Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Под научной редакцией
С.В. Николаенко, Т.П. Слесаревой, Е.В. Крикливец

Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2024

УДК 821:008:124.5(062)
ББК 83я431+87.53я431
А42

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 2 от 20.12.2023.

Научные редакторы:
декан факультета гуманитаристики и языковых коммуникаций ВГУ имени П.М. Машерова,
доктор педагогических наук, профессор *С.В. Николаенко*;
заведующий кафедрой белорусской и русской филологии ВГУ имени П.М. Машерова,
кандидат филологических наук, доцент *Т.П. Слесарева*;
профессор кафедры белорусской и русской филологии ВГУ имени П.М. Машерова,
доктор филологических наук, доцент *Е.В. Крикливец*

Р е ц е н з е н т :
профессор кафедры правоведения и социально-гуманитарных дисциплин Витебского филиала Международного университета «МИТСО», доктор педагогических наук, доцент *Л.С. Васюкович*

А42 **Аксиологический диапазон художественной литературы :** сборник научных статей / Витеб. гос. ун-т ; под науч. ред. С.В. Николаенко, Т.П. Слесаревой, Е.В. Крикливец. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2024. – 394 с.
ISBN 978-985-30-0133-4.

В сборнике научных статей, составленном по материалам международной научной конференции «Аксиологический диапазон художественной литературы», рассматривается широкий спектр вопросов по проблемам литературоведения, языкознания, методики преподавания языка и литературы, искусствоведения.

Данное издание предназначено для научных сотрудников, аспирантов, студентов, всех тех, кто интересуется проблемами литературоведения.

УДК 821:008:124.5(062)
ББК 83я431+87.53я431

ISBN 978-985-30-0133-4

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2024

О.В. Агафонова
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: timka2007.77@mail.ru

УДК 398.5

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ФИТОНИМОВ В РУССКИХ ЗАГОВОРАХ

Ключевые слова: заговор, верования, русская культура, обряды, фитонимы.

В статье рассматриваются особенности употребления фитонимов в русских заговорах. Названия растений, встречающиеся в заговорных текстах, наделены метафорическим и символическим смыслом. С помощью растительной метафоры осуществляется номинация человека, описывается его внешность, чувства, поступки. В заговорах фитонимы могут символизировать болезнь, красоту, силу и т.д. Фитонимия несет в себе информацию о народном восприятии растений, дает возможность проследить, как внеязыковая действительность отражается в языке.

В традиционной культуре многих народов присутствует такой значимый элемент, как заговор. Заговор представляет собой разновидность народной магии, включающей в себя словесную формулу, направленную на то или иное физическое действие посредством запредельных сил [8, с.5]. В.И. Даль выделял в заговоре два компонента: словесная формула, которая, по народному представлению, имела магическую силу, и обрядовое магическое действие, которое должно было усилить магический эффект словесной формулы [3]. Адресатом заговора может стать любой элемент окружающего мира. В магических действах обязательно присутствует вербальная составляющая, слово при этом приобретает большую колдовскую силу. Е. Бартминьский писал: «Верования, обычаи и культура – это все то, что может быть прочитано или познано через язык» [2, с. 33].

Цель нашего исследования – определить особенности функционирования фитонимов в русских заговорах. Материалом послужили сборники, включающие заговорные тексты: «Славянская магия» Кулаковой Р.И., «Книга заговоров и заклинаний» Фада Р.А.

Растения в мифологических представлениях славян занимали особенное место, они были тесно связаны с жизнью русского народа, его традициями и верованиями, с ними ассоциируется плодородие и сама жизнь. В народном представлении деревья, кусты, цветы являются живыми существами, могут радоваться и страдать, вредить и помогать, наказывать и оберегать. К растениям относились очень почтительно, особенно к тем, которые использовались при проведении различных ритуалов. Изначально собирать растения для совершения обрядов могли только ведуньи, целители, знахари и т.д. Растения собирали в заповедных местах, соблюдая определенные правила [5].

Заговоры, в которых присутствуют названия растений, делятся на несколько групп: лечебные заговоры, любовные заговоры, заговоры, наводящие порчу, заговоры против сглаза. Самыми частотными по употреблению в русских заговорах являются фитонимы «дуб», «береза», «осина» и «ива». Выбор наименования предмета обусловливается не только отношением к нему человека, но и историческими, географическими, культурными и другими факторами [9].

Как правило, в заговорах упоминаются только те растения, которые люди либо выращивали, либо использовали в хозяйственных целях.

Для славян культовым деревом являлся *дуб*. Это дерево считалось связующим звеном трех миров: подземного, земного и небесного, оно являлось символом мирового пространства, его называли *Царь Дуб*. Рядом с *дубом* в заговорах, как правило, находится Бог или Богородица: «*На восточной стороне стоит дуб железный, под тем дубом Богородица сидит, шьет-вышивает, меня рабу Божию … сторожит»*. Ассоциативное поле образа *дуба* в заговорах начинается от коннотаций «сильный», «могучий», «могущественный», «здоровый» и т.д. *Дуб* почитали за мощность, нечеловеческую силу, красоту и долголетие: «*Посередь лесу стоит дуб, на дубу том крепкий сук. Так крепок, не свалить, топором не изрубить, рукой голой не сломить, колдовством не перебить»*. Рядом с корнями *дуба* могли присутствовать змеи или змееподобные существа, которые покровительствовали полям и защищали от непогоды. Т.А. Агапкина считает, что змеи под *дубом* символизируют противодействие, соперничество *дуба* и бога огня Перуна, отсюда и запрет находится под деревом во время грозы [1]. *Дуб* считался защитником людей от несчастий, он мог спасти от многих болезней. В заговорах часто здоровый человек сравнивается с *дубом, дубком*, высказываются пожелания стать таким же, как дуб*: «Как крепок дуб, так и глаза раба Божьего … будут крепки», «Стоит в лесу дуб зеленый, словом Божьим укрепленный. Так бы и рос … крепок и силен, как ив лесу дуб зелен».* Фитоним «*дуб*» встречается в заговорах от чахотки, от зубной боли, от кожных заболеваний, от зубной боли, в защитных заговорах. Нужно отметить, что в одних заговорах *дуб* выступает как спаситель, например, *«как палка – сухой сук – дубом не станет, так болезнь откачнется и отстанет».* В других – *дуб* забирает, принимает на себя все болезни: «…*стоит дуб, задумался, на нем ветви повяли, листья посохли, так чтобы у рабы Божьей … лишай сухой, экзема повевая, посыхал не дуя, дуб, дуб, корою заложи, волосом затени*». С помощью заговоров избавлялись от любви, привлекали любовь, наводили порчу на любовников и т.д. Например, к *дубу* «всемогущему» обращались с просьбой найти пару: *«В чистом поле стоят четыре дуба, четыре вихря. Четыре дуба, четыре вихря, идите, разыщите раба Божьего …, вложите в его сердце грусть-тоску, чтобы он обо мне, рабе Божьей …, печалился. Свои крепкие заговоры закрою на сорок замков, ключи отдам щуке-рыбе, чтобы она никому не рассказывала»*.

Если *дуб* является воплощением мужского начала, то *береза* – это воплощение женского. *Береза* у славян являлась одним из самых знаковых деревьев. С одной стороны, это дерево считалось местом обитания нечистой силы. Еще язычники замечали, что *береза* опустошает землю вокруг себя, никакие растения не выживают рядом с ней. С другой стороны, из *березы* делали обереги от нечистой силы, считалось, что *береза* приносила счастье в дом, оберегала от болезней (например, на Троицу крестьяне ходили в лес за молодыми березовыми ветками, вкапывали их во дворе дома, чтобы привлечь счастье). В традиционной русской культуре *береза* занимала центральное место в магических ритуалах и являлась одним из главных образов обрядовых текстов. Ассоциативная связь *березы* с женщиной (девушкой) особенно ярко проявляется в лечебной магии. Болеющие женщины (только женщины) садились возле *березы*, опирались на нее и произносили, например: *«Раз береза, два береза, три береза, четыре береза, пять береза, шесть береза, семь береза, восемь береза, девять береза с сучьями, с листьями раб … проглотит (заговор от ангины)»*; *«На море, на океане, на острове Буяне стоит белая береза вверх корнями. Береза-мать, развернись, а на моей Буренке хворь во имя Христа уймись»*. В последнем заговоре *береза* с перевернутыми корнями отождествляется, как и дуб, с Мировым деревом. Перевернутые корни символизируют связь дерева с Космосом, высшей энергией.

Образ *березы* ассоциируется также с женственностью. В заговорах девушки просили у *березы* поделиться красотой. Мы можем отметить, что в одних заговорах береза выступает как исполнительница желаний, например: *«Матушки березы не стоят, корни не пускают, рабы Божьей … золотнику на место стать. Матушка белая береза, возьми свою белоту, отдай рабе Божьей … свою красоту»*. В других – *береза* воплощает все то красивое, о чем мечтает просительница: *«Как березка ветвями густа и кудревата, так и я, раба Божия … была волосами богата»*. Кроме красоты у *березы* просили жениха, скорого замужества, счастливой судьбы: «*До тех пор, пока береза с моего веника будет стоять, до тех пор раб Божий … будет у моих ног лежать»* или «*Ветка березы, живая да молодая, дай рабу Божьему … любви к рабе Божьей, да забери у него любовь к другим. Пусть одну меня любит и без меня дня выдержать не может».*

Часто в заговорах мы встречаем фитоним «*осина*». Считается, что образ *осины* сочетает в себе взгляды язычников и христиан. Традиционно это дерево считается проклятым. М. Забылин писал: «Осиною народ признает проклятое дерево за то, что на нем, по преданию, удавился Иуда Предатель, и поэтому на этом дереве, хотя бы даже если ветру нет, происходит шелест листьев» [6]. Однако славяне с помощью *осины* боролись с нечистью (вспомним осиновый кол, который вонзали в спину ожившим мертвецам), оживляли мертвых [4]. С давних времен использовали силу *осины* для того, чтобы исцелиться от разных болезней, изгнать злых духов и защититься от разных

бед: *«Как верно, что Иуда на осине удавился, и как много листьев падает к моим ногам, так пусть и денег у меня будет столько же много»*. Например, в тексте заговора от воров мы видим уверенность в том, что *осина* убережет от любой беды: *«Стоит в поле осина, под осиной могила, в могиле домовина, в домовине покойник лежит. Кто ту осину растрясет, могилу развернет, гроб отвернет, того покойник во ад сверзнет».*

Ивы обычно встречаются на берегах водоемов, поэтому люди приметили, что там, где есть *ива*, есть и вода: колодцы всегда копали рядом с этими деревьями, к тому же считалось, что *ива* очищает воду. За то, что *ива* указывала на присутствие воды, люди относились к ней с особым почтением. В русской традиции *ива* является олицетворением женской силы. В заговорных текстах мы часто встречаем ласковые обращения к *иве* – «ивушка», «матушка», «красавица», что говорит об особой любви славян к этому дереву: «*Как стоит ивушка на бережку, в реке косоньки свои споласкивает, в воду смотрится. А вода в реке холодная, омуты в реке глубокие, волны мерзлые неласковы. Пусть и встанет эта реченька промеж рабом Божьим … и всеми девицами, и молодицами, кроме меня, рабы Божией …*». Девушки приходили к ней просить защиты, любви, замужества, женщины просили семейного благополучия: *«Вода быстрая, текущая, мне помоги, соперниц убери. Ивушка-красавица, помоги мне милому понравиться. Ты соперниц убери, меня с милым охрани»*. *Ива* часто присутствует в заговорах против болезней. Считается, что *ива* высасывает из человека болезни и отгоняет нечистую силу: *«Плачь, мать-ива, не по своим корням, а плачь по моим деснам и зубам» или «Как ива плакучая от ножа плачет, так чтоб виновный в порче плакал и страдал»*.

В качестве растений-целителей в заговорах выступают *редька, репейник, земляника, крапива, яблоня, сыть (циперус)* и др.: *«Яблонька-сестрица, милая девица, ты меня кормишь, ты меня поишь, что воды те не даю, землю твою не рыхлю. Возьми от меня боль зубную – ломотную».*

В заговорных текстах встречается много названий злаковых культур (*пшеница, овес, рожь*). Хлеб всегда считался признаком достатка и богатства в доме, к нему относились с большим почтением. *Пшеницу* часто называли матушкой, подчеркивая уважение к ней. Как правило, такие заговоры – это заговоры на обретение достатка, на прибыль, урожай, изобилие в доме: заговоры на *пшенице («Мать-пшеница, ты кормишь и млад, и стар, и нищих, и бар. От зерна даешь и десять, и пятнадцать, и двадцать. Дай и мне, Божьей рабе … деньгам зародиться, как этой пшенице»*), на *овсе («Как много овса в девяти колодах, как много сора в двух харчевнях, так много покупателей в моей лавке»*) и т.д.

Интересны образы *ели* и *сосны* в заговорах. Почти не встречаются положительные характеристики этих деревьев. *Сосна*, как правило, имеет эпитет «черная», рядом с ней в тексте может присутствовать Сатана. На *ели* и *сосны* перенаправляют болезни, ревность, печали и т.д.: *«Эти*

веки стал черт хватать и уносить к черной сосне, к самому Сатане». Или, например: *«Так бы стрелы мимо летели на высокие ели, на гнилое болото, в лес сухой, чтобы ревность сняло как рукой»*.

Исследование фитонимов позволяет выяснить, как отражаются в сознании человека элементы окружающей среды, превратившиеся в образы, которые фиксируются языковыми формами. В русских заговорах осталась информация, сохранившая различные элементы представлений славян об окружающем мире.

Растительные образы обладают символическим и метафорическим смыслами. В заговорах они могут символизировать болезнь, красоту, силу и т.д. Растительная метафора служит для называния человека, описания его внешности, обозначения обстоятельств жизни. Повторяемость фитонимов в текстах заговоров, их коннотации предопределены национальной культурной картиной мира русского народа.

Литература

1. Агапкина, Т.А. «Первое» дерево славянского дендрария: доминантные признаки в структуре символа / Т.А. Агапкина // Славянский мир в третьем тысячелетии. – 2015. – № 10. – С. 99–106.
2. Бартминьский, Е. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике / Е. Бартминьский. – М.: Индрик, 2005. – 527 с.
3. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В.И. Даль. – М.: Русский язык, 1998. –Т.1: А – З. – 1998. – 699 с.
4. Ермолов, А.С. Народная мудрость в пословицах, поговорках, приметах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.booksite.ru/fulltext/mesjaz/index.htm. – Дата доступа: 4.04.2024.
5. Забелин, И.Е. Отечественные записки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://books.google.co.uk/books?id=pFYFAAAAQAAJ@source=gbs_navinks_s. – Дата доступа: 04.04.2024.
6. Котельникова, Н. Е. Дерево в русских поверьях и суеверных рассказах / Н.Е. Котельникова // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: художественная обработка дерева. – Вып. 12. – М., 2003. – С. 17–18.
7. Кулакова, Р.И. Славянская магия / Р.И. Кулакова. – Харьков: Виват, 2016. – 224 с.
8. Фад, Р.А. Книга заговоров и заклинаний / Р.А. Фад. – М.: Питер, 2011. – 256 с.
9. Фаткуллина, Ф.Г. Национальные особенности функционирования фитонимов в фольклорных текстах / Ф.Г. Фаткуллина, Г.Г. Кульсарина // Научный диалог. – 2016. – № 7(55). – С. 92–105.

O.V. Agafonova
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: timka2007.77@mail.ru

Features of the functioning of phytonyms in Russian incantations

Key words: incantation, beliefs, Russian culture, rites, phytonyms.

The article discusses the features of the use of phytonyms in Russian incantations. The names of plants found in charm texts are endowed with metaphorical and symbolic meaning. With the help of a plant metaphor, people are nominated, their appearance, feelings, and actions are described. In incantations, phytonyms can symbolize illness, beauty, strength, etc. Phytonymy carries information about people's perception of plants and makes it possible to trace how extra-linguistic reality is reflected in a language.

Л.В. Алейнік
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
e-mail: lada_oleinik@mail.ru

УДК 821.161.3.09

СПЕЦЫФІКА ІНКУЛЬТУРАЦЫІ Ў ДЗІЦЯЧАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Ключавыя словы: інкультурацыя, дзіцячая літаратура, нацыянальныя традыцыі, выхаванне, народная педагогіка.

У артыкуле даследуецца роля літаратурнага твора ў працэсе інкультурацыі асобы. Вызначаюцца ідэйна-мастацкія і жанрава-стылёвыя асаблівасці аповесці беларускай пісьменніцы А. Васілевіч «Расці, Ганька», адрасаванай аўдыторыі юных чытачоў, якія садзейнічаюць асэнсаванню сацыяльных патэрнаў і этычных каштоўнасцяў нацыянальнай культуры.

Паняцце «інкультурацыя» мае на ўвазе працэс далучэння індывіда да культуры пэўнага грамадства, засваення традыцыйных каштоўнасцей, сімвалаў, нацыянальнага менталітэту і з'яўляецца адным з базавых алгарытмаў у станаўленні асобы. Вядучыя вучоныя ў галіне педагогікі і псіхалогіі адзінадушна сцвярджаюць, што асноўныя светапоглядныя прынцыпы засвойваюцца асобай у дзяцінстве. Мараль, этыка і эстэтыка, прынятыя ў дзяцінстве, вельмі часта робяцца для чалавека вызначальнымі ва ўсім наступным жыцці [2; 4; 6]. Мастацкая літаратура, адрасаваная юным чытачам, здольна, несумненна, выконваць самыя разнастайныя функцыі ў фарміраванні асобы – выхаваўчую, адукацыйную, забаўляльную, інш. Аднак рэпертуар дзіцячага чытання і асобныя літаратурныя творы для дзяцей досыць рэдка разглядаюцца з пункту гледжання праблемы інкультурацыі. Між тым, у эпоху глабалізацыі, калі кардынальна трансфармуюцца этнічныя культуры і ўзнікаюць новыя стылі камунікацый, менавіта мастацкая літаратура захоўвае аўтэнтычную мову, спрадвечныя каштоўнасныя сэнсы і сацыяльныя патэрны, якімі традыцыйна рэгламентаваліся грамадскія ўзаемаадносіны і вызначалася нацыянальная самабытнасць беларусаў.

Сярод узораў беларускай дзіцячай літаратуры адметнае месца належыць тэтралогіі А. Васілевіч «Пачакай, затрымайся…» (1965–1969), у якую ўвайшлі аповесці «Расці, Ганька», «Доля знойдзе цябе», «Новы свет» і «Пачакай, затрымайся». Зусім невыпадкова тэтралогію называюць «галоўнай кнігай» (М. Тычына) пісьменніцы, – гэта насамрэч глыбока асэнсаваная, шчырая і эмацыянальная аўтабіяграфічная гісторыя, якая асвятляе не толькі жыццё маленькай гераіні – вясковай дзяўчынкі Ганькі Гурновіч, але лёс цэлага пакалення беларусаў; гэта па-свойму ўнікальны мастацкі тэкст, «які аднолькава цікава чытаць і дарослым, і дзецям» [7, с. 10], і які сёння, праз

паўстагоддзя пасля выхаду з друку, не страціў актуальнасці, па-ранейшаму з'яўляецца вельмі каштоўным для юных чытачоў.

Перадусім варта заўважыць, што мастацкі тэкст А. Васілевіч вельмі ўдала структураваны – усе аповесці складваюцца з асобных навел, у якіх адлюстраваны найбольш цікавыя і ўражлівыя эпізоды з жыцця маленькай гераіні; у падзеях захавана храналагічная паслядоўнасць, вытрыманы прапорцыі вясёлага і сумнага, няма інфарматыўнай збыткоўнасці.

Асабліва яркай і пранікнёнай стала аповесць «Расці, Ганька», што запачаткавала тэтралогію. Дзяцінства Ганькі Гурновіч прыйшлося на 1920-30-я гады – надзвычай складаны час айчыннай гісторыі. «Не самае лёгкае і не самае шчаслівае дзяцінства – несправядлівасць дзеда Грыся, бацькі Ганьчынай маткі, беднасць, хвароба маці, а потым яе смерць, яшчэ да таго смерць бацькі, які пайшоў ад іх, калі Ганьцы споўнілася два гады. Аднак – гэта пачатак жыцця, светлая яго раніца. Прыроднае светаадчуванне , калі кожная маленькая радасць дае красу быццю» [7, с. 10]. Сапраўды, дзецям уласцівы аптымістычны погляд на свет, яны схільны ва ўсім бачыць станоўчае, добрае. Ганька – тыповае вясковае дзіця – цікаўнае, непаседлівае, трохі памаўзлівае.

Апавядальная манера А. Васілевіч надзвычай выразна выяўляе дынаміку жыцця маленькай гераіні, у якой ужо мноства гаспадарчых абавязкаў, разнастайных хатніх клопатаў, але для гульняў ды забавак гэтаксама часу не бракуе. Ганьку захапляе літаральна ўсё – шчодрыя на ягады і грыбы паляны ў дуброве, густыя зараснікі арэшніку, загадкавы Барэцкі лес, рыбныя мясціны на рэчцы; для дзяўчынкі цэлая прыгода паехаць разам з маці на кірмаш у Слуцак або разам з іншымі дзецьмі сустракаць у вёсцы гандляра Ёселя і выменьваць у яго разнастайныя прысмакі на яйкі ці анучы. Сваю родную вёсачку дзяўчынка называе «чароўнай краінай Ідыліяй», хаця жыццё ў яе насельнікаў зусім не ідэальнае.

Ганька з маці жывуць вельмі бедна – у асобным пакойчыку ў хаце дзеда. Сваякоў у іх даволі шмат, але ні на якую дапамогу разлічваць не выпадае, бо ўсім аднолькава цяжка, ва ўсіх свае гаспадаркі і свае праблемы. Большую частку дзедавай хаты займае яго нявестка-ўдава з трыма ўнучкамі, а сам стары Грысь «жыве на печы». Пра дзедаў цяжкі характар ведаюць усе вяскоўцы. «Ён і дачцэ роднай, ніяк не даруючы, што яна, шляхцянка, пайшла замуж за мужыка, забараніў пераступаць свой парог. І Алена, жывучы цераз сенцы, не ходзіць на бацькаву палавіну. Зойдзе хіба забраць дачку, бо Ганька, хоць і баіцца дзеда, да цёткі Іваніхі і да сясцёр усё ж забягае» [1, с. 24].

Відавочна, што пісьменніца не прыхарошвае жыццё, выяўляе самыя розныя якасці характараў сваіх герояў, асвятляе і станоўчае, і адмоўнае ў іх узаемаадносінах. Аднак А. Васілевіч выбрала вельмі ўдалую інтанацыю размовы з чытачом – усе стасункі дарослых увасоблены ў творы праз успрыемнасць дзяўчынкі, без залішняга драматызму, па-дзіцячы кранальна

і непасрэдна. Калі Ганька чарговы раз зайшла на «дзедаву палавіну» ды агрызнулася на яго кпіны, стары раз'юшыўся:

«– Ах ты, мужычаня паганае! Вон з мае хаты! <…>

– Пачакай, дачушка, некалі і мы купім сваю ўласную хату… – каб суцешыць дачку, кожны раз абяцае Алена.

– І тады я таксама выганю яго з нашае новае хаты! – радуецца Ганька.

– Няможна гэтак казаць, дачушка, грэх. Дзед стары…» [1, с. 25].

Дробны эпізод, які, аднак, красамоўна даводзіць адзін з традыцыйных прынцыпаў народнай педагогікі – старэйшым трэба саступаць, з бацькамі не варта сварыцца, нават калі яны зусім не маюць рацыі, лепш – прамаўчаць, саступіць, а крыўду дараваць і забыцца.

І яшчэ адзін невялікі фрагмент з твора, які дазваляе маленькай гераіні зразумець, што ўзаемаадносіны паміж яе сваякамі «не надта ідэальныя», што вонкавая дабразычлівасць і ветлівасць могуць быць няшчырымі. Гэты эпізод датычыцца важнай і цяжкой вясковай працы – капання бульбы. «На бульбу едуць зранку, едуць з вазамі, едуць цэлымі сем'ямі. У Ганьчынае маці няма каня, няма воза. І сям'і ў іх усяго толькі іх двое: маці і Ганька. І таму яны на свой загон ідуць удзвюх, ідуць пешкі. Маці нясе лапату з кашом. Ганька нясе торбу з ядою. <…> Дзядзькаў воз абганяе Ганьку з маткай.

– І ты нешта сёння спазнілася, – кідае з воза Алене Фядора.

– Спазнілася…

– І я ж гэтаксама сваіх гультаёў ледзь паўспорвала, – скардзіцца Фядора.

– Нічога, – адказвае Алена, – вас столькі гультаёў, што і не згледзіце, як выкапаеце гуртам.

Ёй прыкра. Ёй балюча. Вось едзе ён, яе родны брат, на возе. Вязе жонку, вязе дзяцей. І ў галаву яму не прыйдзе падкінуць і яе з дачкою. Колькі яны таго б месца занялі, колькі таго цяжару ад іх было б… Ды каня, напэўна, пашкадаваў» [1, с. 75].

Ганька ўсё заўважае, усё разумее. Але пры гэтым адзначае, што маці «ніколі не кажа пры ёй дрэннае слова пра людзей: ні пра суседзяў, ні пра сваякоў», яна наадварот «быццам хоча выгарадзіць, хоча знайсці апраўданне іх чалавечым слабасцям» [1, с. 76]. У паводзінах Алены адлюстраваны не толькі пэўныя выхаваўчыя прынцыпы народнай педагогікі, але нават асобныя рысы нацыянальнага характару, менталітэту, традыцыйнай культуры беларусаў. Асабісты прыклад, як вядома, – самы эфектыўны метад выхавання і навучання. Паводзіны маці, яе меркаванні і ацэнкі, стаўленне да людзей, да жыццёвых праблем – усё гэта Ганька незаўважна і неўсвядомлена пераймае, але трывала засвойвае. Разам з маленькай гераіняй гэты досвед набывае і юны чытач аповесці, які суперажывае дзяўчынцы, няўхільна далучаецца да яе эмоцый і ладу мыслення.

З малых гадоў Ганька, як і іншыя вясковыя дзеці, удзельнічае ў гаспадарчай працы. Калі пасвіць на полі свіней, падмятаць хату або дзерці пер'е шмат навукі не трэба, то каб спрасці кудзелю, выткаць палотны, пашыць сукенку ці спячы хлеб, патрэбны і вопыт, і спрыт. Гэтыя майстэрствы дзяўчынка пераймае ад маці, ад цёткі Іваніхі і стрыечных сясцёр. Натуральна, не ўсё атрымліваецца ў малой адразу, але Ганька стараецца, усё прыкмячае і паўтарае за старэйшымі. «Яна вельмі любіць, каля няма ў хаце мацеры, сесці за кросны і самой ткаць, як дарослай. Лясь набіліцамі, а потым прапусціць чоўнік з цэўкай праз аснову, а поты зноў лясь набіліцамі! Праўда, Ганька не дастае нагамі да панажоў, і таму палатно ў яе атрымліваецца няроўнае і непрыгожае. І маці сварыцца за гэта на Ганьку» [1, с. 31].

Самыя эмацыянальныя старонкі аповесці «Расці, Ганька» прысвечаны традыцыйным беларускім народным святам і шматлікім абрадам, якія іх суправаджаюць. «Ну, і любіць жа Ганька святы! Не абы-якую там драбязу: Ганны, Варвары ці Міхала-страхадзёра… <…> Ганька любіць іншыя святы. Калі хаты беляць. Калі пякуць пірагі і колюць свіней. Калі прыязджаюць госці. Да Каляд, напрыклад, Ганька з мамай і цётка Іваніха з дочкамі рыхтуюцца асабліва старанна» [1, с. 26]. Ганька рупліва дапамагае маці ва ўсіх справах – прыбірае ў хаце, ідзе разам з дарослымі на рэчку, дзе жанчыны палошчуць у ледзяной палонцы бялізну, выбівае пранікам ручнікі. Гэтыя фрагменты твора не толькі змястоўныя і займальныя, але па-свойму важныя – яны дазваляюць юнаму чытачу разам з маленькай гераіняй адчуць узрушаную атмасферу, якая пануе ў вясковым асяроддзі напярэдадні святаў, дапамагаюць усвядоміць інтэрпрэтацыі разнастайных звычаяў і абарадаў, асэнсаваць светапоглядныя каштоўнасці продкаў.

Так, напрыклад, узнёсла і лірычна вядзецца ў аповесці гаворка пра святкаванне Юр'я – аднаго з галоўных святаў земляробчага календара. «Пад вечар, на захадзе сонца, ідзе вёска – ад старога да малога – у поле славіць Юр'я. Нясуць людзі, што ў каго ёсць, выпіць, нясуць святочную закуску. Збіраюцца сем'ямі ці ўсёй раднёй на чыёй-небудзь ніве, сцелюць абрус па руні і сядаюць вакол гэтага абруса, як вакол стала. І такі харошы, такі прыемны сэрцу гэты зялёны незвычайны стол. <…> Людзі п'юць па чарцы, паволі закусваюць, у добрай згодзе гамоняць, гадаючы, якое выдасца лета, якая будзе ўрода на збажыну, якая паша будзе скаціне… <…> І каб не абмінуў Юрай нічые нівы, пакідаюць на кожнай паласе па скібцы пірага з гэтага святочнага стала ці па кавалачку закусі. А каб не стрэла палетак засуха, рунь пырскаюць астаткамі пітва, што наўмысля пакінута ў бутэльках…» [1, с. 34]. Святочнымі абрадамі і рытуаламі ў вялікай ступені вызначаліся і каардынаваліся адносіны людзей, рэгулявалася працоўная дзейнасць. Культура святаў з'яўляецца своеасаблівым адлюстраваннем гістарычнага, этнічнага і духоўнага жыцця народа на розных этапах яго развіцця. Мастацкае ўвасабленне традыцыйных народных святаў з'яўляецца па сваёй сутнасці

эфектыўным механізмам перадачы юным чытачам сацыяльнага вопыту, этнакультурнай інфармацыі.

На долю Ганькі Гурновіч выпалі не надта зразумелыя для яе, але вельмі цяжкія падзеі калектывізацыі. Дзяўчынка выдатна ўсведамляе, як бедна яны з маці жывуць, як цяжка даецца кавалак хлеба. Але «вялікія начальнікі», што прыехалі ў вёску, прымусілі людзей завесці хатнюю жывёлу ў агульны хлеў, паабяцалі, што цяпер у людзей будзе «не жыццё, а рай». Маленькая гераіня слухае, як клянуць гэтых начальнікаў дарослыя, бачыць, як плача маці, шкадуючы сваю кароўку, і ніяк не можа ўцяміць, што ж такое адбываецца. Як падкрэсліваюць даследчыкі творчасці А. Васілевіч, пісьменніца «адна з першых у беларускай літаратуры раскрыла ў сваім творы антыгуманныя і трагічныя падзеі калектывізацыі» [3, с. 286]. Асабліва каштоўна, што гэтыя старонкі айчыннай гісторыі ўвасоблены ў аповесці праз успрыманне дзіцяці – вельмі кранальна, шчыра і непасрэдна, складаныя гістарычныя падзеі адаптаваны ў творы для сучаснай дзіцячай аўдыторыі.

Першая аповесць тэтралогіі завяршаецца трагічна – пасля цяжкой хваробы памірае маці Ганькі, і дзяўчынку забірае да сябе дзядзька. Нельга сказаць, што ў новай сям'і Ганьку крыўдзяць, наадварот – і дзядзька, і цётка, і стрыечныя сёстры ды браты шкадуюць яе і ўсякім чынам падкрэсліваюць свае добрыя адносіны. Але натуральна, асірацеламу дзіцяці ўсё роўна неверагодна адзінока без матулі. «…Адвячоркам <…> Ганька бяжыць на могілкі. <…> – А я ўжо ў школу пайду заўтра, – расказвае Ганька мацеры, прыбіраючы яе магілку кветкамі. – Я ўжо і торбачку склала сваю, і сукенку, і хустку падрыхтавала… <…> А ты не бойся, да цябе я ўсё роўна буду бегаць. Вывучу ўрокі і прыбягу, прынясу кветак…» [1, с. 130]. Менавіта той факт, што назаўтра дзяўчынка ўпершыню выпраўляецца ў школу, што наперадзе ў яе будуць новыя прыгоды і выпрабаванні, робіцца для чытача своеасаблівай інтрыгай і матывацыяй для азнаямлення з наступнымі часткамі тэтралогіі.

Несумненна, аповесць А. Васілевіч «Расці, Ганька» цікавая найперш непасрэднымі перыпетыямі з жыцця маленькай гераіні – займальнымі здарэннямі, вясёлымі і сумнымі падзеямі, але сюжэт твора выконвае насамрэч не толькі забаўляльную функцыю. Сучасныя псіхолагі адзначаюць: «Атрымліваючы ў ходзе ўзаемадзеяння з іншымі людзьмі паўсядзённую інфармацыю шараговага і спецыялізаванага характару, асэнсоўваючы мастацкія вобразы і маральныя калізіі ў творах літаратуры і мастацтва, чалавек прама ці ўскосна фарміруецца як асоба, сацыяльна і культурна адэкватная грамадству» [5, с. 178–179]. Гісторыя сталення Ганькі Гурновіч па-свойму садзейнічае спасціжэнню юнымі чытачамі разнастайных аспектаў беларускай традыцыйнай культуры, далучае да разумення светапоглядных каштоўнасцяў і духоўных набыткаў папярэдніх пакаленняў. Такім чынам адбываецца інкультурацыя чытачоў, фарміраванне іх уяўленняў пра сваю нацыю, пра саміх сябе, пра сваю нацыянальную ідэнтычнасць.

Літаратура

1. Васілевіч, А. Расці, Ганька / А. Васілевіч // Выбраныя творы. – Мінск: Беларуская навука, 2010. – С. 21–132.

2. Выготский, Л.С. Раннее детство / Л.С. Выготский // Собр. соч.: в 6 т. – М., 1984. – Т. 4: Детская психология. – С. 340–367.

3. Дасаева, Т.М. Алена Васілевіч / Т.М. Дасаева // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск: Беларус. навука, 2002. – Т. 4. – С. 270–294.

4. Крайг, Г. Психология развития / Г. Крайг / пер. с англ. Н. Мальгиной и др.; под общ. ред. А.А. Алексеева. – СПб.: Питер, 2000. – 992 с.

5. Родионов, В.В. Специфика инкультурации средствами искусства / В. В. Родионов // Социально-гуманитарные знания. – 2015. – № 3. – С. 175 – 186.

6. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – СПб: Питер, 2022. – 720 с.

7. Сямёнава, А. «Люблю, хвалююся – жыву…» / А. Васілевіч // Выбраныя творы. – Мінск: Беларуская навука, 2010. – С. 5–18.

L.V. Aleinik
Belarusian State University
e-mail: lada_oleinik@mail.ru

Specifics of enculturation in children's literature

Key words: inculturation, children's literature, national traditions, education, folk pedagogy.

The article examines the role of a literary work in the process of inculturation of a person. The ideological-artistic and genre-stylistic features of the story "Rasti, Hanka" by the Belarusian writer A. Vasilevich, addressed to the audience of young readers, which contribute to the understanding of social patterns and ethical values of the national culture, are determined.

Е.В. Алексеевич
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: yevgeniyalex@rambler.ru

УДК 821.161.1

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТИП «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» КАК СУБЛИМАЦИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В РУССКОЙ ПРОЗЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Ключевые слова: маленький человек, женская проза, реализм, постмодернизм, сублимация.

В постсоветской эпохе с ослаблением цензуры и сменой ценностных ориентиров в обществе образ «маленького человека» стал выражать сложности адаптации индивида к новой реальности и поиска в ней смысла. Тип «маленького человека» является актуальным и мощным инструментом для психологического анализа, поскольку отражает моральные, этические и психологические дилеммы, сформированные в обществе конкретным

социокультурным контекстом. В статье будут рассмотрены психологические особенности, моральные ценности и внутренние конфликты персонажей, являющихся сублимацией представителей своей эпохи.

Типология литературных героев является одним из наиболее действенных способов отражения социокультурных и исторических контекстов, которые формируют общество. С начала 70-х годов XX века население СССР, а далее постсоветского пространства пережило значительные социальные и политические изменения, что поспособствовало как ценностным, так и психологическим изменениям внутри социума. Политика гласности, последующая перестройка, переход к рыночной экономике в СССР, а также политические и демократические реформы, последовавшие за распадом СССР, поспособствовали укреплению и популяризации такого направления как постмодернизм, а также появлению так называемого «нового реализма» в русской литературе. Принимая во внимание ослабление цензуры, значительное расширение свободы слова, а также повышающийся интерес к обличению изъянов, пороков и несправедливостей в обществе, естественным образом бытовавших на протяжении продолжительного периода существования социалистических республик, однако строго табуированных и подвергавшихся жесткой цензуре, авторы последней трети XX – начала XXI веков начали активно высказываться об этих проблемах в своем творчестве. Таким образом, в новых условиях социальных, экономических, а также идеологических трансформаций, писатели все чаще обращаются к психологическим аспектам адаптации, потери и поиска нового смысла в жизни обычных людей.

Принимая во внимание явственную акцентуацию авторского внимания на психологических аспектах личности в литературе последней трети XX – начала XXI веков, стоит отметить, что многие великие художники слова на столетия опередили своё время. Крупнейшими мастерами психологического анализа в русской литературе в эпоху критического реализма были Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов. Особая роль в развитии и углублении этого приема принадлежит Л.Н. Толстому с его «диалектикой души».

«Диалектика души» оказывалась мощным средством создания реалистического, развивающегося характера персонажа, обладающего художественной убедительностью для читателей. К примеру, в рассказе «После бала» еще в 1903 г. Толстой назвал «случай» главной причиной кардинальных перемен в жизни Ивана (героя-рассказчика), тогда как лишь в конце XX века случайные события в жизни отдельного индивида были подробно изучены в качестве значимого фактора и потенциально переломного события в развитии личности в постсоветских научных работах по психологии.

Стоит отметить, что преемственность традиций у современных авторов-реалистов и постмодернистов наблюдается не только в детальном

внимании к психологии личности, но и в использовании литературных типов героев, сформировавшихся в эпоху критического реализма.

По словам доктора филологических наук В.П. Мещерякова, образ в литературном произведении «передает реальность и в то же время создает новый вымышленный мир, который воспринимается нами как существующий на самом деле» [4, с. 18].

Любой образ является субъективным конструктом, который возникает под влиянием индивидуальных склонностей и интересов личности. Эти факторы оказывают воздействие на то, как человек воспринимает и взаимодействует с окружающим миром. Согласно Дж. Грейди, исследователю первичных метафор, на которых базируются другие метафоры, включая художественные образы, отношения между исходной и целевой областью в первичной метафоре могут быть охарактеризованы как более или менее субъективные. Исходная область передает сенсорно-воспринимаемые аспекты реальности, в то время как целевая область включает субъективные реакции на эти аспекты [8].

И хотя образ и может возникнуть на основе одиночного, конкретного восприятия объекта, его основная функция заключается в обобщении наглядных представлений и выявлении типичных связей между внешней формой индивидуального объекта или класса объектов и их сущностными характеристиками. В этом контексте образ выполняет роль средства для познания реальности и структуры сознания, позволяя нам лучше понимать мир и передавать информацию.

В литературоведении понятие образа связано с эстетикой слова и сознательным намерением автора выразить свои идеи через художественное произведение. Литературный образ представляет собой словесное выражение, которое воспроизводит характерные сенсорные детали объекта или явления реальности и передает субъективное ценностное отношение к воспринимаемому объекту, будь то эмоциональное, оценочное или экспрессивное. Литературный образ представляет собой вербальный продукт художественного мышления, особого способа восприятия и творчества, позволяющего автору и читателям глубже осознавать и интерпретировать картину мира.

Следовательно, анализ психологического портрета героев является важным ключом к пониманию реальных мыслей и переживаний представителя эпохи, поскольку литературный образ часто служит сублимацией и изучение его помогает разгадать внутренние конфликты представителей конкретного социума, а также их взаимодействия с окружающим миром.

Наиболее интересным и недостаточно изученным образом в русской литературе последней трети XX – начала XXI вв. является тип «маленького человека», поскольку он наиболее подробно демонстрирует сложности существования индивида в конкретных условиях, а также сложности в адаптации и принятии реальности, что ярко проявляется в психоэмоциональном портрете персонажа. Данный образ служит своеобразным зеркалом,

в котором отражаются актуальные вопросы и проблемы действительности исследуемого периода времени.

Образ «маленького человека» может быть ироническим, сочувственным или критическим, в зависимости от литературного направления, а также того, как сам автор относится к своему герою или обществу, в котором он существует.

Анализируя психологические аспекты «маленького человека» в художественных произведениях, важно учесть, что, несмотря на значительную преемственность традиций, данный образ в творчестве постмодернистов и новых реалистов претерпел значительную трансформацию по сравнению с классической русской реалистической парадигмой XIX века. Важной отличительной особенностью является расширение типологии образа «маленького человека»: он становится более разносторонним.

Так, представители женской прозы, в частности реалистической традиции, в своем творчестве часто обращаются к образу интеллигента. Например, центральный персонаж повести Дины Рубиной «На Верхней Масловке» – Петр – является несостоявшимся режиссером, при этом – человеком невероятных интеллектуальных способностей. Не сумев самореализоваться, он живет в подсобке мастерской старой художницы. Нина, жена художника Матвея, переводчица с испанского языка, образованная и сильная девушка, вынуждена жить на грани бедности с мужем, который полностью погружен в живопись и видит в ней скорее модель, нежели супругу.

В данном произведении значительная часть сюжета посвящена теме нереализованной любви персонажей из-за ограничивающих их моральных принципов, а также различных жизненных обстоятельств. Страх «потерять лицо», гордость, боязнь изменений заставляют героев отказаться от чувств друг к другу. Важно отметить, что оба персонажа обладают некоторой формой альтруизма, деструктивного для них самих. Нина, не имея средств к существованию, раздает деньги в долг, Петр тратит пятнадцать лет собственной жизни на заботу об Анне Борисовне, полностью отказавшись от обустройства собственной жизни. Автор касается многих сторон жизни советского общества 1980-х, в частности, противопоставляет «маленького человека» человеку-«дельцу»: хваткому, прагматичному и лишенному моральных принципов и обязательств. Бывший муж Нины обманом лишает ее квартиры, художник Костя, эксплуатирует талант Матвея (ее настоящего мужа) и зарабатывает на этом хорошие деньги, ничего не отдавая взамен. В целом, тема несбывшихся надежд, несостоявшихся планов и жестокости социума ярко прослеживается в женской прозе. В юношеском возрасте Петр влюбляется в девушку Катю, у них начинаются отношения, однако позже выясняется, что она беременна от их наставника из университета, который внезапно умирает. Петр женится на Кате для того, чтобы она могла избежать позора. Похожая тема, касающаяся давления социума и приводящая к еще большим проблемам в судьбах и психическом здоровье

персонажей, раскрывается и в творчестве Людмилы Улицкой, в частности, в романе «Искренне ваш Шурик». Главный герой романа также женится на своей знакомой из университета Лене, забеременевшей от кубинца, чтобы она могла избежать осуждения и угнетения со стороны общества.

В женской прозе часто поднимаются проблемы сексуального насилия и последовавшей за ним деформации личности либо психических расстройств. В качестве примера можно привести Светлану из романа «Искренне ваш Шурик», неоднократно подвергшейся насилию, из-за чего впоследствии у нее развились психозы, депрессивные состояния, а также маниакальные наклонности (сталкинг главного героя). В качестве другого примера можно привести Ясю из повести «Сонечка» Улицкой, также с детства подвергшейся развращению, что впоследствии привело к деградации ее личности и утрате моральных ценностей.

Проблематика семейных взаимоотношений является основополагающей сюжетной линией в реалистической и постмодернисткой прозе. Например, Марина из одноименного рассказа цикла «Легенды Невского проспекта» Михаила Веллера, выросшая в маргинальной семье и впоследствии начавшая заниматься проституцией. Мать Шурика из анализируемого романа Улицкой, не сумев выйти замуж и реализовать свое «женское счастье», гиперопекая сына, развила в нем эдипов комплекс во взрослом возрасте, что привело к неспособности обоих устроить свое счастье. Переживание измен в отношениях, приведших к психологическим проблемам у жертв подобных отношений также является частой темой в творчестве современных авторов (Л. Улицкая, Л. Петрушевская, М. Веллер, В. Маканин, Д. Рубина): «Она кричала, захлебываясь слезами и соплями, чуть ли не душила себя сама. Она зачем-то обращалась за утешением к своему любимому мужу, который ей только что изменил с другой!» [5].

Метафора может рассматриваться как ключ к философии постмодернизма с её специфической формой мироощущения, известной под названием постмодернистской чувствительности [2].

Главный герой Толик Куренков из повести Владимира Маканина «Антилидер» – «человек смирный, спокойный, но иногда (раз в год, раз в два года) он как бы ревнует и вдруг начинает копить зло на человека, который излишне выделяется» [3, с. 399]. Куренков является хоть и комичным, но классическим антигероем и выступает метафоричным изображением протеста и конфликта между «значимым лицом» и «маленьким человеком». Маканин в свойственной постмодернисткому направлению манере деконструирует само понятие «значимый человек». Здесь «значимыми лицом» являются карикатурные персонажи (Большаков, Тюрин, Сыропевцев), ставшие в том или ином смысле антиподами главному герою, вызывающие у него глубокое чувство неприязни и невозможность мирного разрешения ситуации. Сперва может показаться, что Куренков просто завистливый или ревнивый, о чем высказывают предположение ряд второстепенных персонажей, однако в даль-

нейшем становится понятно, что действия главного героя иррациональны. Драки, вербальные оскорбления со стороны Куренкова в сторону неприятных ему людей являются сатирическим изображением вызова реальности и социального неравенства. Герой осознаёт деструктивное искажение своей личности, нелогичность своих действий, разрушение собственной жизни (Куренков получает срок в тюрьме за драку), однако ничего не может с собой поделать. Попытка аллегоричного сопротивления правилам реальности ведет главного героя к трагическому концу.

Друзья Куренкова, Шурочка (его жена) метафорически воплощают пассивность общества, его неспособность или нежелание осознать и разглядеть разрушение личности и экзистенциальный кризис ближнего. Агрессия Куренкова, его драки и ненависть к людям воспринимаются его друзьями и женой как причуды, нечто несерьезное и мимолетное. Шурочка изменяет Куренкову, относится к нему как к ребенку, поэтому считает свои действия вполне обоснованными. Карнавальные сцены (сцена Нового Года) подчеркивают безучастность окружающих к внутреннему конфликту Куренкова. В компании близких людей он чувствует себя отчужденно. Маканин периодически напоминает читателю о неспособности его персонажей к рефлексии: «Не умели они вникать в психологию – в тот или иной поступок. Они позвали бы к себе, сказали бы «плюнь на все» и выставили бутылку водки» [3, с. 413].

К метафоричному изобличению проблем социума прибегает в своем творчестве и Михаил Веллер. Так, в рассказе «Океан» главный герой, молодой музыкант субтильного телосложения и по совместительству племянник известного советского драматурга Александра Штейна, вдохновившись рассказами и творчеством своего дяди, решает стать офицером флота. Однако ни здоровье, ни личностные характеристики не позволяют ему быть успешным в данной сфере, что выливается во множество комичных ситуаций и насмешек над центральным персонажем, приносит ему довольно серьезные переживания. Главный герой обращается к своему дяде за помощью, поскольку Александр Штейн хорошо знаком с адмиралом Головко и умоляет помочь с подписанием рапорта об отставке и даже угрожает повеситься, если дядя откажет ему в помощи. Дядя напивается с адмиралом и отдает ему рапорт на подпись. Александр по возвращению с гордостью отдает своему племяннику подписанный рапорт, в котором адмирал оставил следующий комментарий с подписью: «Пусть послужит! Головко» [1].

Ситуация весьма комична и в духе постмодернизма весьма утрирована, однако является довольно яркой метафорой на вполне существовавшие и ныне существующие социальные проблемы, когда люди действительно находятся не на своем месте, испытывая серьезный психологический дискомфорт и страдания, что в итоге довольно часто выливается в трагедию, однако «система» и руководство остаются безучастными, а иногда и вовсе безучастно и насмешливо относятся к реально существующей проблеме.

Таким образом, конец эпохи «социального реализма», постепенное ослабление цензуры и расширение свободы слова как в социуме, так и в творчестве благотворно повлияло на развитие русской литературной традиции. Авторы получили возможность высказаться на острые социальные темы, которые ранее были табуированы или умалчивались. Сублимация психологизма в образе «маленького человека» может осуществляться как в реалистической, так и в метафорической манере. Образ «маленького человека» является многогранным, многоаспектным и многофункциональным и позволяет сублимировать в себе проблемы как общества, так и отдельного индивида, осуществить рефлексию, расширить представления о существующей картине мира и изъянах реальности через призму авторского сознания.

Литература

1. Веллер, М. Ю. Легенды Невского проспекта / М. Ю. Веллер. – СПб : Пароль, 2013. – 416 с.
2. Демченко, В. И. Метафора и симулякр как средства конструирования культурной реальности современного общества : автореф. дис. … док. философ. наук : 09.00.13 / В. И. Демченко ; ГОУ ВПО «Ставропольский государственный университет». – Ставрополь, 2009. – 23 с.
3. Маканин, В.С. Отставший. Повести и рассказы. / В.С. Маканин. – Москва : Худож. лит., 1988. – 431 с.
4. Основы литературоведения : учеб. пособие для студ. пед. вузов / В.П. Мещеряков [и др.] ; под общ. ред. В.П. Мещерякова. М.: Дрофа, 2003. – 416 с.
5. Петрушевская, Л. С. Черная бабочка / Л. С. Петрушевская. – СПб : Амфора, 2008. – 299 с.
6. Улицкая, Л. Е. Искренне ваш Шурик / Л. Е. Улицкая. – Москва : Эксмо, 2006. – 448 с.
7. Улицкая, Л. Е. Сонечка: повесть, рассказы, пьесы. / Л. Е. Улицкая. – Москва : АСТ, 2022. – 475 с.
8. Grady, J. Metaphor / J. Grady // The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics / ed. by D. Geeraerts, H. Cuyckens. – Oxford, 2007. – P. 188–213.

Y.V. Alekseyevich
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: yevgeniyalex@rambler.ru

Literary Type “The Small Person” as a Sublimation of Psychological Analysis in Russian Prose of the Latter Third of the 20th – Early 21st Century

Key words: the small person, women's prose, realism, postmodernism, sublimation.

In the post-Soviet era, with the weakening of censorship and a shift in value orientations, the “small person” archetype came to represent the challenges of an individual's adaptation to the new reality and the search for meaning within it. The “small person” type serves as a pertinent and powerful tool for psychological analysis as it reflects the moral, ethical, and psychological dilemmas shaped by the specific sociocultural context of society. This article will delve into the psychological characteristics, moral values, and inner conflicts of characters who serve as a sublimation of their era's representatives.

Е.Е. Аршанская
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: earsanskaa@gmail.com

УДК 821.161.1

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН ПРОИЗВЕДЕНИЙ О ПЕРВОЙ ЛЮБВИ (РОМАН ДЖЕЙН ОСТИН «ГОРДОСТЬ И ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ», ПОВЕСТИ ВАЛЕНТИНЫ ОСЕЕВОЙ «ДИНКА ПРОЩАЕТСЯ С ДЕТСТВОМ», ГАЛИНЫ ЩЕРБАКОВОЙ «ВАМ И НЕ СНИЛОСЬ...»)

Ключевые слова: аксиологический диапазон, английская литература, русская литература, произведения о первой любви, сравнительно-сопоставительный анализ.

В статье раскрываются образы главных героинь как средства выражения понимания первой любви и отражения ценностных ориентаций, заложенных временем и традициями исследуемого периода, что позволяет на качественно новом уровне переосмыслить понимание любви и влияние истории на нее.

Психологический и онтологический смысл любви глубоко раскрывается в уникальных и самобытных произведениях мировой художественной литературы. Так, роман Джейн Остин [1] «Гордость и предубеждение» без преувеличения можно считать жемчужиной английской литературы. Это произведение, как и другие работы писательницы, является воплощением легкости, непринужденности, проникновенности, отражая ту Джейн Остин, которая спустя столетия смотрит на нас ангельским взглядом с «редкого» портрета, написанного Джеймсом Эндрюсом в 1869 году. Повесть Валентины Осеевой «Динка прощается с детством» – это своего рода «памятник нерукотворный» в личном прочтении писательницы, сюжет произведения ей продиктовала сама жизнь. Впрочем, объединить традиции столь разных писательниц суждено их последовательнице, Галине Щербаковой [3], автору повести «Вам и не снилось...». Писательниц разделяют время, устои, нравы, судьбы и страны. Возникает вопрос: что общего в их произведениях? На первый взгляд, любой читатель скажет, что абсолютно ничего, но так ли это?

Сравнительный ракурс исследования позволит определить ценностную ориентацию писателей, способы литературной рефлексии и особенности индивидуально-авторских поисков. Заметим, если роман Джейн Остин рассматривался неоднократно в работах таких исследователей, как К.С. Кучаева [3], Т.А. Амелина [4], Н.М. Демурова [5], А.А. Палий [6], К.С. Антух [7] и др., то академический анализ повести Валентины Осеевой отсутствует вовсе. Исследования биографии Галины Щербаковой и её творчества также немногочисленны в литературоведении (И.В Щурова [8]).

Целью нашего исследования является выявление аксиологического диапазона и типологии героев в произведениях о первой любви: романе Джейн Остин «Гордость и предубеждение», повестях Валентины Осеевой «Динка прощается с детством» и Галины Щербаковой «Вам и не снилось...».

Материалы и методы: в ходе работы нами использовались культурно-исторический и сравнительно-типологический методы.

Исходя из поставленной цели, нужно было решить следующие задачи:

1) раскрыть способы психологического анализа в исследуемых произведениях;

2) сопоставить образы главных героинь-представительниц различных культурно-исторических эпох;

3) определить ценностные ориентации прошлого и современности.

Объектом исследования являются роман Джейн Остин «Гордость и предубеждение», повести Валентины Осеевой «Динка прощается с детством» и Галины Щербаковой «Вам и не снилось».

Предмет исследования – ценностная ориентация произведений о первой любви в разные культурно-исторические периоды.

Любое литературное произведение отражает описываемый в нем период истории: роман Дж. Остин «Гордость и предубеждение» позволяет выявить отголоски эпохи Регентства – периода в английской истории, который научил людей не унывать и со свойственным им сдержанным английским юмором переживать вызовы времени. В романе «Гордость и предубеждение» отражены личностные ценности, характерные для исследуемого периода: остроумие и элегантность. Указанные черты на протяжении всего произведения находят свое воплощение в образе женского прототипа романа – Элизабет Беннет – и ее сестры Джейн. В романе Джейн Остин «Гордость и предубеждение» прослеживается английская сдержанность и понятие вкуса, прививаемое религией и общественным мнением с детства (убранство дома Коллинзов). Вдобавок благородная скромность и элегантность должны были демонстрировать превосходство разума над чувством (разговор мистера Дарси и Элизабет в гостинице). Талант Джейн Остин проявляется и в том, что писательнице удалось украсить произведение предметами женской и мужской моды того времени: зонтики от солнца (использовала Лиззи, когда шла на прогулку с леди Кэтрин), карманные часы (использовал Мистер Дарси во время прогулки после предложения руки и сердца, сделанного Мистером Бингли и т.д.). Кроме того, в XIX веке входят в моду пианино и клавикорды, на которых играют в богатых домах прекрасные дамы. В книге же именно мисс Бингли и Лиззи Беннет радуют слушателей своим исполнением. В целом, эпоху Регентства можно назвать не только олицетворением рождения нового стиля в искусстве и образа жизни, но и началом тотальной англомании.

Автобиографическая повесть Валентины Осеевой «Динка прощается с детством» погружает нас в сложный период истории Российского

империи, связанной с Первой мировой войной. Писательница показывает, что несмотря на трудности военного времени, люди стараются поддерживать друг друга и свой быт. Ключевые события её книги разворачиваются на хуторе, куда прибывает на лето уже знакомая читателю по повести «Динка» дружная семья революционеров Арсеньевых. Именно родители, сёстры, брат и в целом окружение Динки играло основополагающую роль в формировании главной героини.

Повесть Галины Щербаковой «Вам и не снилось…» переносит читателя в 70-е годы XX века, эпоху строительства развитого социализма, веры в светлое будущее, честной дружбы, искренней любви и в беззаботное детство наших мам и пап, когда дети основное время проводили на улице, а родители только поздним вечером их с трудом «загоняли» домой.

Рассматривая образ Элизабет Беннет из романа Джейн Остин «Гордость и предубеждение», хочется упомянуть строки из стихотворения Василия Лебедева-Кумача «Как хорошо на свете жить»:

Любовь нечаянно нагрянет,

Когда ее совсем не ждешь…

В какой-то мере эти слова можно считать девизом в судьбе главной героини романа «Гордость и предубеждение». Будни Лиззи нельзя назвать яркими и интересными: её семья жила в Лонгборне, небольшом и тихом селении, где любое, казалось бы, самое невзрачное дело тотчас становилось предметом обсуждений. Из данного утверждения вытекает следующее: во-первых, объяснятся любовь Элизабет к поездкам и прогулкам; восторг и поразительный полет души героини особенно проявляется во время путешествия с поистине родными Гарденерами. Во-вторых, через разговор четы Беннетов демонстрируются причины такого ажиотажа от приезда мистера Бингли. Словом, обычаи диктует Англия XIX века. Рьяное стремление миссис Беннет выдать удачно замуж своих дочерей объясняется и тем, что в семье нет наследников мужского пола, а значит, благополучие Джейн, Элизабет, Мэри, Китти и Лидии в будущем напрямую зависит от выбранной партии.

Каждый из родителей в семье Беннетов отдает предпочтение разным детям. Так, миссис Беннет, женщина, которая явно не соответствовала своим характером положению, занимаемому в обществе, ставила превыше всего младших дочерей – Лидию и Китти, которые вели по меркам того времени довольно-таки легкомысленный образ жизни, совершенно не задумываясь в каком свете выставляют семью обедневшего дворянина. Мистер Беннет, в свою очередь, выделяет из всех детей Лиззи, говоря, что «ни одна из моих дочек ничем особенно не примечательна, – ответил он. – Они столь же глупы и невежественны, как все другие девчонки в этом возрасте. Просто в Лиззи немножко больше толку, чем в ее сестрах» [1, с. 7].

Элизабет, действительно, отличалась от своих сестер живым умом, мечтательностью, наблюдательностью, проницательностью, которая была бы

ей на руку как можно чаще, если бы девушка не придавала огромное значение эмоциям и чувствам. Тем не менее, в судьбоносные моменты Элизабет имела холодную голову, однако девушка была готова обрушить весь мир на обидчика безгранично любимой сестры. Такая резкость и вспыльчивость, безусловно, объяснима возрастом, а на тот момент Лиззи уже исполнилось двадцать лет. Что же насчет гордости? Без этого качества существование произведения в целом было бы невозможно: в романе все герои и персонажи пронизаны данным чувством, но проявляют его по-разному.

Хорошие отношения с отцом в некотором роде объединяют Лиззи и Динку, а вот с мамой близкие и доверительные отношения сложились у Динки. Марина предстает перед читателем смелой и непоколебимой женщиной, которая наперекор судьбе остается добрым человеком, не в состоянии пройти мимо чужой беды. Такими же она растила и своих детей: сильными и независимыми личностями, имеющими обо всем свое мнение. Героиня повести Галины Щербаковой, Юлька, также могла похвалиться теплыми отношениями с матерью Людмилой и всегда в её лице находила опору и поддержку, ведь именно мама посодействовала поездке девочки в дом бабушки Ромы.

Возвращаясь к семье Арсеньевых важно отметить, что в их доме всегда культивировалось чувство семейственности, которое главным образом проявлялось в умении свести любую ссору в шутку. Это качество вобрала в себя и Динка, что нередко помогало ей сглаживать последствия своих приключений, а было у нее их не мало. Все описанные события обусловливаются личностными качествами главной героини. Во-первых, уникальность такого персонажа, как Динка, заключается в отношении к невзрачным, казалось бы, явлениям как к чему-то исключительному и смыслообразующему. Портрет Катри, глаза Иоськи, гребень, бархотка, мелодия Якова становятся для главной героини повести символами любви и памяти. Однако значимость этих явлений отчасти утрирована в силу возраста и особенностей характера строптивой девушки: «Ведь правду говорят, что я за маленькими делами не вижу больших…» [2, с. 154]. Во-вторых, вспоминая первое сватовство к Федорке, не будет преувеличением заметить, что Динка отличалась живым умом, находчивостью и всеобъемлющим чувством долга, которое нередко играло с ней злую шутку. Феномен главной героини повести «Динка прощается с детством» заключается и в ее непредсказуемости: порой эта девчонка додумывается до того, что ни одному взрослому человеку даже не придет на ум. Все это с уверенностью позволяет сказать, что Динка с легкостью пополнила бы ряды «маленьких женщин» и никогда не затерялась на страницах саги Луизы Мэй Олкотт.

Кроме того, следует остановиться на прозвищах героинь. На первый взгляд, кличка Динки – «Макака» – вполне объясняется ее поведением, однако ещё в Древнем Китае обезьяна считалась покровителем детей, лошадей и дорог. Безусловно, у разных народов масса своих представлений

и смыслов, вкладываемых в это животное, но мы останавливаемся на данной трактовке ввиду того, что она как можно лучше раскрывает образ Динки: любовь к детям, лошади Приме и путешествиям, которые обречены стать приключениями. В свою очередь, прозвища Юли – «слепуха» и «монголка» – были обусловлены внешностью девочки, но никак не раскрывали её глубокий внутренний мир.

Очень важную роль в восприятии образа литературного героя играет описание его взаимоотношений с окружающими людьми: друзьями, учителями, соседями. Так благодаря разговору Элизабет и мистера Уикхема становится понятно, как легко ввести мисс Беннет в заблуждение и насколько наивной она может быть. И в этом она немного схожа с Динкой, ведь дружба девушки с Цыганом завязалась не сразу, но её смелость и по-своему умиляющая непосредственность главной героини повести Валентины Осеевой не могла не подкупить юношу. Образ же Юльки существенно отличается от предыдущих героинь, поэтому в качестве отправной точки последующего анализа приведем цитату: «Любовь всегда бывает в миру и среди людей. Это жизнь в жизни» [3, с. 288]. Галина Щербакова вкладывает указанную фразу в уста учительницы Татьяны Николаевны, а точнее, просто Танечки, ведь ребята именно так называют ее между собой. Для раскрытия образа Юльки роль такого персонажа, как Танечка, очень важна, поскольку жизнь одинокой учительницы в восприятии девочки представляется антиутопией. Слова «русички» принимаются в штыки. Девочка не понимает, что может знать о любви старая дева, причем Юля тут же вспоминает мамину подругу из «этой категории человечества». Ее жизнь без любви шестнадцатилетний подросток воспринимает настолько жалкой, что у Юльки возникает страх за отчима и их семью. С одной стороны, такая реакция вполне объяснима, ведь с появлением Володи, как замечает сама Галина Щербакова, девочка перестала быть заброшенной, ее мама наконец-то счастлива, да и у самой Юли с отчимом складываются нормальные отношения. Само обращение девочки к отчиму (Володя) говорит за себя, давая понять доброжелательность и благосклонность Юли к новому члену семьи. С другой же – возникает вопрос: почему девочка подумала, что маму беспокоит общение мужа с подругой. Мы считаем, что в этом отчасти проявляется хрупкость и самой главной героини, и всего мира в её глазах. Усиливает данное восприятие ненависть Юли к маме Ромы. И дело вовсе не в озлобленности главной героини, наоборот, Юлька – человек с чистой душой ребенка, в сознании которого Вера выступает в качестве разлучницы, норовящей расстроить планы влюбленных, отправляющей юношу с каждым разом все дальше и дальше. В народе говорят, что человеку свойственно выбирать спутника жизни, похожего на одного из родителей, и Рома не стал исключением. Близких женщин Лавочкина-младшего объединяет многое: обе очень эмоциональны, доминируют над своими мужчинами, решительны и не привыкли отдавать свое, но проявляется эта черта по-разному. Если Юля проявляет свою любовь через привя-

занность и попытки принимать и поддерживать возлюбленного, то Вера те же самые чувства преподносит в виде резких решений, не считаясь с мнением сына и гордясь собой. Для Веры материнство – единственный путь к самореализации, а точнее, к самообману, ибо в профессии она не состоялась, муж то и дело вспоминает свою первую любовь, тогда остается ребенок и его чувство вины за мамину утерянную во время беременности красоту, фигуру и здоровье. Нельзя сказать, что Лавочкина специально вторгалась в личную жизнь Ромы, но, безусловно, старые обиды и химерное понимание любви накладывали свой отпечаток.

Тему первой влюбленности своих героинь писательницы раскрывают по-разному. Чувство Элизабет Беннет многогранно. С одной стороны, Лиззи болезненно воспринимает критику её семьи мистером Дарси. С другой же, на протяжении всей книги читателя не покидает ощущение легкой отдаленности девушки по отношению к семье: мисс Беннет запросто покидает отчий дом на долгий срок при этом никаких трогательных прощаний не наблюдается. По правде говоря, девушка только после признания и откровенного разговора с мистером Дарси набирается смелости принять тот факт, что она сама не лучшего мнения о своей матери да и отношений с миссис Беннет практически нет, а все секреты девушка рассказывает сестре. К слову, любовь к Джейн можно по праву назвать истинной и особенной. В подтверждение стоит привести следующую цитату: «Этому не бывать, слишком мало людей на свете пользуется моей любовью. А таких, которых я по-настоящему уважаю, еще меньше» [1, с. 115].

Однако представление Элизабет о сестринской любви существенно отличается от романтического чувства. Для девушки, прежде всего, любовь определяется отношением и поступками, при этом, как и многие её ровесницы, охваченные юношеским максимализмом, Лиззи не приемлет меркантильности в таких вопросах, именно поэтому она не поддаётся уговорам матери и не соглашается выйти замуж за мистера Коллинза, одновременно и осуждая, и сожалея о такой печальной участи Шарлотты. Настоящее же чувство настигает девушку, когда она видит изменения в поведении мистера Дарси. Его поступки, а в частности, обходительность и гостеприимство в Пемберли, тайное участие в спасении семьи Беннетов от позора, дают понять девушке, что за обложкой черствого и бездушного человека скрывается сильный и надежный юноша, который рассудителен и по-своему снисходителен. Окончательно сердце девушки оттаивает, когда мистер Бингли делает предложение Джейн.

В результате главные герои вопреки свойственным им гордости и предубеждению, поубавив спесь, открыв свои сердца и прислушавшись к ним, обретают исцеление и находят счастье в друг друге. Любовь в понимании Элизабет Беннет – это преодоление себя и рамок, навязанных обществом, чувство, которое помогает становиться с каждым днем лучше рядом друг с другом и переворачивает жизнь.

Совсем иначе первую любовь воспринимает героиня повести Валентины Осеевой. Для Динки это чувство стало переломным моментом в жизни. После признания Лени Динка начинает осознавать, что юноша для нее всегда являлся особым человеком. Хохолок был также не менее важен для главной героини, но любовь ослепила его, и, растворившись в этом чувстве, он потерял себя, свою индивидуальность, а соответственно, интерес для Динки. В это время Леня не стремился потакать своей Макаке, но ставил её интересы на первое место, как например, в истории с Зоей. В целом, для Лени его чувства были отчасти тяжёлой ношей, так как Динка их не замечала. Несчастно влюбленный Хохолок на правах друга проводил много времени с Динкой, и ради этих мгновений он готов был терпеть любые капризы девочки: гостить у цыган, катать на велосипеде все воскресенье и др. В эти минуты Леню одолевала ревность, но пока была дома Марина, она могла сдерживать юношеский пыл.

Однако для Динки эта драма оставалась за кадром. Детская наивность и непосредственность, которые обычно были юной героине на руку, сыграли с ней злую шутку: девочка воспринимала окружение буквально, не задумываясь, что творится в душе близких, правда, нельзя сказать, что данное действие совершалось ею намеренно. Что касается внутреннего мира самой Динки, то его можно охарактеризовать как «поэзию души». Ведь даже в тяжелые минуты выбора между Леней и Хохолком она тихо напевала мелодию. Эта ситуация заставила девочку впервые принять решение, за последствия которого она будет отвечать сама и от него же зависит её будущее, в данном случае – расставание с дорогим человеком во имя справедливости и правды. Следовательно, Хохолок стал первым шагом на пути прощания с детством для Динки, осколок воспоминаний о котором навсегда поранил её душу.

Таким образом, Динка – воплощение чувств и эмоций, которые у большинства людей из поколения Валентины Осеевой отняли война, смерть и разруха.

Любовь Юли представлена Галиной Щербаковой как всеобъемлющее и всепоглощающее чувство, вроде подарка судьбы. В доказательство можно вспомнить, следующие слова девушки после разговора с соседкой Зоей: «Я не буду на нее обижаться. Не буду. Она не виновата, что у нее все плохо. Но ведь и я не виновата, что у меня все хорошо?» [3, с. 325]. Кроме того, для Юльки любовь –чувство, о котором не написано ни в одной из прочитанных ею книг, и, ощутив его раз, она не готова потерять свою новую реальность. Именно поэтому в её голове появляются мысли о смерти, а запись, прослушанная до дыр, в своем роде – ниточка, ведущая к жизни. Отметим, что первая любовь для девочки стала шагом к познанию себя. По сравнению с Людмилой Сергеевной или девочками из класса, Юля сильно отличалась и это отмечала даже сама Татьяна Николаевна, а для Ромы она прекрасна всегда, будь она школьницей или старушкой.

Таким образом, любовь для Юльки – чувство, которое дороже всего на свете: друзей, семьи, родителей. При этом девочка, ориентируясь на Татьяну Николаевну, маму, Рому и Веру, ощущает, что любовь – не что иное, как дар и одновременно проклятие, именно любовь может исцелять или убивать и не всегда физически.

Сравнивая произведения, учтем тот факт, что образы героинь позволяют авторам не только раскрыть экзистенциальное значение любовного чувства, но и отразить ценности эпох, в которые были написаны эти книги.

Несмотря на, казалось бы, логичную последовательность, любовь в понимании Юли – феномен, который почти не встречается. Позиция миссис Беннет намного ближе к нынешней реальности, однако рассматривается куда шире. Современным людям мало испытывать чувства, необходимы также статус, финансовое положение, наличие недвижимости, гармония со своим «я», самореализация партнёра как личности: достижение собственных целей, планов, развитие в различных сферах жизни. При этом в повести Валентины Осеевой встречаются аспекты, которые не так сильно оторваны от современной действительности: большинство нынешних ученых-психологов согласятся, что если чувства и отношения способствуют положительным изменениям в жизни человека, то их следует считать продуктивными. Одним словом, с течением времени человечество обретает новые возможности, а с ними, соответственно, иные стандарты или современное прочтения старых тенденций.

Следовательно, восприятие и понимание любви разнится у главных героинь, анализируемых нами произведений. Для Лиззи, более степенной и избирательной, данное чувство синонимично с преодолением и самосовершенствованием. Для Динки любовь становится началом нового этапа в жизни, внутренней и отчасти внешней трансформации. На протяжении всей повести Осеевой главная героиня эмоционально реагирует на любые попадающиеся ей новости, благодаря которым мы можем ощутить мощь и силу волевого характера Динки. Юлька же представляет отношения, семью, брак целью своей жизни, где первое серьезное чувство раскрывает в ней ранее не известные грани. Тем не менее первое серьезное чувство является не единственным фактором для формирования картины мира и идеалов для прототипов, изученных нами произведений. Время, традиции и устои в обществе также вносят свои коррективы и находят отражение в ценностях, характеризующих главных героинь.

Литература

1. Остен, Дж. Гордость и предубеждение / Дж. Остен. – Пермь: КАПИК, 1993. – 512 с. (Дамский романчик)

2. Осеева, В.А. Динка прощается с детством / В.А. Осеева. – Мн.: Юнацтва, 1986. – 318 с.

3. Щербакова, Г.Н. Вам и не снилось / Г.Н. Щербакова // Школьная пора: сб. / сост. Т. Гончарова. – М.: Мол. гвардия, 1981. – 415 с. (Б-ка юношества)

4. Кучаева, К.С. Стереотипные женские образы в романах Джейн Остен (на примере героини «Гордость и предубеждение» Элизабет Беннет) / К.С. Кучаева. – Текст : непосредственный // Молодой

ученый. – 2015. – № 10.5 (90.5). – С. 46–47 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/90/18117. – Дата доступа: 09.12.2023.

5. Амелина, Т.А. Проблемы реализма в творчестве Джейн Остен : метод и стиль : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Т.А. Амелина. – Рига, 1973. – 224 с.

6. Демурова, Н.М. Особенности художественной манеры Джейн Остен» (по романам «Гордость и предубеждение» и «Разум и чувствительность») / Н.М. Демурова // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В.И. Ленина. – 1964. – № 218. – С. 85 – 103.

7. Палий, А.А. Стилистические средства раскрытия характеров в романе Джейн Остин «Гордость и предубеждение» / А.А. Палий // Вестн. Ленинград. гос. ун-та. Сер.: Филология. – 2008. – № 2. – С. 121–138.

8. Антух, К.С. Роман Джейн Остен «Гордость и предубеждение»: место иронии и юмора в романе / К.С. Антух // Идеи. Поиски. Решения : сб. ст. и тез. XIII междунар. науч.-прак. конф. преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов, Минск, 22 ноября 2019 г.

9. Щурова, И.В. Олицетворение и опредмечивание в романе Галины Щербаковой «Женщины в игре без правил» / И.В. Щурова // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. – 2018. – № 3/60. – С. 153–158.

K.E. Arshanskaya
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: earsanskaa@gmail.com

Axiological range of works about the first love (novel by Jane Austin «Pride and Prejudice», stories by Valentina Oseeva «Dinka says goodbye to her childhood», Galina Shcherbakova «You have never dreamed...»)

Key words: axiological range, English literature, Russian literature, works on the first love, comparative analysis.

The article reveals images of the main heroines as a means of expressing the understanding of the first love and reflecting the value orientations laid down by the time and traditions of the studied period, which allows at a qualitatively new level to rethink the understanding of love and the influence of history on it.

Ю.М. Бабіч
Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: juras6605@gmail.com

УДК 81’42:811.161.3:82-3

АСАБЛІВАСЦІ ВЫКАРЫСТАННЯ КАЛАРОНІМА “ФІЯЛЕТАВЫ” Ў БЕЛАРУСКІХ МАСТАЦКІХ ТЭКСТАХ

Ключавыя словы: каларонім, каларыстычная лексіка, сімволіка, сінтагматыка, кампазіт.

У артыкуле разглядаецца спецыфіка выкарыстання калароніма “фіялетавы” і яго адценняў у мове твораў беларускіх пісьменнікаў. Акцэнтуецца ўвага на асноўных механізмах перадачы мастацкай вобразнасці праз колераабазначэнне, на адмысловых колеравых тропах, апісваецца сімвалічны патэнцыял калароніма і характарызуюцца яго сінтагматычныя адметнасці.

На пачатку XXI стагоддзя істотна ўзмацнілася цікавасць айчынных лінгвістаў, літаратуразнаўцаў, культуролагаў да лексікі са значэннем колеру. Асабліва выразна гэта праяўляецца ў праекцыі на спецыфіку функцыянавання каларонімаў у мастацкім тэксце. Бо тут на першы план выходзіць цэлы шэраг важных чыннікаў, у прыватнасці, канатацыйны, сінтагматычны, сімвалічны.

На працягу апошніх гадоў трыццаці беларускімі даследчыкамі даволі добра апісаная спецыфіка выкарыстання галоўных, найбольш частотных колераабазначэнняў – белага, чырвонага, чорнага, жоўтага, зялёнага. Цяпер жа паспрабуем разгледзець больш “экзатычны” для беларускай моўнай мадэлі свету каларонім – фіялетавы.

Фіялетавы (ням. violett ← фр. violet, ад лац. viola ═ фіялка) [1, с. 349] колер, які адпавядае монахраматычнаму выпраменьванню з мінімальнай даўжынёй хвалі, каторую здольнае ўспрымаць чалавечае вока (дыяпазон 380 – 440 нанаметраў). Як указваў у свой час амерыканскі культуролаг Б. Расэл, “назвы колераў выкарыстоўваліся за тысячы гадоў да адкрыцця хвалевай тэорыі святла, і тое, што даўжыня хвалі памяншаецца пры руху па колеравай шкале ад чырвонага да фіялетавага, было геніяльным адкрыццём”[3, с. 261]. Механізм інтэрпрэтацыі семантыкі фіялетавага ў мове мастацкай літаратуры ў значнай ступені залежыць ад характару адлюстравання ў нашай свядомасці суседніх фарбаў. Блізкай да фіялетавага, хоць і меней насычанай, успрымаецца сумесь чырвонага і сіняга колераў. Паводле ТСБМ, фіялетавы – “сіні з чырванаватым адценнем, колеру фіялкі”. Гэта трэці спектральны каларонім са значэннем сіняга колеру, побач з непасрэдна лексемай *сіні* і прыметнікам *блакітны*. Але наяўнасць у дэфініцыі чырвонага адцення робіць фіялетавы крыху адасобленым ад двух згаданых колераабазначэнняў у семантычным ды і вобразна-сімвалічным аспектах. Асабліва, калі ў складзе адпаведнага кампазіта ёсць непасрэдна лексема з гэтым значэннем: *Неба на паўднёвым захадзе гарэла* ***барвова-фіялетавым*** *агнём, а на паўночным усходзе было цёмна-сіняе* (Іван Шамякін “Трывожнае шчасце”); *Усё перасяклі* ***чырвона-фіялетавыя*** *лініі…* (тамсама). З пункту гледжання псіхалогіі, чым больш чырвонага прысутнічае ў фіялетавым, тым больш гарачым, таемным становіцца яго адценне, дапоўненае своеасаблівай дынамікай нават без ужывання дзеясловаў. падобнае спалучэнне назваў практычна супрацьлеглых колераў у мастацкім тэксце выклікае ў аматараў фіялетавага часам супярэчлівыя асацыяцыі. Такія людзі часта вымушаныя шукаць своеасаблівы кампраміс паміж энергетыкай чырвонага і спакоем сіняга. У мове твораў беларускіх пісьменнікаў дадзены колеракод прадстаўлены, акрамя непасрэдна кодавага калароніма, лексемамі *ліловы, бэзавы* і ў адзінкавых выпадках прыметнікам *ультрафіялетавы*. Да гэтага пераліку трэба дадаць дастаткова разгалінаваную сістэму колеравых кампазітаў з рознымі адценнямі.

Фіялетавы ў меншай ступені, чым сіні і блакітны, выступае колерам неба. І не толькі паводле частотнасці, але і з боку чыста якасных, семантычных характарыстык: *Тут неба – **фіялетавым** скляпеннем, / Тут водсветы далёкіх навальніц, / Тут вогнішчаў пачварыстыя цені, / Тут водар мацыёл і медуніц* (Алесь Звонак “Зялёнае”). Неабходна падкрэсліць, што, у адрозненне ад сіняга і блакітнага, прыметнік *фіялетавы* не рэалізуе, як правіла, аптычную сему. Значыць, у ім не актуалізуецца значэнне адлегласці, далі, недасягальнасці. І ў гэтым заключаецца прынцыповае яго адрозненне ад двух іншых “сініх” каларонімаў з боку сімволікі і сінтагматыкі.

Дастаткова прадуктыўным каларонім выступае пры характарыстыцы вонкавага выгляду персанажа. Вобразнасць фіялетавага ўзмацняецца пры ўжыванні ў адным мікракантэксце іншых колеравых лексем: *Відаць ужо, што салдат – у **шэра-фіялетавай** форме, з адкрытым мундзірам, з чырвонай стужкай на борце (паранены), з хвацкай пілоткай над чорным прылізаным чубам* (Янка Брыль “Птушкі і гнёзды”). Такое падрабязнае апісанне знешнасці вайскоўца, дзе фіялетавы з шэрым адценнем згадваецца разам з чырвоным і чорным, падкрэслівае нейкую не надта станоўчую акалічнасць, выяўляе пачуццё наспакою, трывогі. Сімволіка фіялетавага выразна актуалізуецца пры наяўнасці ў межах мікракантэксту іншых, блізкіх да яго семантычна, каларатываў: *Малінавыя вусны пасінелі, не, нават набылі нейкі **цёмна-фіялетавы** колер…* (Іван Шамякін “Трывожнае шчасце”); *Алесь убачыў чорнатварую Майку з **фіялетавымі** валасамі і ў сукенцы аранжава-барвянага колеру* (Уладзімір Караткевіч “Каласы пад сярпом тваім”). На думку вядомага польскага лінгвіста Р. Такарскага, фіялетавы колер па сутнасці складаецца з адценняў блакітнага, чырвонага і чорнага, “важнай з’яўляецца чарговасць рэпрэзентацыі ў ім састаўных колераў, таксама як і асаблівая роля чарнаты” [4, с. 161]. У апошнім фрагменце чатыры розныя колеравыя адценні, пададзеныя ў адпаведнай паслядоўнасці, даюць абсалютнае ўяўленне пра вонкавы выгляд персанажа. Адначасова, паводле меркавання В. Кандзінскага, фіялетавы выступае як ахалоджаны чырвоны і ў фізічным, і ў псіхалагічным сэнсе. І па гэтай прычыне нясе на сабе адбітак нечага сумнага: *Відаць, пахаванне было багатае, таму што покрыва, у якое загарнулі нябожчыка, было прыгожае, густа затканае **фіялетавым** і жоўтым…*(Вольга Іпатава “За морам Хвалынскім”). Тут фіялетавы ў нейкай ступені выступае як сімвал багацця на Усходзе, але ўсё роўна не ўспрымаецца кантэкстуальна пазітыўным. Прыгадаем яшчэ меркаванне Р. Такарскага, што “сувязь фіялетавага колеру са смуткам і смерцю захоўваецца і ў еўрапейскай традыцыі”[4, с. 161].

У творах беларускіх пісьменікаў лексемы са значэннем фіялетавага колеру з’яўляюцца важным кампанентам пейзажных замалёвак. Варта адзначыць, што ў прыродзе ўвогуле фіялетавы сустракаецца не так і рэдка.

У кветках, раслінах ён часта абумоўлены наяўнасцю спецыфічных рэчываў – антацыанаў. Некаторыя расліны афарбоўваюцца ў фіялетавы толькі на кароткі час, а потым змяняюць фарбу. Так, вадзяная лілея на працягу аднаго дня змяняе колер ад белага да фіялетавага, а потым гіне. Мяркуецца, што ў кветках фіялетавы проста тушыць усе астатнія колеры. Ён прыцягвае да сябе ўвагу ў любой сітуацыі, у самых розных абставінах, успрымаецца як аднолькава прыгожы і ў небе, і на зямлі. Асабліва, калі ўваходзіць у склад адмысловага тропа – колераваў гармоніі: ***Ліловыя*** *цені ў цяснінах,* ***фіялетавыя*** *і зялёныя плямы раслінnасці і траў, вяршаліны магутных платанаў былі афарбаваны ружова-залацістым святлом* (Вольга Іпатава “За морам Хвалынскім”); *Гваздзічнае дрэва ніколі не скідвае лістоў, і кветкі яго пурпуровыя, з белымі і ружовымі пялёсткамі: з шафранам, што цвіце* ***светла-фіялетавым*** *колерам, а тканіну фарбуе ў жоўтае…* (тамсама). У жывёльным жа свеце ці сярод насякомых фіялетавы заўважаецца радзей. Прыгадаем хіба што матылькоў. Іншая сітуацыя з марскімі насельнікамі, дзе рыбы з фіялетавым покрывам і з рознымі адценнямі гэтай фарбы сустракаюцца часта. У мастацкім радку, як правіла, у кантэкст уводзіцца і яшчэ адна колералексема. Усё гэта бачым, у прыватнасці, у творах Уладзіміра Караткевіча: *…Блакіт і золата дня, іскры на вадзе,* ***фіялетавае*** *свячэнне рыбы ў паўзмроку* (“Блакіт і золата дня”); *У глыбіні плавалі* ***ліловыя*** *і белыя медузы* (“Залаты бог”); *У чысцейшай вады сінім прадонні, як кветкі, варушыліся* ***бэзавыя*** *і белыя медузы* (тамсама).

У апошніх двух сказах у кантэкст уведзены колераэлементы кода “фіялетавы” – *ліловы* і *бэзавы*. Ліловы – (рус. лиловый ← фр. lilas) – “светла-фіялетавы; колеру бэзу ці фіялкі”. У беларускіх мастацкіх творах прасочваеццам выразная сувязь калароніма *ліловы* з пейзажнымі апісаннямі. Можна сцвярджаць, што гэта, у першую чаргу, прыродны колер: *Цішыня. Хутка поўнач надыдзе / Сыпаць зор залаты авёс / Ды папасвіцца месяц выйдзе / На* ***ліловую*** *пашу нябёс* (Алесь Звонак “Дагарэла зара ў небакраі…”); *Бэз цвіце – / Над* ***ліловаю*** *цішай / Ранак шчодра разліў сінізну* (Мікола Чарняўскі “Бэз цвіце…”); *Узлескі і паляны патанаюць у белых карунках легкакрылых рамонкаў і амежніку, у бірузе лугавога льну і браткаў, у тонкім перазвоне* ***ліловых*** *званочкаў* (Рыгор Ігнаценка “Залатая пара”); *Па пясчанаму адхону берага нібы рассыпаны былі бледна-зялёныя зоркі бяссмертніку ўперамежку з жоўтым, падобным на звычайныя кветкі, і лапінкамі* ***чырвона-ліловага*** *чабору, угрэтага і пахучага на сонцы* (Міхась Лынькоў “Векапомныя дні); *Урэшце, відаць лета тут было суровым, таму што ўнізе было горача, наліваліся* ***ліловай*** *мякаццю вінаграднікі і пышна жаўцелі на невялічкіх палетках агромністыя сакаўныя дыні…* (Вольга Іпатава “За морам Хвалынскім”); *Срэбныя дробныя бліскаўкі сонца трапяталі на* ***ліловай*** *вадзе і цьмяна-срэбных*

плямах пены (Уладзімір Караткевіч “Званы ў прадоннях азёр”); *Калі бачыў, як святлом барвовым, / Азарыўшы да вяршынь лясы, / Незгасальным полымем* ***ліловым*** */ Тут гараць увосень верасы* (Мікола Аўрамчык “Вось яны, прывольныя прасторы…”). Апошні мікракантэкст з’яўляецца цудоўным прыкладам выкарыстання ў мастацкім радку прынцыпу колеравай асацыятыўнасці. Бо ў кожнай з чатырох структурных частак прысутнічае колеравае значэнне, хоць уласна каларонімы толькі два. Тут сапраўды з рэдкай прыгажосцю перададзена чырвона-фіялетавая гама сонечнага восеньскага дня.

Як вядома, у мастацкіх творах нярэдка выяўляюцца каларонімы з дзвюма няўласнымі якасцямі колеру: тэрмічнай і аптычнай. Значна радзей актуалізуюцца іншыя перыферыйныя значэнні. Тым больш паказальным бачыцца выкарыстанне колераэлемента *ліловы* са своеасаблівай “вагавай” семай у радках Максіма Лужаніна: *Але калі громам расколе абшар, / Збяруцца цяжкія* ***ліловыя*** *хмары, – / Упоравень з морам тады, не на жарт, / Да зор ускалышацца возера Нарач* (“Запрашэнне на возера Нарач”). *Ліловы* як цяжкі канкрэтызуецца непасрэдна адпаведным прыметнікам.

У творах айчынных мастакоў слова намі зафіксавана дастаткова шмат колеравых кампазітаў, пабудаваных на аснове элементаў кода “фіялетавы”. Асабліва арыгінальныя складаныя лексемы, у аснове якіх прыметнік *ліловы*, выяўлены ў мове Уладзіміра Караткевіча: чорна-ліловы, аранжава-ліловы, бэзава-ліловы*: І паўсюль: шчупак – рачны тыгр, тоўстая плотка, язь, прагны галавень, чырванапёрка, залаты лін, жэрах, срэбная верхаводка, “гусцяра з Дняпра”, ляшчы, рыбцы, залаты карась,* ***чорна-ліловы*** *мянтуз* (“Зямля пад белымі крыламі”); *Чорна-чырвоны, крывава-чырвоны,* ***аранжава-ліловы*** *хамсін з яго пылам і нясцерпнай спёкай* (“Saxifraga”); *Хораша маўчыцца над* ***бэзава-ліловымі*** *палямі канюшыны, над стральчастым лубінам у канавах* (“Чорны замак Альшанскі”). У апошнім выпадку кампазіт створаны на аснове элементаў аднаго колеракода. З пункту гледжання кагнітыўнай лінгвістыкі, тут выразна праяўляецца слабы характар імплікацыі, бо *бэзавы* – “бледна-ліловы, колеру бэзу”. Зрэшты для Караткевіча ўвогуле ўласцівае такое ўспрыманне колеру, калі ў кантэкст уводзяцца лексемы аднаго кода або паказваецца паступовая змена афарбоўкі ў межах таго ж самага колеракода: *Зацененыя бакі дзюнаў былі* ***ліловыя****, на баках* ***ліловы*** *колер пераходзіў у* ***бэзавы****…* (“Сіняя-сіняя”). А ў наступным кантэксце, дадаючы дадатковы каларонім, пісьменнік фактычна стварае яшчэ адно адценне бэзавага: *І цэлы дзень песціліся ў гарачым дзённым святле* ***бэзавыя з жоўтай плешынкай*** *астры і раскошныя вяргіні* (“Лісце каштанаў”).

І, нарэшце, апошні з элементаў кода – *ультрафіялетавы* (лац. ultra – за межамі, звыш), – паводле ТСБМ, “які мае адносіны да электрамагнітнага

выпрамянення, што размяшчаецца ў спектры паміж фіялетавымі і рэнтгенаўскімі прамянямі”. У нейкай ступені гэта тэхнічны колер, які звычайна не адрознівае вока. У мастацкіх тэкстах дадзены прыметнік ўжываецца крайне рэдка, і ўжо праз гэта кожнае яго выкарыстанне само па сабе прыцягвае ўвагу: *Газетная кампанія, узнятая супраць мяне Лінам, выклікала* ***ультрафіялетавы*** *настрой* (Андрэй Мрый “Запіскі Самсона Самасуя”). Тут можна гаварыць пра прыём сінестэзіі, які надзвычай удала прыменены аўтарам. Настрой не проста атрымаў пэўную афарбоўку, а нейкую незвычайную, рэдкую, звышколеравую. І інтэрпрэтаваць гэтую афарбоўку кожны можа па-свойму. Інтэрпрэтацыя, як заўважае В. Кухарэнка, “засваенне ідэйна-эстэтычнай, сэнсавай і эмацыянальнай інфармацыі мастацкага твора, якое ажыццяўляецца шляхам аднаўлення аўтарскага бачання і пазнання рэчаіснасці” [2, с. 11]. Таму і ўспрыманне падобных фрагментаў будзе строга індывідуальнае.

Такім чынам, мы прааналізавалі спецыфіку выкарыстання элементаў колеракода “фіялетавы” ў мове твораў беларускіх пісьменнікаў. Найбольшай частотнасцю вызначаюцца лексемы *фіялетавы* і *ліловы,* часам уводзіцца ў кантэкст слова *бэзавы*, і толькі ў адзінкавых выпадках ужываецца прыметнік *ультрафіялетавы*. Разам з тым дастаткова разгалінаванай з’яўляецца сістэма колеравых кампазітаў са значэннем фіялетавых адценняў. Прынцыпова важнай бачыцца лексіка-граматычная характарыстыка колераабазначэнняў: выкарыстоўваюцца ў літаратурных творах, як правіла, прыметнікі. Зрэшты, каларонім *ліловы* можа выступаць назоўнікам: *Шоўк* ***ліловасцю*** *аздобіў плечы* (Уладзімір Дубоўка) і дзеясловам: *Над гарызонтам ..* ***лілавела*** *даўгаватая хмарка* (Уладзімір Карпаў). Папулярнае ў сучаснай моладзі слова *фіялетава*, ні разу, дарэчы, не зафіксаванае ў мастацкіх творах, не мае дачынення да колеру, а выражае значэнне абыякавасці: *Мне гэта* ***фіялетава*** ў сэнсе *Мне ўсё роўна*. У адрозненне ад кодаў “сіні” і “блакітны”, “фіялетавы” практычна не рэалізуе значэнне далі, недасягальнасці, але шырока прадстаўлены пры апісанні афарбоўкі марскіх насельнікаў і ў пейзажных замалёўках.

Можна сцвярджаць, што лексемы са значэннем фіялетавага колеру вызначаюцца ў літаратурных тэкстах айчынных аўтараў сваёй істотнай адметнасцю, часта адлюстроўваюць менавіта беларускую мадэль бачання свету ў колеры, валодаюць істотным вобразна-выяўленчым і сімвалічным патэнцыялам, надаюць адмысловы мастацкі эфект усяму вертыкальнаму кантэксту.

Літаратура

1. Булыка, А.М. Слоўнік іншамоўных слоў / А.М. Булыка. – Мінск, 1993.
2. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – Москва, 1978.
3. Russell, Bertrand. Human knowledge: Its scope and limits / Bertrand Russell. – New York, 1948.
4. Tokarski, Ryszard. Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie / Ryszard Tokarski. – Lublin, 1995.

Y.M. Babich
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: juras6605@gmail.com

Features of the use of the coloronym violet in Belarusian literary texts

Key words: coloronym, color vocabulary, symbolism, syntagmatics, composite.

The article examines the specifics of the use of the coloronym "violet" and its shades in the language of works of Belarusian writers. Attention is focused on the basic mechanisms of conveying artistic imagery through color designation, on special color paths, the symbolic potential of the coloronym is described, and its syntagmatic features are characterized.

С.К. Бабичева, К.А. Демешко
Государственное учреждение образования
«Гимназия № 1 г. Витебска имени Ж.И. Алфёрова»
e-mail: orel180608@yandex.ru

УДК 821.161.1-1.09

ФОКАЛИЗАЦИЯ И ГЛОССАЛИЗАЦИЯ КАК ПРИЁМЫ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭМЫ А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»

Ключевые слова: фокализация, глоссализация, перформатив, повествователь-хор, смысл финала поэмы.

В статье раскрываются особенности использования фокализации и глоссализации как приёмов, организующих пространство-время в поэме А.А. Блока «Двенадцать»; проанализированы ключевые пространственные и временные образы поэмы, описаны основные этапы составления исполнительского иллюстрированного сценария; обоснован финал поэмы как особой точки в пространственно-временной организации произведения.

Категория времени-пространства играет важную роль в художественном произведении: являясь характеристиками реального и художественного миров, а также способом восприятия и отражения действительности, она помогает создать окружение и контекст для развития сюжета и персонажей.

Фокализация (по Ж. Женетту) – это «организация в повествовании точки зрения и способы донесения её до читателя/зрителя» [2, с. 204]. Свойствами глоссализации являются многообразные формы и способы введения чужого голоса, которые могут быть использованы для передачи характера персонажа, его социального статуса или места происхождения.

Актуальность настоящего исследования обусловлена тем, что изучение пространственно-временной организации поэмы «Двенадцать» с точки

зрения приёмов фокализации и глоссализации, которые позволяют конкретизировать образы пространства-времени, ранее не осуществлялось.

Цель работы – выявить специфику использования приёмов фокализации и глоссализации в пространственно-временной организации в поэме А.А. Блока «Двенадцать».

Материалом исследования послужили работы в области пространства и времени М.М. Бахтина, Е.В.Крикливец; работы современных литературоведов, посвящённые изучению приёмов фокализации и глоссализации, Ж. Женетта [2], В.И. Тюпы [3].

Сюжет поэмы «Двенадцать» состоит из цепи эпизодов. Сам Блок не случайно делит её на 12 частей-глав, или сцен-эпизодов, поэтому важно рассмотреть присутствие и взаимодействие персонажей во времени и пространстве, а также их речевую характеристику (голоса).

Многоголосие в поэме является не только стилевым приёмом, но и главным элементом создания художественного времени и пространства, структурным свойством повествования. В поэме следует выделять так называемые «голоса», иначе смысл её ускользает от читателя.

В пространстве-времени поэмы есть фигура, которую мы можем условно назвать повествователем. Он называет, что, где и когда происходит, но, с нашей точки зрения, его функция – это не функция рассказчика в прозаическом произведении, а это роль, которую в древнегреческой трагедии выполнял хор. Оставаясь на сцене в течение всего представления, хор играл роль комментатора действия, своего рода посредника между актёрами на сцене и зрителями, помогал автору и зрителю в раскрытии смысла трагедии. Он также служил средством передачи основных идей, давал оценку поступков героев с точки зрения морали.

В поэме «Двенадцать» это самый загадочный персонаж: его нет в пространстве, но он видит то, что происходит в историческом пространстве и времени, сообщает это нам, комментирует происходящее. Его нельзя назвать пространственным образом, его голос, вписанный в многоголосие поэмы, мы только слышим. Стилистической особенностью голоса повествователя является то, что он говорит сам и ещё передаёт услышанные голоса улицы. Полифонизм речи хорового повествователя проявляется в смешении литературного и разговорного стилей.

В многоголосии произведения голос хорового повествователя можно определить ведущим: именно он фокализирует внимание читателя на месте и времени происходящих событий. Этот голос в поэме «Двенадцать» является одним из центральных элементов произведения. Он играет важную роль в изображении конфликта между «старым» и «новым» миром. Анализ этого голоса позволяет более глубже понять истоки и характер авторского отношения к революционным событиям, его эмоциональную нагрузку, а также оказывает существенное влияние на восприятие и интерпретацию произведения читателем. Этот хоровой голос словно пытается обратить внимание людей на истинные ценности.

Поскольку, на наш взгляд, поэма А. Блока «Двенадцать» перформативна (как будто представление, разыгранное на подмостках исторического времени), она хорошо раскладывается на голоса, реплики персонажей, как в драматическом действии.

По поэме А.Блока «Двенадцать» можно составить исполнительский сценарий. Для этого нужно поделить произведение на четыре эпизода, состоящих из озаглавленных частей-кадров, указать место, время и определить персонажей, которые наполняют кадр и участвуют в действии:

– повествователь, включённый в действие как хор, как коллективный персонаж, его речь – авторский голос;

– представители нового мира;

– представители «старого мира».

В ***первый эпизод*** можно включить три кадра, что соответствует трём первым главам поэмы. Стихии природы становятся фоном и участниками происходящих событий: белым снегом словно окутано всё пространство. Ветер, чёрно-белая метель. Блок, словно режиссёр, высветляет для зрителя фрагменты улицы, фигуры и группы людей, а затем вновь погружает в темноту. Мы видим представителей «старого мира»: старушку, буржуя, писателя, попа, барыню в каракуле, девиц лёгкого поведения, бродягу, слышим их голоса на улице. Человеческие фигуры теряются в вихре вьюги. Голоса представителей «старого мира» доносятся как будто из «метели».

Крупным планом изображены двенадцать красногвардейцев, они шагают в метели. Представители «нового мира» – выходцы из простого народа, у них обыденные разговоры. Слышны реплики красногвардейцев, и мы понимаем сущность нового, революционного времени: «без креста», «без имени святого», без Бога.

Второй эпизод также состоит из трёх кадров (4, 5, 6 главы поэмы). Крупным планом показан крутящийся снег, кучер-лихач, Ванька с Катькой, двенадцать красногвардейцев.

Монолог Петьки прерывается репликами красногвардейцев: «Эх, эх, попляши! Больно ножки хороши!» и завершается издевательской и настораживающей фразой: «Эх, эх, согреши! Будет легче для души!» Слышатся голоса двенадцати: просторечные («наутёк», «разок», «ужо», «постой», «ни гу-гу»), бранные слова («подлец», «падаль»), звукоподражания «трах-тарарах-тах-тах-тах-тах!», «трах-тарарах!»), лозунг («Революцьонный держите шаг!»). Речь хорового повествователя также приближена к разговорной, он как бы становится свидетелем происходящего, он превращается в любопытных прохожих.

Третий эпизод можно разделить на пять кадров, соответствующих главкам 7, 8, 9, 10, 11. Крупно изображён Петька. Сбиваясь с ритма, он «уторапливает шаг». Петруха исповедуется, его слова полны отчаяния, в них – глубокая тоска по Катьке. Однако слышатся строгие голоса товарищей: «Поддержи свою осанку! / – Над собой держи контроль!» – в них пренебрежение к личному горю, его обесценивание. Хоровой повествователь

констатирует преображение Петьки: «Он головку вскидавает, / он опять повеселел…» Преодолевая «ненужные» чувства, он чеканит шаг, идёт вместе со всеми, но выглядит как неживой, картонный со своими односложными репликами и мгновенными переходами чувств.

Герои-атеисты ощущают себя стоящими на страже нового мира, обретают единую поступь, вырастают до монументального символа всемирной революции. Сюжетный план становится фоном, красногвардейцы выступают как вершители революционного Возмездия. Крупным планом на фоне вьюги «в очи бьётся / красный флаг» – символ победившей революции, победы, доставшейся кровью.

Четвёртый эпизод состоит из одного кадра (12 глава). Это особая точка в пространственно-временной организации поэмы Блока – её финал. Общий план: красногвардейцы, позади них – пёс (как символ «старого мира») и не видимый ими, идущий впереди и над ними («Нежной поступью надвьюжной, / Снежной россыпью жемчужной») с кровавым флагом Исус Христос. Сильный ветер, вьюга, символизирующие революционные перемены, не прекращаются.

Среди революционного вихря под покровом ночи идут «державным шагом», отвергнув старый мир, двенадцать красногвардейцев, «без креста», «без имени святого». А «за вьюгой невидим», над идущими, над теми, кто приемлет террор и насилие, кто движим лишь жестокостью и так называемой «святой злобой», шествует «нежной поступью надвьюжной / снежной россыпью жемчужной» Исус Христос. Он – над стихией, поверх неё. Красногвардейцы не видят неба из-за вьюги, не видят Его («…за вьюгой невидим»). Красный флаг красногвардейцев представляется контекстуальным антонимом «кровавому» флагу Христа. Красный флаг – символ торжества революции, флаг победителей. «Кровавый» цвет святого флага Христа – символ страдания за всех убиенных, их крови. Залитый кровью, он тяжёл, как и крест когда-то. В образе «Исуса» Христа есть и другие символы, например: «снежной россыпью жемчужной», где жемчуг – символ света, посвящения, справедливости, но и слёз. Белый венчик из роз на Христе как на умершем – значит в новом мире Христос не нужен. Но Блок, вероятно, видел в этой детали и другой смысл: венчик из роз (в античной культуре) надевали дорогим гостям в знак почитания, а белый цвет – символ чистоты, непорочности.

Таким образом, нравственное очищение через страдание, о котором размышлял Блок, – удел лишь тех людей, которые не потеряли Бога в своём сердце и для которых нравственные ценности христианства являются основными ориентирами в жизни. С точки зрения пространственно-временной организации поэмы А. Блока «Двенадцать», это шествие символично, оно вне времени на просторах Вселенной.

Исходя из такого структурирования пространства-времени и описания кадров, реализующих фокализацию и глоссализацию каждого эпизода, был разработан исполнительский иллюстрированный сценарий.

В результате исследования нами были сформулированы следующие выводы:

1) фокализация и глоссализация являются смыслопорождающими приёмами в поэме А. Блока «Двенадцать»;

2) в результате анализа фокализации и глоссализации удалось структурировать поэму, разделив её на четыре эпизода;

3) поэма организована не как повествование, а как сценическое действие, перформатив (представление), поэтому можно её драматизировать, то есть написать сценарий и разыграть по ролям;

4) финал поэмы является особой пространственно-временной точкой смыслопорождения.

В настоящей работе представлено новое прочтение содержания поэмы А. А. Блока «Двенадцать». Основанием для этого послужил анализ фокализации и глоссализации как приёмов, которые позволяют понять принципы пространственно-временной организации поэмы А.Блока «Двенадцать», выявить особенности структуры произведения и взглянуть по-новому на образы героев.

Содержание, выводы исследовательского проекта могут способствовать формированию у учащихся познавательной и культурологической компетенций. Исполнительский сценарий предлагает новые подходы и инсайты для школьного театра. Он может быть взят за основу драматической постановки.

Литература

1. Блок, А.А. Стихотворения и поэмы / А.А. Блок. – Мн.: Маст. літ., 1989. – 462 с. – С. 419–429.

2. Женетт, Ж. Фигуры / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.

3. Тюпа, В.И. Аналитика художественного. Ввведение в литературоведческий анализ / В.И.Тюпа. М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.

S.K. Babicheva, K.A. Demeshko
State Educational Institution “Gymnasium No. 1
of Vitebsk named after Zh.I. Alferov”
e-mail: orel180608@yandex.ru

Focalization and glossalization as methods of spatio-temporal organization of A. Blok’s poem “The Twelve”

Key words: focalization, glossalization, performance, narrator-chorus, meaning of the finale of the poem.

The article reveals the features of the use of focalization and glossalization as techniques that organize space-time in the poem by A.A. Block "The Twelve"; the key spatial and temporal images of the poem are analyzed, the main stages of compiling an illustrated performance script are described; the ending of the poem is substantiated as a special point in the spatio-temporal organization of the work.

В.Ю. Бароўка
Доктор филологических наук, профессор, Витебск
e-mail: dvkessibar@mail.ru

УДК 821.161.3:316.3:7.01

АКСІЯСФЕРА ЛІТАРАТУРНА-ГЕРМЕНЕЎТЫЧНАГА РАКУРСУ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТАГОДДЗЯ

Ключавыя словы: аксіясфера, беларуская проза, літаратурная герменеўтыка, пародыя, стыль.

У артыкуле разглядаецца аксіясфера літаратурна-герменеўтычнага ракурсу ў беларускай прозе ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя, сцвярджаецца, што ён увасабляўся галоўным чынам праз сюжэт, сістэму вобразаў, заўвагі і развагі апавядальніка, што ядром яго стала асэнсаванне ўзаемадзеяння мастацтва слова і чытача, канцэптуальны ўзровень і мастацкія вартасці твора, а з другой паловы канца ХХ стагоддзя гэта ядро дапоўнілася цікавасцю да мастацкага ўнёску асобных літаратурных перыядаў і ролі творчай індывідуальнасці.

Літаратурна-герменеўтычны ракурс у беларускай прозе стаў развівацца з пачатку ХХ стагоддзя. Першыя спробы асэнсавання літаратурных твораў у літаратурных творах належалі Вацлаву Ластоўскаму і Максіму Гарэцкаму. Спробы мелі фрагментарны характар і датычыліся ўзаемаадносін літаратуры і чытача, уздзеяння літаратурнага твора на чытача. Так, у апавяданні “Панас гуляе” (1910) В. Ластоўскага праз сюжэт сцвярджалася, што аднайменны Коласаў верш знаходзіць водгук у чытачоў з-за яго праблематыкі. Суаднясенне першых радкоў з “Лесніковай пасады” Я. Коласа ў апавяданні “У лазні” (1913) з адчуваннямі інтэлігента ў першым пакаленні Кліма Шамоўскага, у душы якога любоў да роднага кута суседнічае з непрыманнем коснасці сялянскага быту, – важны кампазіцыйны момант у творы, дзе прэвалюе роздум інтэлігента пра адносіны да роднай глебы, пра слушнасць прызнання паэта. Ідэя выхаваўчай ролі літаратуры пазначалася Гарэцкім у аповесці “У чым яго крыўда?” (1926), галоўны герой якой пачынае інакш разумець жыццё пасля прачытання зборнікаў “Песні жальбы” Якуба Коласа і “Жалейка” Янкі Купалы.

1920-я гады – перыяд востpай палемікі паміж старым і маладым пакаленнямі літаратараў. Мастацкім адбіткам яе стаў “прыяцельскі шарж”, па аўтарскім вызначэнні, “Трыумф” (1925) Якуба Коласа, дзе класік у асобе ганарлівага маладога паэта дасціпна высмеяў празмерную метафарычнасць вобразаў і стылю маладнякоўцаў: “Паэты ж наогул людзі непаседлівыя, без самагону п’яныя. І недарма ж цягнуць іх то блакітныя далі, то васільковая журба, то проста аўсянае поле ці яшчэ іншая трасца.

А то засвярбяць у іх рукі – зоры за косы хапаюць, зару бляяць прымушаюць, на сонца з нажамі кідаюцца, а пра бедны месяц і казаць не прыходзіцца: у цырульню яго зацягнуць, пудраю напудраць” [1, с. 173]. Дарэчы, у той жа перыяд у “казках жыцця” “Ноч, калі папараць цвіце” (1925) і “Кучаравае дрэва” (1926) Я. Колас першым у прозе ахарактарызаваў стыль Янкі Купалы і Змітрака Бядулі шляхам згадвання рэпрэзентатыўных для Купалы фальклорна-міфалагічных вобразаў і дасціпнага выкарыстання назваў зборнікаў “Зялёны шум”, “Рытмы жыцця”, “Пад родным небам”, “На зачараваных гонях” З. Бядулі і прыпадабнення пад яго сінтаксіс.

Літаратурна-герменеўтычны ракурс паступова ўзнаўляўся ў прозе другой паловы XX стагоддзя. Аўтары аповесцей і раманаў пра жыццёвыя шляхі класікаў літаратуры (Б. Мікуліч, З. Бандарына, С. Александровіч, В. Хомчанка і інш.) пераважна абмяжоўваліся адлюстраваннем біяграфічных момантаў, але ў некаторых творах прысутнічалі кароткія характарыстыкі мастацкіх твораў. Для прыкладу, у рамане-эсэ Алега Лойкі “Як агонь, як вада” (1982) шмат лаканічных заўваг пра спецыфіку ідэйнага зместу твораў Янкі Купалы з акцэнтаваннем уздзеяння сацыякультурнай атмасферы часу, а ў аповесці “Час чумы” (1986) Уладзіміра Арлова дэтэрмінаванасць патрыятычнага пафасу “Песні пра зубра” паэта-лацініста Міколы Гусоўскага тлумачыцца яго канцэптуальным поглядам на ролю літаратуры як сродку “сказаць свету словы праўды пра сваю зямлю” [4, с. 278]. У інтэрпрэтацыі У. Арлова, творчасць М. Гусоўскага глыбока патрыятычная, бо аўтар імкнуўся “адчаканіць у паэтычных радках” [4, с. 302] нашу гісторыю для наступнікаў.

З другой паловы XX стагоддзя ў творах нярэдка ацэньваліся пэўныя літаратурныя перыяды. Напрыклад, у рамане “Чорны замак Альшанскі” (1979) У. Караткевіча праз дыялог сяброў-навукоўцаў характарызаваліся асаблівасці і роля спадчыны беларуска-польскіх пісьменнікаў першай трэці XIX стагоддзя. Мар’ян Пташынскі абвінавачваў аўтараў, якія на польскай мове апрацоўвалі мясцовыя паданні, у тым, што яны “насаджалі правінцыяналізм у літаратуры”. Пра аднаго з такіх пісьменнікаў ён заўважыў: “Ясна, што мясцовы, бо дыялектызмы на кожным кроку. І ясна, што піша па-польску, не дужа й тую мову ведаючы, а ведаючы яе мясцовы, шляхецкі дыялект. Р-рамантык!!! Знаеш усіх гэтых аўтараў «Пёсэнэк вейскіх з-над Нёмана і Шчары» ды «Чароўных Янаў з-пад Нарачы». Напіша кнігу пад назваю «Душа не ў сваім целе, або Незямныя радасці на берагах Свіслачы», дый радуецца” [2, с. 222]. Антон Косьміч не падзяляў крытычны запал сябра: “І ўсё ж колькі ў гэтым было прыемнага: наіў, дабрыня, лёгкае адценне дурнаватай і шчырай чуласці, сардэчнасць <…>. І потым, не будзь гэтых людзей, не выраслі б на гэтай глебе ні Баршчэўскі, ні паэт-тытан, ад уласнай беднасці падораны намі Польшчы” [2, с. 222]. Косміч не без задавальнення канстатаваў уплыў польскамоўных

пісьменнікаў Беларусі на польскую літаратуру: “Паршывы беларускі рамантызм і гафманізм мы ў іх насадзілі” [3, с. 222]. Героі-антыподы ў аповесці “Пярсцёнак апошняга імператара” (2001) Людмілы Рублеўскай выказваюць процілеглыя меркаванні пра беларускую паэзію 1920-х гадоў. Самаўпэўнены журналіст Марк Ялецкі сцвярджае, што гэта паэзія аб’ектыўна не можа эстэтычна ўздзейнічаць на чытача: “Прабачце за кашчуннасць, але гэта так – ні Ясеніна, ні Ахматавай, ні нават Маякоўскага ў беларускай паэзіі дваццатых не магло быць. Адны правінцыйныя варыянты Дзям’яна Беднага. Змяшчай у кучу ўсе гэтыя іхнія руні ды палеткі ды паспрабуй адрозніць, якому Глебку-Жылку належаць, – не адрозніш! Ды яшчэ мова не распрацаваная, з русізмамі. Не думаю, што тыя вершы будзе перапісваць дзяўчынка, каб перачытваць і плакаць над імі. Наўрад ці юнак стане вучыць іх на памяць і ў яго будуць палаць шчокі і шчымець сэрца ад прагі жыцця і подзвігу. Не працытуе іх філосаф у роздуме пра жыццё і смерць. Творчасць таго пакалення, пры ўсёй павазе да яе, толькі кокан, шалупінне, з якога магла вырасці нацыянальнальная літаратура, вартая суседскіх” [4, с. 53]. Абазнаны ў гэтым перыядзе гісторык Кастусь Сташынскі лічыць яе паўнавартаснай: “«О Беларусь, мая шыпшына, зялёны ліст, чырвоны цвет… У ветры дзікім не загінеш, чарнобылем не зарасцеш…». Я чытаў гэты верш, і ў мяне палалі шчокі, і хацелася подзвігаў… А мая маці спявала мне, маленькаму: «Падаюць сняжынкі, дыяменты-росы, падаюць бялюткі за маім акном. Расчасалі вішні шоўкавыя косы і ўранілі долу снегавы вянок…». І яшчэ пра тое, як «шэпчуцца явар з калінаю ў цёмнай галіне над ярам…». І вочы яе вільгатнелі” [4, с. 54].

Грунтоўным абмеркаваннем літаратуры, асэнсаваннем спецыфікі твораў аўтараў розных генерацый стаў раман Андрэя Федарэнкі “Рэвізія” (1994, 2003). Канцэптуальная аўтарская ўстаноўка акцэнтавана назвай твора: перагляд зробленага папярэднікамі і сучаснікамі. Галоўны герой рамана – празаік-пачатковец і студэнт гістфака ў адной асобе Алесь Трухан – чалавек літаратурацэнтрычны. Жыццёвыя рэаліі ён звычайна ўспрымае з пункту гледжання свайго чытацкага досведу: цётка аднакурсніцы нагадвае яму тыповую караткевічаўскую гераіню, у стане адчаю ён іранічна пытае, да “пляча якой Мармеладавай прытуліцца?”. Як вядома, у канцы 1980-х гадоў у асяроддзі творчай інтэлігенцыі ішлі спрэчкі пра далейшыя шляхі развіцця нацыянальнай літаратуры. Важную ролю ў інтэрпрэтацыі стану літаратурнай нівы адыгрывае сутыкненне на сходзе маладых пісьменнікаў у Доме літаратара ў сярэдзіне кастрычніка 1989 года з прадстаўнікамі старэйшага пакалення. Маладыя аўтары чыталі свае творы, пачутае абмяркоўваў імправізаваны прэзідыум, які ўскосна падсумоўваў і раней зробленае літаратарамі. Адзін з членаў прэзідыума рабіў націск на тым, “што, дзякаваць Богу, мы выбіраемся з лапцей, амаль знікла нарэшце ў творах вясковая тэма,

не кажучы пра абрыдлую запечную псіхалогію старых дзядоў і бабуль, якія дзясяцігоддзямі не вылазілі з нашай літаратуры” [5, с. 283], другі – лепшых параўноўваў з Караткевічам, трэці – лена падагульняў: “«Мура, калі шчыра… Лухта паўнейшая!»” [5, с. 283]. Безыменны стары пісьменнік і малады паэт Ведрыч на сходзе адстойваюць гонар сваіх пакаленняў. Стары пісьменнік не бачыў нічога новага ў творах маладых: “Замест «апавяданне» напісаць «аповед» ці «навела», замест «плечы» – «рамёны» – гэта далёка не літаратура ў яе сапраўдным высокім значэнні” [5, с. 284]. Ведрыч перакананы, што маладыя – прынцыпова іншы літаратурны пласт, у творчасці якога спалучаецца глыбокая сацыяльнасць з мастацкасцю. Ён папракае папярэднікаў за нізкі мастацкі ўзровень твораў, за аднастайнасць тэм. У прыватнай размове з Алесем ён з іроніяй заўважыў пра напісанае імі: “А я вось не ведаю іхняй творчасці, але не адабраю. <...> Бо ведаю, што адгарну любую кнігу, і ў соты раз прачытаю, як у Замошшы, што каля Заполля, на ўзлеску Вастраверхай пушчы, каля Мікіцішынага калодзежа, дзе Дзянісава палянка, Сёмкаў дуб, вячысты, рачысты, разложысты, спракавечны, караністы і гэ-дэ і да бясконцага тэ-пэ, раскінуўся гожа і высока, і шырока, і далёка, і Іванка помніць яшчэ тыя часы, калі быў малы і бацька саджаў яго на бухматы воз сена, які плыў пад дубам, і каржакаватыя яго галіны чаплялі сена і збівалі з малога шапку... Пародыя, – патлумачыў Трухану Ведрыч. – А ты, мабыць, падумаў, што гэта пачатак якогась эпічнага іхняга палатна?” [5, с. 284]. Алеся таксама насцярожвала сумная паўтаральнасць, для прыкладу, у творах пра 1920–1930-я гады: “Усе без выключэння раманы і аповесці заканчваліся там сходамі, пасля якіх шляхам сумеснай працы адбывалася зліццё індывідуумаў у адзіны арганізм. З пятнаццаці прачытаных ім кніг у дзясяці разам будавалі дарогу, мост і гацілі грэблю (дарога як сімвал пераходу ад цёмнага да светлага, мост далучэнне да прагрэсіўнага чалавецтва, грэбля – выграбанне з твані жыцця на шырокі прастор), у чатырох калектыўна асушалі балота, а ў апошнім (раман А. Чарнышэвіча «Світанне») – усё гэта разам плюс будаўніцтва торфазавода” [5, с. 404]. Калі ў самога Алеся ўзнікла жаданне напісаць пра родныя мясціны, то багаты чытацкі вопыт дапамагаў і адначасова перашкаджаў яму, нарадзіў сумную выснову: “...Няма нерушу. Бо і без яго на гэтай дзялянцы ўсё ўжо да такой ступені вытаптана, выкашана, выбіта, што вольнага лапіка не засталося, што проста ступіць няма куды: усе Мікіцішыны Паляны і Дальнія Логі (з дакладнасцю Ведрычавай пародыі) занятыя дзядамі і бабамі, катамі Барсікамі і баранамі Колямі, каровамі Лысухамі і Барсухамі, што ўся гэтая голая факта-біяграфічнасць, мянушкавая абазначальнасць, літаратурная фатаграфія, фальклорна-этнаграфічна-лубковая натура даўным-даўно ператворана ў сумную самамэту, таму і адважвае запамінаць, выкарыстоўваць,

ужываць, – злуючы і раздражняючы, з аднаго боку, а з другога – закалыхваючы, падманваючы, прымушаючы забываць, што самая незвычайная, самая цікавая, самая рэальна-праўдзівая гісторыя, чалавечая мянушка, тапаграфічная назва, любая іншая самабытная рэдкасць нічога не вартыя самі па сабе. Не тым цікавая палянка, што яна Данілава ці Мікіцішына, а тым, хто на яе ў дадзены момант пазірае, праз чые вочы, розум і душу яна перадаецца. Гэта на адной шалі вагаў. А на другой – «Палеская хроніка» ды «Камароўская хроніка», якія паспрабуй пераплюнь, паміж якімі як уплішчыцца?..” [5, с. 291–292]. Жыццё прывяло Алеся да разумення таго, шматкротнасць тыпаў герояў, паўтаральнасць сітуацый, формаў адлюстравання можа быць наступствам не банальнага эпігонства, а шматкротнасці, паўтаральнасці з’яў рэчаіснасці, а таму не надта “заганная практыка ў літаратурных творах – гэтая прымітыўная, без варыянтаў, закасцянелая кваліфікацыя адмоўных (зрэшты, як і галоўных) герояў, усіх гэтых контрыкаў-паліцаяў-здраднікаў, абавязкова васпаватых, прышчаватых, гнілазубых, няголеных, якія не гавораць, а сіпяць, шыкаюць, гаркаюць, не глядзяць, а косяцца, кідаюць позіркі; прозвішчы якіх ці мянушкі або кароткія: Гуз, Шышка, Коршак, Корчык, Клопік, Сіпун, або чамусьці заканчваюцца на «онак», «ёнак»” [5, с. 402]. Мастацкі аналіз спадчыны і сучаснай літаратуры ў рамане накіраваны на артыкуляцыю неабходнасці арыгінальнай, высокамастацкай творчасці. Варта зазначыць, што гэта выснова своеасабліва паўтарылася ў новым рамане А. Федарэнкі “Сцэнарыст” (2023), дзе пісьменнік звярнуў увагу на крэатыўнае ўвасабленне вечнай тэмы пра вяртанне ў мінулае, каб адшукаць прычыну, пастарацца выправіць яе і жыць далей, у фільме “Каматознікі” Дж. Шумахера, творах “Айцец Сергій” Л. Талстога і “Кар’ер” В. Быкава.

Адмысловая форма інтэрпрэтацыі літаратурных твораў – пародыя, дзе падкрэслена ацэначна ўзнаўляецца адметнасць мастацкага зместу або мастацкай формы першакрыніцы. Вядомы парадыст Георгій Юрчанка здолеў узнавіць адметнасць стылю многіх беларускіх празаікаў. Так, у пародыі “Пра смелага ваяку дзеда без таварышаў” імітуецца стыль Міхася Лынькова (сказавая манера; спалучэнне лірыкі і патэтыкі; неверагодныя ўчынкі; сінтаксіс, угрунтаваны на інверсіі, парцыляцыі, абрыве) з алюзіяй у назве на аповесць “Пра смелага ваяку Мішку і яго слаўных таварышаў”; у пародыі “Непаразуменне” гумарыстычна вылучаны некаторыя рысы прозы Генрыха Далідовіча (увага да настаўніцкага жыцця; закаханыя маладыя героі, якія не спадзяюцца на ўзаемнасць; прырода як люстэрка чалавечых пачуццяў); у пародыі “У паход” камічна гіпербалізавана імкненне Уладзіміра Арлова перанасычаць творы пра мінулае ўстарэлай лексікай і такім чынам абцяжарваць іх успрыманне, кшталту: “Толькі апоўдні дайшлі чуткі пра плягу: на уладанні Парамона Сярэдняга зрабіў інкурс варожы

чамбул на чале з Махмудам Дзевятнаццатым. Чата ў памежнай весі цофнулася без шыху. Ураза і ранкер агарнулі бывалага ваяра Грыміслава Карытку. Ён у адначас упаў у медытацыю і пачаў мнімаць, як атрымаць вікторыю" [6, с. 27].

Літаратурна-герменеўтычны ракурс у беларускай прозе XX – пачатку XXI стагоддзя пакуль факультатыўны, але значны для разумення яе эстэтычных асноў, суадносінаў мастацкіх імператываў пісьменнікаў розных пакаленняў. Ён рэалізуецца галоўным чынам праз сюжэт твораў, сістэму вобразаў. Спецыфічная форма літаратурна-герменеўтычнага ракурсу – пародыя. Ядром аксіясферы літаратурна-герменеўтычнага ракурсу адпачаткова выступае асэнсаванне ўзаемадзеяння мастацтва слова і чытача, канцэптуальны ўзровень і мастацкія вартасці твора, а з другой паловы канца XX стагоддзя гэта ядро дапаўняецца цікавасцю да мастацкіх напрацовак асобных літаратурных перыядаў, да ролі творчай індывідуальнасці.

Літаратура

1. Колас, Я. Збор твораў : у 14 т. / Я. Колас. – Мінск : Маст. літ., 1971–1978. – Т. 5. – 1973. – 624 с.
2. Караткевіч, У. Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1987–1991. – Т. 7. – 1990. – 574 с.
3. Арлоў, У. Сны імператара : апавяданні, аповесці, эсэ / У. Арлоў. – Мінск : Маст. літ., 2001. – 383 с.
4. Рублеўская, Л. Сэрца мармуровага анёла: аповесці, апавяданні / Л. Рублеўская. – Мінск : Маст. літ., 2003. – 288 с.
5. Федарэнка, А. Нічые : аповесці, раман / А. Федарэнка. – Мінск : Маст. літ., 2009. – 430 с.
6. Анталогія беларускай пародыі : у 2 ч. – Мінск : Ураджай, 2001. – Ч. 2. – 223 с.

V.Yu. Barouka
Doctor of Philology, Professor, Vitebsk
e-mail: dvkessibar@mail.ru

Axiosphere of the literary-hermeneutic perspective in Belarusian prose of the XXth – early XXIst centuries

Key words: axiosphere, literary hermeneutics, Belarusian prose, parody, style.

The article examines the axiosphere of the literary and hermeneutic perspective in Belarusian prose of the XXth – early XXIst centuries, it is argued that it was embodied mainly through the plot, the system of images, the narrator's remarks and reasoning, that its core was the understanding of the interaction between the art of speech and the reader, the conceptual level and artistic the value of the work, and from the second half of the late XXth century, this core was supplemented by interest in the artistic contribution of individual literary periods and the role of creative individuality.

К.Г.Н. Бейн
Санкт-Петербургский государственный университет
e-mail: konstantinbejn0036@gmail.com

УДК 81.22

ПАРЕМИОЛОГИЧЕСКОЕ ОТРАЖЕНИЕ БИБЛЕИЗМОВ КАК СВЯЗУЮЩЕЕ ЗВЕНО МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И НАСТОЯЩИМ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Ключевые слова: библеизм, библейская фразеология, пословица, паремиология, литература, русская культура.

В данной работе раскрывается влияние библеизмов на формирование пословиц и поговорок русского народа. Яркая образность паремиологии придает ее исследованию сегодня особый интерес и научную значимость. На примере паремий демонстрируется воздействие Священного Писания на литературу и культуру людей, придерживающихся христианских ценностей. В историческом аспекте рассматривается использование библеизмов для репрезентации не только языковой, но и духовной памяти народа, опирающейся на высокие морально-нравственные ценности и передающейся от одного поколения другому несмотря на исторические потрясения.

Библия – это одна из самых распространенных книг в мире, которая переведена практически на все языки. Являясь духовным спутником человечества, она оказала огромное воздействие на культуру большинства народов Земли. Как философские идеи, так и морально-нравственные нормы Священного Писания проникли на все континенты, наглядно демонстрируя как много у людей разных национальностей общего. Можно смело утверждать, что Библия на сегодняшний день является произведением, которому уделяется наибольшее внимание со стороны не только богословов, философов и историков, но и филологов, искусствоведов, культурологов.

Священное Писание не знает границ во времени и пространстве и обращается к сердцам людей, говорящих на разных языках. Понять его глубочайший смысл и высокую духовную символику помогает великие и совершенные инструменты – искусство и литература. Мастера художественного слова и книжной графики, живописцы и скульпторы, жившие в разные времена и принадлежавшие к разным народам, на протяжении многих веков искали и находили в великой «Книге книг» источник божественного вдохновения. Они отразили в своём творчестве важнейшие библейские сюжеты и представили значимые для последующего исторического развития мира события Ветхого и Нового Заветов такими, какими они их видели, и так, как диктовал им собственный творческий гений.

Славянские языки являются древним лингвистическим пространством, которое испытало на себе особенно интенсивное культурологическое

влияние Священного Писания. Так как библеизмы всегда были тесно связаны с культурой разных народов, не стала исключением и Россия. Несмотря на наличие целого ряда особенностей, библейская фразеология является неотрывной составной частью фразеологической системы любого из славянских языков. Данные языковые единицы, ярко проявляя своё смысловое совершенство, а также семантическую и стилистическую устойчивость, как бы аккумулируют всё христианское в ментальном сознании автора. Именно Библия стала тем звеном, которое связало не только языки и культуру, но и обычаи различных народов, исповедующих Христианство.

Как известно, библейская фразеология включает в себя «устойчивые, воспроизводимые в речи, раздельнооформленные обороты, которые, как правило, обладают экспрессивностью, эмоционально-оценочными характеристиками и имеют переносные значения (метафорические, символические, аллегорические, обобщённо-образные)» [5, с.7]. Особенность русских библейских фразеологизмов состоит в их несколько архаической окраске, для которой характерно наличие большого количества старославянских слов. Это объясняется тем, что наиболее активно данная фразеология стала проникать в русский язык в период с XVI по XIX вв. в виде церковнославянских изречений. Поэтому часть фразеологизмов относится к просторечиям, подавляющая же часть библейских фразеологических оборотов принадлежит высокому книжному стилю.

Православие на Руси имеет давние традиции. Поэтому библейская фразеология имеет самую тесную связь с русской культурой, и, прежде всего, как культурой христианской. А.С. Пушкин рассуждал следующим образом: «Я думаю, что мы никогда не дадим народу ничего лучше Писания… В нём находится вся человеческая жизнь. Религия создала искусство и литературу, всё, что было великого с самой древности… Без этого не было бы ни философии, ни поэзии, ни нравственности… Библия всемирна… Вот единственная книга в мире, в ней всё есть» [9]. Более двух тысячелетий не иссякает потенциал сюжетов, почерпнутых из Библии как художниками слова, так и представителями различных искусств. Читатель словно путешествует по лабиринту священной истории, а путеводную нить ему вручил сам Господь Бог.

На протяжении веков человечеством было создано огромное и поистине бесценное наследие, связанное с вечными библейскими историями. В шедеврах мирового искусства – от ранних христианских мозаик до фресок в стиле маньеризма, от иллюстраций в часословах до картин символистов и прерафаэлитов были отражены бессмертные библейские сюжеты. Именно произведения искусства позволяют всем любителям прекрасного приобщиться к духовному наследию великих мастеров, обессмертивших в своих творениях события и героев Священной книги.

С течением времени библеизмы всё больше становились важным средством экспликации русской духовности. Библейские выражения, неся

в себе непреходящие для каждого христианина моральные ценности, постепенно трансформировались в сознании человека в пословицы и поговорки. Поэтому паремиологический фонд родного языка даёт неисчерпаемый и незаменимый материал для исследования глубинной сущности и культуры своего народа. Крылатые выражения и афоризмы, пришедшие к нам из Библии, отличаются простотой и мудростью. Именно эти качества позволили им сохраняться на протяжении многих веков. Особенно часто библеизмы можно встретить в произведениях на морально-этические и нравственные темы. Именно фразеология стала квинтэссенцией народной мудрости. И в первую очередь это касается фразеологических единиц библейского происхождения.

Представители классической русской литературы великолепно знали великую «Книгу книг», активно использовали библеизмы и в повседневной жизни, и в своих произведениях. В художественном тексте именно через библейскую фразеологию репрезентировалась как языковая, так и духовная память народа. Поэтому библеизмы стали тем регистром, с помощью которого демонстрируется когнитивно-культурный код языка. Под когнитивно-культурным кодом обычно понимается «комбинация вербальных и невербальных знаний, передающихся из поколения в поколение и представляющих собой вечные культурно-исторические ценности народа» [10].

Библия вся проникнута стремлением человечества к поиску истины и справедливости. Именно поэтому Священное Писание и сегодня оказывает сильнейшее воздействие не только на формирование наших представлений об окружающем мире, но также влияет на развитие языков и национальной культуры. Нельзя не согласиться с мнением Ледневой А.В., что именно «лингвокультурологические подходы к изучению паремий дают возможность выявить закрепившиеся в них культурные концепты, духовно-моральные ценности и нормативные установки различных народов в контексте их культурно-исторического развития» [7].

Библейская фразеология провозглашает приоритет духовных ценностей над материальными, прославляет чистоту помыслов и готовность к самопожертвованию. Познавая фразеологию библейского происхождения, мы начинаем понимать, что *Человек предполагает, а Бог располагает*; *Ни хитру, ни горазду, ни убогу, ни богату, суда Божьего не миновать* [2]. Библейская паремиология всегда побуждала людей к совершению, прежде всего, благовидных поступков и законопослушанию, она несла в себе нравственный заряд, способствующий духовному развитию человека. Это привело к тому, что русская культура прониклась философией Священного Писания, поощряющей добродетель и осуждающей злые намерения человека.

Как мы видим, большинство библейских выражений имеют общехристианский характер, даже несмотря на определённую специфику их употребления. Вместе с тем, использование библеизмов в любом языке способствует повышению культуры речи в той области, которая бесспорно является

духовной сокровищницей каждого языка. Зафиксированный в Священном Писании принцип талиона гласит: *Око – за око, зуб – за зуб.* Юридические паремии с подобным смыслом можно встретить среди пословиц многих народов. Это свидетельствует об универсальном характере библейской фразеологии. Не случайно в основе многих нормотворческих паремий, опирающихся на народное правосудие, лежит поиск оптимального соотношения между преступлением и возмездием за него: *Каков грех, такова и расправа* [2]. Однако русские люди всегда считали: *Виновного кровь - вода, невиновного кровь – беда* [2]. Поэтому для доказательства совершения преступления свидетельствование очевидцев играет главную роль: *Кто глазами видел, лучше Бога знает* [2]. В целом же, о свидетелях можно сказать: *Бог любит праведника, а черт ябедника* [2]. Не случайно: *Доносчику - первый кнут* [2], - говорится в русской пословице. Её появление можно объяснить старинным судебным обычаем, в соответствии с которым доносчика пытали первым, чтобы убедиться в истинности его показаний. Поэтому: *Ябеда и доносчик на одной осине росли* [2], - утверждали на Руси.

Такое отношение к этому дереву вполне закономерно. У многих народов осина – символ предательства, «иудино» дерево, символизирующее смерть. И в русской языковой картине мира осина, являясь проклятым деревом, воплотила в себе отрицательную символику, нашедшую отражение в паремии: «*Одно проклятое дерево без ветра шумит (осина)*» [6, с.106]. В основе объяснения данного явления лежит легенда о том, что, когда осина узнала, что именно из неё будет сделан крест для распятия Христа, она всеми своими листьями задрожала от ужаса. Широкое распространение имеет и другая легенда: «Так как все деревья склонили верхушки во время распятия, и только осина осталась прямой, за это ее листья навсегда обречены дрожать» [4, с. 696].

Уже в наше время негативное значение фитонима «осина» нашло своё воплощение в стихотворении Нобелевского лауреата по литературе Бориса Пастернака «Мне хочется домой, в огромность…»:

Опять повалят с неба взятки,
Опять укроет к утру вихрь
Осин подследственных десятки
Сукном сугробов снеговых [3].

Данными словами Б. Л. Пастернак невольно подчеркнул закрепленное в сознании человека уже XX века негативное представление об этом дереве, сохранившееся у многих в России на генетическом уровне.

Так как Российская Империя являлась государством, в котором из традиционных религий преобладало Православие, изучение Закона Божьего было обязательным повсеместно в учебных заведениях. Не только образованные, но и просто грамотные люди хорошо знали многие изречения Священного Писания. Они активно ими пользовались как в повседневной жизни, так и в эпистолярном жанре. Но всё кардинально изменилось

с приходом к власти большевиков. Библия попала под запрет, гонения на церковь стали носить беспрецедентный характер. Образовался идеологический и культурный вакуум.

В результате этих процессов три поколения советских людей погрязли в болоте невежества, не имея элементарных представлений о библейских притчах, и в следствии этого, не понимая содержания многих великих произведений мирового искусства. А ведь, сопоставив картины мира, сформировавшиеся у разных народов на основе библейской фразеологии, сам собой напрашивается вывод, что паремиологический фонд любого языка играет не только важную роль в межкультурной коммуникации, но и является тезаурусом национальной культуры. Вместе с тем, если до Октябрьского переворота библейская фразеология была весьма широко распространена, то в последствии её употребление значительно сократилось, а многие фразеологизмы и притчи стали непонятны новым поколениям людей, воспитанным в духе атеизма.

В «Атеистическом словаре», изданном в 80-е годы под общей редакцией М. П. Новикова, дословно написано следующее: «“Религия есть опиум народа” (т.1, с. 415). В.И. Ленин отмечал, что “это изречение Маркса есть краеугольный камень всего миросозерцания марксизма в вопросе о религии” (т. 17, с. 416). Большое внимание Маркс уделял критике христианства. Христианство, подчёркивал он, калечит и разлагает личность, ибо “социальные принципы христианства превозносят трусость, презрение к самому себе, самоунижение, смирение, покорность, словом – все качества черни… Борьба против религии есть борьба за освобождение трудящихся, за ликвидацию эксплуатации человека человеком”» [1, с. 277].

Воинствующий атеизм был возведен в ранг официальной политики, проводимой государством. В стране, изолированной от мира и выкинутой из числа победителей в первой мировой войне, стали править голод и разруха. Россия и на этот раз дала крайние образцы общих процессов и возможностей. Следствием проводимой большевиками политики явилась не только безжалостная распродажа художественного достояния, но и повсеместное уничтожение христианских ценностей.

Произошла музейная катастрофа. Продажа советским правительством российских художественных коллекций, прежде всего религиозного содержания, нанесла особенно сильный удар по Государственному Эрмитажу. По словам его директора Михаила Пиотровского, «преступление правительства состоит в том, что с культурным наследием обращались как с ненужным хламом. Распродавая историческое наследие, государство использовало памятники культуры для целей, не имеющих к культуре абсолютно никакого отношения… Нашей культуре был нанесён глубочайший урон. Нанесён сознательно, воплотив на практике порочную идею безраздельного права государства распоряжаться культурным наследием страны... Всякое владение культурным наследием накладывает на владельца

определённые обязательства и ограничения. Это крайне важный принцип… порождён общими условиями, необходимыми для выживания нации и национальных культур» [8, с.11].

Только в последние десятилетия в Российской Федерации появилась реальная возможность ознакомиться не только непосредственно с содержанием Библии, но и с многочисленными, порой разноплановыми её толкованиями. Несмотря на активное богоборчество, многие крылатые выражения, имеющие в своей основе библеизмы, сохранялись в народной памяти и явились связующим звеном между нашим прошлым и будущим. Особый интерес в этой связи представляют библейские фразеологизмы.

Лингвокультурологический анализ паремий с сакральными компонентами, отличающихся большим семантическим разнообразием, основан, прежде всего, на библейской фразеологии. Сакральная паремиология занимает особое место среди огромного разнообразия пословиц и поговорок русского языка. Не случайно в постсоветской истории в конце минувшего века на волне поисков более эффективных форм и методов регулирования общественных отношений стал возрождаться интерес к фольклорным источникам. Паремии, имеющие в своем составе библеизмы, дают импульс для анализа воздействия на культуру русского народа христианских традиций, несмотря на длительный период богоборчества. Именно они является связующим звеном между порой очень далекими языками и культурами христианских народов.

Изучение истории и этимологии пословиц и поговорок позволяет проследить в них отражение различных эпох и одновременно убедиться в устойчивости отдельных языковых элементов, основанных на библеизмах. В настоящее время на основе принципа лексикографической полноты, сформулированным профессором Б.А. Лариным, на филологическом факультете Санкт-Петербургского государственного университета активно ведется работа над «Большим русско-белорусско-украинско-русинским словарем библеизмов», который станет первым комплексным описанием восточнославянской библейской фразеологии.

В XXI веке, в эпоху стремительного развития межкультурных коммуникаций, становится особенно актуальным более глубокое изучение библейской фразеологии и её отражения в национальных культурах разных народов. Именно поэтому и сегодня наше великое культурное наследие, имеющее в своей основе христианские корни, продолжает выполнять просветительскую миссию в национальном и мировом контексте. При этом никогда не следует забывать, что это культурное наследие дано нам предшественниками не в полное распоряжение, а в пользование, с обязательством умножить и сохранить его для последующих поколений.

Литература

1. Атеистический словарь / Абдусамедов А.И., Алейник Р.М., Алиева Б.А. им др.; Под общ. ред. М.П. Новикова. – М.: Политиздат, 1983. – 559 с.

2. Большой словарь русских поговорок: более 40 000 образных выражений / В. М. Мокиенко, Т.Г. Никитина; Международная ассоц. преподавателей русского яз. и лит., Российское о-во преподавателей русского яз. и лит., Санкт-Петербургский гос. ун-т, Межкафедральный словарный каб. им. проф. Б.А. Ларина. – Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2013, 783 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://search.rsl.ru/ru/record/01006565048 (Дата обращения: 20.03.2024)

3. Борис Пастернак – стихи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/13900/mne-khochetsya-domoi (Дата обращения: 15.03.2024)

4. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 томах. Москва: Русский язык-Медиа, 2003. Том 2. 749 с.

5. Дубровина, К.Н. Библейские фразеологизмы в русской и европейской культуре / К.Н. Дубровина. – Издательство: Флинта, 2012. – 264 с.

6. Жуков, В.П. Словарь русских пословиц и поговорок: Около 1200 пословиц и поговорок. 4-е изд., испр. и доп. / В.П. Жуков. – М.: Рус. яз., 1991. 534 с.

7. Леднева, А.В. Паремиологическая картина мира в русском и немецком языках (тематический блок "Человек"): автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.20 / Леднева Анастасия Владимировна; [Место защиты: Башкир. гос. ун-т]. – Уфа, 2015. – 22 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://search.rsl.ru/ru/record/01006645963 (Дата обращения: 20.03.2024)

8. Проданные сокровища России / Под общ. ред. Натальи Семёновой. – М.: Трилистник, 2000. – 296 с.

9. Пушкин и Достоевский о Библии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dzen.ru/a/X6LYt_7vCxqBCv_D (Дата обращения: 20.03.2024)

10. Фразеология в языковой картине мира: когнитивнопрагматические регистры: сборник научных трудов по итогам 4-й Междунар. науч. конф. по когнитивной фразеологии (г. Белгород, 26–27 марта 2019 года) / Н.Ф. Алефиренко, Е.Г. Озерова, К.К. Стебунова и др. – Белгород: ООО «Эпицентр», 2019. – 464 с.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 23-18-00252, реализуемый в Санкт-Петербургском государственном университете) «Библейское наследие восточнославянских языков в лингвокультурологической и лексикографической интерпретации (Большой русско-белорусско-украинско-русинский словарь библеизмов)».

C.G.N. Bein
St. Petersburg State University
e-mail: konstantinbejn0036@gmail.com

Paremiological Reflection of Biblism as a Link Between the Past and Present of Russian Culture

Key words: biblicalism, biblical phraseology, proverb, paremiology, literature, Russian culture.

This work reveals the influence of biblicalisms on the formation of proverbs and sayings of the Russian people. The vivid imagery of paremiology gives its study today special interest and scientific significance. The example of proverbs demonstrates the impact of Holy Scripture on the literature and culture of people who adhere to Christian values. In the historical aspect, the use of biblical words is considered to represent not only the linguistic, but also the spiritual memory of the people, based on high moral values and passed on from one generation to another despite historical upheavals.

Т.Р. Богорадова
Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой
e-mail: bogoradova 1974@yandex.ru

УДК 821.161.3.09-311.6(043.3)

ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ ВОЕННОЙ ПОВЕСТИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Б. САЧЕНКО 1980–1990-х гг.

Ключевые слова: писатели-ветераны, автобиографизм, экзистенциальная ситуация, психологизм, переосмысление.

В статье рассматривается творчество Б. Саченко периода 1980–1990-х гг., нуждающееся в переосмыслении и более детальном изучении. В XXI в. назрела потребность обобщения, систематизации и продолжения сделанного литераторами и учеными-иссследователями в осмыслении белорусской прозы на тему Великой Отечественной войны с позиций современности. На фоне литературоведческого наследия советского периода недостаточно изученной является проза отечественных писателей, созданная в 1980–1990-я гг. в жанре военной повести.

Во второй половине 1980–2000-х гг. в жанре отечественной военной повести отразилось влияние неизбежных изменений во взглядах писателей-ветеранов на прошлое: со внутренним принятием или отторжением позднесоветских и послесоветских времен. Вместе с тем в истории развития белорусской повести о войне прослеживется расширение эстетических горизонтов в индивидуальном творчестве. Появляется возможность для писателей использовать новые источники и средства постижения жизни, новые ракурсы для понимания тех сложных проблем, котрые не имеют простых решений. Именно военная тематика являлась востребованной в обстоятельствах идейно-эстетическх исканий той современной литературы, которая направлена на реалистическое постижение действительности – в ее типичных и социально детерминированнных проявлениях.

Военная литература стала востребованной при отражении диалектики человеческой души, явилась знаменателем максимально точного воспроизведения исторического контекста. По словам А. Адамовича, «это литература пережитого, увиденного своими глазами, услышенного, на своей солдатской шкуре испытанного» [здесь и далее перевод с белорусского языка наш – Т.Б.] [1, с. 8].

Для Бориса Саченко (1936–1995), представителя поколения младших «шестидесятников», период 1980-х гг. стал очередным этапом осмысления бытия с позиций ретроспективного обращения к военной тематике. Этот этап отразился в повестях «Дорога в Хатынь» (1983), «Забытые поселения» (1984), «Евка» (1986), «Невозвратное» (1987). Писатель, чья родная деревня была сожжена, а сам он малым мальчиком был вывезен с родителями в Германию, в своих повестях использовал эпизоды собственной драматической биогра-

фии, воссоздал их в судьбах персонажей. Мотив памяти о минувшей войне в повести «Дорога в Хатынь» реализуется благодаря образу центрального персонажа. Это белорус Антон Шатуневич, советский писатель, который встречает немецкую делегацию в своей стране: *«У нас социализм. < > У нас бесплатная медицина, бесплатное образование и так далее»* [2, с. 237]. Гостям Беларуси, как всегда, показывают наш выдающийся памятник – мемориальный комплекс в Хатыни: *«Пусть почувствуют, что мы люди, что мы натерпелись в войну, но ... Людьми были, людьми и остались»* [2, с. 214]. Б. Саченко использовал автобиографический материал для показа прошлого Шатуневича и его семьи. Персонаж рассказывает гостям о своем пребывании в Германии на ферме пана Хандке, издевательствах немцев над его родными во время войны. Произведение построено на сопоставлении параллельных воспоминаний Антона Шатуневича и немца Генриха Штоля, которые в военное время волей судьбы оказались в одних и тех же местах. Белорус и немец спорят, и писатель в диалогах персонажей затрагивает острые для начала 1980-х гг. политические вопросы, тему истоков коллаборационизма *«Вы, вы не представляете, что делали ваши солдаты у нас... – Не только наши солдаты, а и вы сами. – Как это? – Ну, ваши полицаи, старосты... "Предатели", как вы называете их. Продолжалась же, фактически, гражданская война»* [2, с. 227].

В повести «Забытые поселения» описание возвращения в прошлое также происходит на автобиографической основе. Б. Саченко вспоминает события коллективизации, возвращение из Германии, сожженную фашистами деревню, послевоенную борьбу с бандитизмом. Сюжет с детективными элементами обогащается благодаря авторскому введению в фабулу деревенских сказаний, а также рассказов-свидетельств об исключительных событиях. Через различные истории из жизни односельчан писатель показывает и военную действительность: деятельность партизан, случаи предательства, характер немецкой власти.

Повесть «Евка» воссоздает военную действительность в эпизодах жизни деревенской женщины. Б. Саченко вновь обращается к собственному травматическому опыту, памяти о лагере, работе на ферме, послевоенных недостатках. В родном доме тихо и незаметно умирает главная героиня, которая после аварии в Чернобыле не захотела ехать в город к сыну. Обобщение автора носит философский характер и представляется в виде мнения односельчанина Евки: *« – Нет, брат, война войной, а жизнь жизнью. Утюгом горячим утюжит она нас, кладет раньше времени в могилы. Да и не дает того, чего мы хотим, о чем мечтаем. С одним кое-как, с горем пополам, справишься, новая беда в пороге стоит, ждет. Ползешь, как тот муравей с ношею»* [2, с. 335].

Трагическим пафосом пронизана повесть «Невозвратное». Автобиографические моменты присутствуют в повествовании нарратора о военной трагедии отца, его пленении и бегстве из Германии, расправе немцев над местными жителями. В произведении повторяется тема пребывания семьи

в немецком плену и подневольной жизни на ферме. Б. Саченко показал освобождение семьи американцами, сложности возвращения на родину, связанные с этим фактом. В повести звучит тема пожилого человека, обиженного советскими властями, и от несправедливости его не может спасти даже участие в антифашистском подполье, связь с партизанами. Писатель полемично рассуждает о смысле и трагизме жизни: *«Кто во всем этом виноват? Бог? Но есть ли он на свете? Если нет, то, выходит, виноват во всем сам человек. Слишком он жадный, завистливый, много чего хочет»* [2, с. 502].

С наступлением 1990-х гг. Б. Саченко вновь вернулся к пережитому, договаривая о недосказанном. Новым художественным достижением писателя в отражении военной действительности стала повесть «Остались только воспоминания» (1992), включенная в посмертный сборник «Под созвездием серпа и молота» (2016). Книга была составлена в 1990-е гг., но при жизни автора не успела выйти из печати. В период 1990-х гг. тон повествования Б. Саченко изменился: в нем зазвучали обостренно-болезненные, еще более драматичные ноты. Повесть «Остались только воспоминания» посвящена матери писателя – Вере Михайловне Саченко. В произведении также упомянуты вехи жизни семьи автора. Период коллективизации показан через судьбу деда, которого заставляли платить налоги и внесли в список на раскулачивание. Деда спас традиционный побег (во время высылки в Сибирь спрятался в лесу), после он вынужденно отбывал дни в колхозе за трудодень: *«Будто барщина вернулась, надо было ее отбывать. Словом, принужденье, да и только»* [3, с. 11].

При отражении начала войны писатель показал тотальную мобилизацию мужского населения и драматические проводы отца в армию, когда экзистенциальность ситуации достигла наивысшей точки напряжения *«Я как-нибудь проживу, если не убьют... а убьют, так... Эх! –сказал он, махнул рукой < ... > и побежал догонять мужчин, что уже, попрощавшись, двинулись дальше по дороге <...>. Мать упала в песок, долго-долго рыдала, а волосы рвала на голове»* [3, с. 15]. Автор не углублялся в буквальную обрисовку психологии личности, а ставил человека в жизненную ситуацию, раскрывая его характер. Контекст 1990-х гг. позволил Б. Саченко правдиво показать неоднозначное отношение сельчан к приходу немцев: *«Не скажу, чтобы их ждали. Но что и не ожидали – тоже не скажешь»* [3, с. 17]. Писатель убедительно изобразил организацию полиции на селе, сложности существования простых людей под оккупацией, грабеж своими деревенских жителей. С новыми деталями Б. Саченко рассказал о родной сожженной деревне Большой Бор, постоянном напряжении сельчан в ожидании немецких бомбежек после открытия второго фронта, расстрелах немцами посреди дороги узников концлагерей, вывозе семьи в Германию.

Экзистенциальность ситуации требовала от людей выбора в обстоятельствах военного бытия: после лагеря отцу писателя предложили служить в полиции, или быть отправленным обратно к немцам. Возможная в условиях ситуации 1990-х гг. открытая передача полемических диалогов отца

с односельчанином-партизаном Евменом способствовала раскрытию исторического контекста и отражению отношения простых людей к советскому образу жизни: *«Я, скажем, против колхозов, а большевики за колхозы. Они любят Сталина, а я – нет»… А что оружие взял, воюю с немцами, то я землю защищаю свою от оккупантов»* [3, с. 31]. Таким образом писатель еще раз подтвердил, что даже самые большие обиды на Советскую власть не заставили честных белорусов отступиться от своей Родины в пользу чужаков-захватчиков, поджигателей мирных хуторов и новых рабовладельцев XX в.

В условиях обновленной исторической ситуации писатель имел возможность еще раз осмыслить использованный в предыдущих повестях автобиографический материал. Б. Саченко психологически убедительно отразил настороженное отношение запуганных белорусских крестьян к агитации против Сталина и большевиков, обоснованное недоверие людей как к вербовке в белорусскую армию под немцами, так и к предложению американцев после капитуляции Германии освобожденным из неволи советским людям отправиться с немецкой фермы в Америку, а также допросы и запугивание отца писателя представителем советских карательных органов после возвращения семьи из Германии в Беларусь. С позиций нового времени Б. Саченко показал встречу русских и американских войск на Эльбе, господство праздично-радостного настроения солдат-победителей обеих армий: *«Каждый день у нашего барака останавливались американцы. Были они молодые, крепкие. И веселые все, говорливые»* [3, с. 59]; *«уже на середине моста мы увидели своих, советских солдат. Они стояли по бокам – молодые, красивые, в фуражках, на которых горели красные звезды»* [3, с. 65].

У Б. Саченко по-новому звучит и мотив памяти, обращения к корням, к вечному, но уже недостижимому: *«Проехал я по деревне, вернулся к своему поселению. Постоял во дворе, постоял в доме. И ... попрощался и с домом, и с двором и поселением, потому что почувствовал: их нет уже у меня. < ... > Остались только воспоминания»* [3, с. 121]. В повестях Б. Саченко художественное осмысление военного бытия проходит путь от описания определенного факта, ситуации до углубления в них самые трагические и болезненные смыслы и результаты для судьбы человека. Эта эволюция наблюдается в повестях 1960 – 1970-х гг. («Последние и первые», «Оксана», «Плен», «Загадка одного подполья», находит продолжение в романном жанре («Чужое небо», 1969 – 1973», «Большой лес», 1976 – 1982), заканчивается переосмыслением пережитого через художественные произведения 1980-х гг. («Дорога в Хатынь», «Забытые поселения», «Евка», «Невозвратное») и итоговую автобиографическую повесть 1992 г. с экзистенциальными интонациями «Остались только воспоминания».

Таким образом, в XXI в. особенную ценность имеют художественные полотна тех ветеранов и очевидцев военных событий, которые продолжили осмысление собственного опыта, приобретенного в 1940-е гг., в повестях позднесоветского и послесоветского времени. Соответственно, на творчество Б. Саченко периода 1980 – 1990-х гг. наложили

отпечаток испытания и травмы, пережитые писателем в детстве, а также стремление отобразить собственный опыт с учетом нового мироощущения, формировавшегося в 1980 – 1990-х гг. и отразившегося во всей позднесоветской и последующей литературе.

Литература

1. Адамович, А. Война и деревня в современной литературе / А. Адамович. – Минск : Наука и техника, 1982. – 199 с.
2. Сачанка, Б. Выбраныя творы : у 3 т. / Б. Сачанка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1995. – Т. 3 : Аповесці. – 511 с.
3. Сачанка, Б. Пад сузор'ем сярпа і молата : аповесці, апавяданні, запісы розных гадоў / Б. Сачанка. – Мінск : Кнігазбор, 2016. – 548 с.

T.R. Bogoradova
Polotsk State University named after Euphrosyne of Polotsk
e-mail: bogoradova 1974@yandex.ru

The main motives of the military story in B. Sachenko's creative legacy of the 1980–1990 s.

Key words: veteran writers, autobiography, existential situation, psychologism, rethinking.

The article examines the work of B. Sachenko from the 1980–1990 s, which needs to be rethought and studied in more detail. In the XXI century, there was a need to generalize, systematize and continue what was done by writers and research scientists in understanding Belarusian prose on the topic of the Great Patriotic war from the standpoint of modernity. Against the background of the literary heritage of the soviet period, the prose of russian writers, created in the 1980–1990 s in the genre of a military story, is insufficiently studied.

Н.Ю. Букарева, Н.И. Марков
Ярославский государственный педагогический университет
имени К.Д. Ушинского
e-mail: bukarevanu@mail.ru; markovgromov@inbox.ru

УДК 821.161.1

ПРИТЧА И СКАЗКА В СТРУКТУРЕ РОМАНА Н.Ю. АБГАРЯН «С НЕБА УПАЛИ ТРИ ЯБЛОКА»

Ключевые слова: современная русская литература, жанр, жанровый синтез, роман, сказка, притча.

В статье рассматривается жанровый синтез в романе Н. Абгарян; выявлены элементы притчи (назидательный характер событий, наличие

народной мудрости, ситуаций нравственного выбора), и сказки (числовая символика, наличие категории чуда, волшебных предметов и помощников, сакрализация места событий); показано, как в процессе синтеза происходит трансформация некоторых устойчивых черт этих жанров.

Категория «жанра» в литературоведении – одна из фундаментальных в системе теоретического материала по художественному слову. Значимость её очевидна и неоспорима, поскольку без внимания к жанровой специфике произведения его анализ теряет всякий смысл. Сущность «жанра» комментирует Н. Д. Тамарченко: «Жанр – тип словесно-художественного произведения как целого, а именно: 1) реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений (эпопея, роман, повесть, новелла и т. п. в эпике; комедия, трагедия и др. в области драмы; ода, элегия, баллада и пр. – в лирике); 2) идеальный тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта» [5, с. 69].

Стоит отметить, что в определённый момент развития словесности незыблемость и авторитет жанровых законов отходят на второй план. Начинают появляться произведения, реализующие систему признаков не одного жанрового типа, а в сочетании с характерными чертами другого. Это явление получило название «жанрового синтеза». По мнению Б. П. Иванюка, «жанровый синтез – понятие, отражающее общую тенденцию жанров к взаимообогащению и объединению. Как центростремительная по своему характеру тенденция, она развивается наряду с другой, центробежной, а именно жанровой дифференциаций» [4, с. 115]. Таким образом, литературная традиция не исключает возможности смешивать элементы разных жанров для реализации определенных творческих задач.

Произведения, построенные по принципу соединения жанров, при анализе вызывают множество разногласий и споров, особенно в вопросе их итоговой жанровой номинации. Сплетение различных жанровых характеристик формирует новый, ранее не существующий тип, поэтому на примере феномена синтеза представляется возможным показать функционирование жанровых канонов, выходящее за рамки классической теории системы жанров.

В литературном процессе конца XX – начала XXI вв. явление жанрового синтеза проявляется очень активно. В этом плане проза Наринэ Абгарян отвечает означенной тенденции современной словесности. Не является исключением произведение этого автора «С неба упали три яблока» (2015), в котором наблюдается синтез разных жанров.

Традиционно данный текст относят к жанру романа, и именно романная структура делает произведение открытым для синтеза с другими жанрами. Связано это с самой природой романа, «единственного становящегося и еще неготового жанра», как отмечал в свое время еще М. М. Бахтин [2, с. 447].

В романе Абгарян, в первую очередь, очевидны признаки такого жанра, как притча. Притчевый тон произведения Абгарян, задаётся, во-первых, обилием мудростей из уст героев, своеобразной манерой их речи, свойственной людям «родовых» поселений, каким является место действия романа – деревня Маран. «С содержательной стороны притча отличается тяготением к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка», – писал С. С. Аверинцев [2, с. 20]. Произведение изобилует назидательными сентенциями, раскрывающими особенности менталитета маранцев. Такие изречения заложены в рассказы героев, их советы и оценки: «Нет ничего разрушительнее безделья, – любил повторять отец. – Безделье и праздность лишают жизнь смысла»; «Если Бог хочет наказать человека, первым делом отбирает у него ум, – качал головой Ованес, затягиваясь горьким табачным дымом» [1, с. 36]. Подобные суждения дают моральную оценку поступков людей, их образа жизни и соблюдения религиозных заповедей.

Во-вторых, притчевое начало проявляется и на уровне сюжета произведения, так как многие эпизоды имеют назидательный характер. С помощью подобных историй, произошедших с героями, утверждается определенная мораль, что также характерно для притч. По структуре такие эпизоды не являются самостоятельными, выделенными элементами, они включены в общий контекст произведения. Например, фрагмент притчевого характера есть уже в первой главе романа: это история заключения брака родителей Анатолии, Воске и Капитона. Мать героини выдали замуж за человека, суженного судьбой изначально не ей, а её внезапно умершей старшей сестре, Татевик. Результатом такого неуважения к памяти покойной становится родовое проклятие, оберегом от которого являются длинные волосы Воске. Однако несчастный случай лишает Воске её оберега, и женщина умирает, оставив мужа вдовцом, а трёх дочерей без матери. После её смерти мир покинут двое из троих детей, а за ними уйдёт и глава семейства, Капитон. Эта часть прошлого семьи Севоянц рассказана явно в назидание другим: не бери чужого никогда.

Поступки героев этой истории соответствуют персонажам притчи, которые всегда должны сделать этический выбор, предопределяющий исход сюжета. «Действующие лица притчи, как правило, не имеют не только внешних черт, но и «характера» в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора. Речь идет о подыскании ответа к заданной задаче (поэтому притча часто перебивается обращенным

к слушателю или читателю вопросом: «как, по-твоему, должен поступить такой-то?»)» [2, с. 21]. В рассматриваемом эпизоде семейство невесты принимает решение выдать замуж вторую дочь только потому, что к свадьбе все готово и им жаль затраченных на торжество денег и усилий. Своим решением они оскорбляют честь усопшей старшей дочери. Драматизируется ситуация выбора в романе тем, что его совершает не Воске, а ее родственники, так как в условиях жесткого патриархата, где женщина бесправна, ее мнения никто не спрашивает. Воске лишь покорно следует воле отца и принимает ситуацию замужества. Но при этом расплачивается за выбор родственников именно она и ее дети. Фактически, на трагический конец героиню обрекают близкие люди, не осознавая, что своим выбором возлагают на её душу грех. Отметим при этом, что романное начало здесь влияет на описание персонажей: они, в отличие от «классической» притчи, имеют и «характер», и «душевные свойства», становятся «объектами художественного наблюдения», чего нет в притче как таковой, по приведенной выше характеристике С. Аверинцева. Так происходит собственно синтез жанров, а не формальное включение элементов притчи в роман.

Помимо черт притчи, в романе Абгарян присутствуют элементы сказки. Наличие сказочного начала в романе «С неба упали три яблока» о жизни жителей деревни Маран, скрытой от людской суеты в горах, не становится чем-то неожиданным. В контексте данного произведения сказочные элементы особенно уместны, поскольку передают колорит деревенской жизни и специфику мифологического восприятия окружающей среды глазами героев, как будто отгороженных от всего мира.

В романе Абгарян элементы сказки вводятся разными способами. Во-первых, наличествует феномен «чуда» – самый очевидный компонент сказочного в тексте романа. По ходу сюжета появляется три чуда: первое – дар Акопа, второе – появление грудного молока у Настасьи, третье – рождение дочери у Анатолии и Василия. Очевидна в данном случае и численная символика: цифра три часто фигурирует в фольклоре, при этом каждое из чисел в устном народном творчестве всегда несёт смысловую нагрузку и является элементом сюжета и композиции: «Три – первое настоящее число, которое имеет начало, конец и середину»; символ завершённости и полноты [7]. В этом смысле чудеса перекликаются с композиционным делением романа (3 части – 3 чуда), а также с названием, в котором вновь задействовано «три». Это дает возможность предположить, что «три яблока» и есть три чуда, случившиеся в деревне Маран в разное время. Таким образом, функциональность цифры три в романе «С неба упали три яблока» «сказочна».

Маран настолько уникален, что возникновение чуда не удивляет его обитателей, а воспринимается как что-то понятное и очевидное, как естественное, которое поразило бы больше тем, что не случилось в этом месте: «Настасья поймала себя на мысли, что при других обстоятельствах

и в другом месте она бы сочла возвращение молока чудом. Но в Маране она отнеслась к этому как к чему-то само собой разумеющемуся» [1, с. 83]. Примечательно, что чудеса обращены к трем разным поколениям, то есть их получают люди разных возрастных групп: мальчик Акоп; молодая женщина Настасья; взрослые Анатолия и Василий.

Во-вторых, сказочное начало в романе выражено наличием «волшебного пространства». Маран характеризуется как особый, сакральный уголок земли, где законы привычной жизни будто бы не действуют и «преклоняются» перед необъяснимой силой: «Библиотека со временем стала напоминать Вавилон для живности»; «Розы цвели невпопад и пахли так, что приманивали своим ароматом пчёл…». Созданию образа волшебного места помогает территориальное расположение деревни: «Н. Абгарян не дает четких географических координат места жизни героев. Читателю известно лишь, что действие происходит на территория современной Армении: это горная деревушка Маран и долина под ней, которая не имеет названия. У событий нет определенных временных рамок. Это может свидетельствовать о принадлежности хронотопа романа именно к мифологическому, так как временные границы оказываются стертыми…» [4, с. 11]. Маран был скрыт от людского глаза высоко в горах, что делает пространство, в котором происходят действия романа, закрытым, недосягаемым. Одним из примеров такой недоступности является случай, когда карета скорой помощи с Анатолией и её дочкой не смогла добраться до деревни из-за непогоды. При этом телега, посланная в больницу местными жителями, привезла всё семейство Севоянц-Кудаманц домой. Мифологичность пространства реализуют чудеса, которые происходят в деревне. Создаётся ощущение всесильности места, где происходят события.

В-третьих, сказочность в романе обусловлена наличием волшебных предметов, чудесных помощников, которые призваны оберегать и направлять героев. В романе таких предметов и помощников много, поскольку для каждого героя сакральное индивидуально. Об этом Воске Севоянц сообщает шаман, приглашенный на её свадьбу в качестве «гадалки». В данном эпизоде появляется один из волшебных предметов – ноготь мизинца. Старик убеждён, что ноготь – это его амулет от сглаза, отпугивающий всё дурное: «У каждого человека свой оберег. У меня, – тут он помахал перед носом Воске правой рукой, – ноготь мизинца» [1, с. 8]. Еще один волшебный «предмет», о котором мы упоминали выше, – длинные медные волосы Воске, выполняющие функцию оберега. Отметим, что в сказке волшебный предмет всегда выполняет предназначенную ему функцию, в романе же эта закономерность не обязательна. Так, волосы не спасли героиню: она «…затопила баню, выкупала дочерей, уложила в постель, а на то время, пока возилась с ними, закрыла заслонку печной трубы, чтобы задержать жар. Запамятовала потом ее открыть и угорела насмерть» [1, с. 34]. В романе на утрату волшебного предмета влияют обыденные жизненные

причины, что показывает, как в тексте проявляется синтез жанров: сказочный элемент трансформируется под влиянием «романных» (реалистических) обстоятельств.

Кроме того, проявление сказочного наблюдается и в обретении героями необычных качеств. Мальчик Акоп замечает в себе нечеловеческий дар: он видит чужую смерть или, как про это говорит его старший брат, «ангелов смерти». В сказках наличие волшебных способностей у героев не претендует на реалистичность и, как правило, ничем не мотивируется. В романе Абгарян появление дара у Акопа тоже не получает мотивировки. Однако, в отличие от фольклорных текстов, наличие волшебного дара требует от героя романа платы: взамен каждого видения ребёнок отдавал часть собственной жизненной энергии, что приводило к припадкам, хвори. Так сказочный элемент в романе получается амбивалентную оценку: это дар или проклятье? Видится наличие в этой истории и притчевого элемента – морали: утверждение, что ничего в жизни не даётся просто так.

Таким образом, можно сделать вывод: роман Наринэ Абгарян сочетает в себе признаки притчи и сказки. Основа притчевого начала романа «С неба упали три яблока» опирается на моралистический тон произведения, реализуемый посредством использования в тексте мудрых суждений, в основу которых легли случаи из жизни героев Абгарян, требующие от маранцев совершения выбора. Сказочное начало реализовано через включение в текст произведения волшебных помощников, создание сказочного пространства, в котором происходят чудеса (явление чуда). Герои романа наделяются несвойственными для реалистической картины мира магическими способностями: дар ясновидения или общения с мертвыми. Соединение признаков нескольких жанров в рамках одного произведения позволяет говорить о жанровом синтетизме, широко распространённом в современной литературе, чем произведение Наринэ Абгарян вписывается в общий контекст актуальных жанровых исканий.

Литература

1. Абгарян, Н.Ю. С неба упали три яблока / Н.Ю. Абгарян. – М.: АСТ, 2016. – 320 с.
2. Аверинцев, С.С. Притча // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 6: Присказка. – М.: «Советская Россия», 1971. – С. 20–21. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke6/ke6-0203.htm. – Дата доступа: 14.03.2024.
3. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
4. Букарева, Н.Ю. Особенности хронотопа в романе Н. Абгарян «С неба упали три яблока» / Н.Ю. Букарева // Верхневолжский филологический вестник. – 2022. – № 4. – С. 8–15.
5. Иванюк, Б.П. Жанровый̆ синтез: версия словарного описания понятия // Элар : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/49530/1/dc_2006_1_020.pdf. – Дата доступа: 14.03.2024.
6. Тамарченко, Н.Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Н. Д. Тамарченко. – М,: Изд-во Intrada, 2008. – 358 с.
7. Символика чисел в различных культурах мира / Нумердом [Электронный ресурс]. Режим доступа : https://numerodom.ru/chislo-12-znachenie-v-numerologii.html. – Дата доступа: 20.03.2024.

N.Yu. Bukareva, N.I. Markov
Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky
e-mail: bukarevanu@mail.ru; markovgromov@inbox.ru

Parable and fairy tale in the structure of N.Y. Abgaryan's novel "Three apples fell from the sky"

Key words: modern Russian literature, genre, genre synthesis, novel, fairy tale, parable.

The article examines the genre synthesis in the novel by N. Abgaryan; identifies the elements of the parable (the edifying nature of events, the presence of folk wisdom, situations of moral choice), and fairy tales (numerical symbolism, the presence of the category of miracle, magical objects and assistants, the sacralization of the place of events); shows how in the process of synthesis there is a transformation of some stable features of these genres.

С.Ф. Бут-Гусаім
Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.С. Пушкіна
e-mail svfbg@tut.by

УДК 808.26-541.2

ПАЭТОНІМІКОН ДРАМАТЫЧНАЙ АПОВЕСЦІ ГЕОРГІЯ МАРЧУКА "АЛЬГЕРД"

Ключавыя словы: літаратурная анамастыка, онім, антрапонім, паэтонім, тапонім, бібліёнім.

У артыкуле разглядаюцца ўжытыя ў драматычнай аповесці Георгія Марчука паэтонімы, якія з'яўляюцца носьбітамі каштоўнай інфармацыі аб матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў. Антрапонімы разгледжаны як значымыя інфарматыўныя адзінкі, у семантычную структуру якіх уключаюцца прагматычны складнік, стылістычныя, эмацыйныя, ацэначныя, экспрэсіўныя, сацыяльныя адценні значэння, асацыяцыі і іншая інфармацыя экстралінгвістычнага характару. Апісаны культурна-гістарычныя канатацыі найменняў населеных пунктаў, свят, бостваў, успрынятых на фоне гістарычных асацыяцый, актуалізаваных у кантэксце твора. Асаблівая ўвага надаецца асэнсаванню ролі кантэксту ў раскрыцці сэнсавых і эмацыйна-экспрэсіўных магчымасцей паэтонімаў.

У драматычнай аповесці Георгія Марчука "Альгерд" расказваецца пра падзеі 1320–1321 гадоў. Гэта час княжання ў Віцебску славутага Альгерда і адстойвання віцяблянамі свабоды і незалежнасці. Ствараючы вобразы знакамітых князёў і мужных, добразычлівых, адданых радзіме гараджан, беларускі пісьменнік абапіраецца на традыцыі айчыннага іменаслову.

На сучасным этапе развіцця анамастыкі, у прыватнасці, літаратурнай анамастыкі, актуальным з'яўляецца пытанне нацыянальна-культурнай адметнаці паэтонімікону мастацкіх твораў. Праблема адлюстравання ў анамастыконе мастацкага твора чалавека не толькі як носьбіта мовы, але і як захавальніка пэўнай культуры, асаблівага менталітэту, ураджэнца пэўнага рэгіёна становіцца ўсё больш надзённай у сучаснай лінгвістыцы. Навуковая навізна працы складаецца ў рэалізацыі лінгвапрагматычнага і лінгвакультуралагічнага падыходаў да апісання анамастычнай прасторы драматургічнага твора Георгія Марчука. У працы ўпершыню на аснове сістэмнага аналізу паэтонімікону драматургіі выяўляецца залежнасць выбару, стварэння і функцыянавання імёнаў ад жанравых асаблівасцей літаратурнага твора. Навуковую каштоўнасць мае сам фактычны матэрыял, упершыню ўведзены ў навуковы ўжытак літаратурнай анамастыкі і даследаваны ў лінгвістычным і экстралінгвістычным аспектах.

Практычная значнасць працы ў тым, што яе вынікі могуць знайсці выкарыстанне ў практыцы ўніверсітэцкага выкладання такіх дысцыплін, як лексікалогія сучаснай беларускай мовы, беларуская анамастыка, лінгвапрагматыка, філалагічны аналіз мастацкага тэксту.

Цэнтральнае месца ў анамастычнай прасторы твора займаюць імёны людзей – ***антрапонімы***. У ліку персанажаў твора – рэальныя гістарычныя асобы. На старонках твора сустракаюцца ***онімы-сучаснікі*** (імёны князя Крэўскага і Віцебскага ***Альгерда*** і ягонай жонкі ***Марыі***) і ***онімы-рэтраспекцыі*** (імёны бацькі Альгерда ***Гедыміна*** і бацькі Марыі князя ***Яраслава,*** полацкай княжны-манахіні ***Еўфрасінні***). Узаемадзеянне язычніцтва і хрысціянства знайшло адлюстраванне ў іменаслове XIV стагоддзя. У ліку імён герояў твора як ***язычніцкія***: ***Яраслаў*** (імя-пажаданне яркай, яснай славы [1, с. 51]), ***Альгерд*** (літ. alg (клікаць) girg (чуць) [1, с. 14]); так і ***хрысціянскія***: ***Марыя*** (ст.яўр. '*пані, каханая, жаданая*' [1, с. 64]).

Імёны прыдуманых аўтарам персанажаў адпавядаюць мадэлям славянскага іменаслову XIV стагоддзя. Частка герояў носіць хрысціянскія імёны іншамоўнага паходжання, запазычаныя з грэчаскай: ***Фёкла*** (грэч. '*слава Божая'* [1, с. 69]), ***Пракопій*** (грэч. '*які паспявае, які апераджае'* [1, с.38]), ***Пелагея*** (грэч. '*марская'* [1, с.68]), ***Афоня*** (ад ***Афанасій*** – грэч. '*бессмяртны'* [1, с. 16]), ***Амбросій*** (грэч. '*Божы, Боскі*' [1, с.14]), ***Мікіта*** (грэч. '*пераможца'* [1, с. 34]); старажытнаяўрэйскай мовы: ***Іван*** (ст.яўр. '*Боская ласка'* [1, с. 28]). У хрысціянстве імя ўспрымаецца як асаблівая духоўная субстанцыя, што фарміруе асобу чалавека і прадвызначае яго жыццёвы шлях ("по имени и житие"). Так, імя адной з галоўных гераінь драматычнай аповесці ***Фёклы*** – стрыечнай сястры княгіні – мае глыбінны сэнс '*слава Божая'*. Шчыра кахаючы баярскага сына Пракопія, жанчына пайшла дзеля шлюбу з юнаком на злачынства – падман старога князя Яраслава. ***Фёкла*** даруе каханаму здраду, калі той з прыгажуняй Пелагеяй

пакідае Віцебск. Жанчына робіць усё, каб вызваліць хлопца з поруба. ***Фёкла*** дае магчымасць Пракопію ажаніцца з суперніцай. Такім чынам, гераіня ў сваім жыцці здзяйсняе Божы закон любові да бліжняга, якая ўсё даруе, не шукае для сябе выгады і шчасця: "*Я яму жадаю шчасця. Няхай… няхай з Пелагеяй. Але каб жыў. А я…я ў манастыр у Полацак… Там за ўсіх Вас маліцца буду. Не даў Бог мне яго ў пáру, але ж падарыў каханне. Няхай іх каханне квітнее цветам яблынь. Я заручуся з Госпадам, як дачка Полацкага князя Еўфрасіння*" [2, с. 63].

Сэнс імені святара ***Амбросія*** (грэч. '*Божы, Боскі*' [1, с. 14]) адпавядае характару персанажа. Святар сумленна і з любоўю выконвае пастырскі абавязак: мудрымі парадамі дапамагае ўстанавіць мір і лад паміж князем Альгердам і княгіняй Марыяй, вучыць князя і гараджан дараваць грахі злачынцам, быць літасцівымі да бліжніх.

Некаторыя персанажы маюць язычніцкія імёны. Так, прыслужніца княгіні Марыі мае імя ***Любава*** '*тая, што любіць, любімая'. **Любава*** – дзяўчына, здольная на глыбокае пачуццё. Каханне ***Любавы*** мяняе лёс палоннага язычніка: хлопец прымае хрысціянства, вучыць малітвы ("*гэта проста, каб ад **любові** да ўсяго*" [2, с. 69]) і паступае ў Альгердава войска, каб абараняць горад ад ворага.

Некаторыя персанажы аповесці – носьбіты і хрысціянскага, і язычніцкага імёнаў: напрыклад, баярын ***Сысой Сырамятнік***. Першы онім – каляндарнае імя старажытнаяўрэйскага паходжання, у мове-крыніцы мае значэнне '*шосты*' [1, с. 61], другое, язычніцкае, найменне ***Сырамятнік*** указвае на прафесію носьбіта або яго продкаў – '*той, хто вырабляе сырамятную, г. зн. груба апрацаваную скуру*' [3, с. 114].

Гаваркімі празваннямі надзелены баярын-радца ***Гудзім Загоска***. Першае імя – скарочанае ад ***Гудзімір*** або ***Гудзіслаў*** '*праслаўлены музыкант, той, хто трубіць славу*' [3, с. 104]. Імя адпавядае сутнасці баярына, які хваліцца перад людзьмі вайсковымі подзвігамі свайго бацькі – паплечніка князя Аляксандра Неўскага. Другое імя ***Загоска*** (старажытнае найменне зязюлі [3, с. 38]) таксама гаваркі онім. Зязюлі, як вядома, падкідваюць у чужыя гнёзды сваіх птушанят, якія выштурхоўваюць з птушынай сям'і родных дзяцей. ***Загоска*** імкнецца перадаць скарб князя Яраслава не законным нашчадкам, дзецям князя, а свайму сыну Пракопію.

У старажытным грамадстве жыло перакананне, што прыняцце чалавекам новага імені мяняе ягоную сутнасць. Язычнік, кахаючы прыгажуню Любаву, прымае хрысціянства, набывае імя ***Іван (Янка***) (ст.яўр. "*божая ласка*") [1, с. 28]. Раней палонны язычнік "*прасіў у ідала дапамогі толькі самому сабе, а любові для бліжняга ў яго не было*" [2, с. 35]. Стаўшы хрысціянінам, хлопец вучыцца любіць людзей, абараняць іх са зброяй у руках, адкрывае для сябе, што "*жыццё – цуд Божы*" [2, с. 69].

У свядомасці нашых продкаў складаным чынам узаемадзейнічалі хрысціянская вера і язычніцкія ўяўленні пра свет. На старонках аповесці шырока ўжываюцца найменні хрысціянскага Бога і святых: “***Госпаду*** *памолімся. Святы* ***Божа****, Святы крэпкі, Святы бяссмертны, памілуй нас.* ***Бог*** *нарадзіўся ў зямлі Палесціны… Абвясціў усім вялікую любоў. Так любілі ягоныя бацькі* ***Марыя*** *і* ***Іосіф***” [2, с. 42]; “*Вось што піша* ***Апостал Лука***” [2, с. 42]; “*Заступніца наша,* ***Маці Божая Віцебская. Свет Гасподзь, Ісус Хрыстос, Святая Дзева Марыя****, злітуйцеся*” [2, с. 67]. У маўленні язычнікаў выкарыстоўваюцца назвы паганскіх бостваў: “*Вы ж чалавечыя ахвяры свайму* ***Перунасу*** *носіце*” [2, с. 36]; “*Мы нясём да* ***Перуна*** *мёд ды пеўня*” [2, с. 36]. На старонках твора ўжываюцца найменні хрысціянскіх свят: ***свята Божага нараджэння, Божае ўваскрашэнне***. Важнай часткай хрысціянскай культуры з’яўляюцца царкоўныя кнігі. Іх назвы – ***бібліёнімы*** – выкарыстаны на старонках твора Г. Марчука: “***Слово Григория Богослова***”, “***Беседы Василия Великого***”. Важнае месца ў аповесці займаюць апісанні хрысціянскага набажэнства, у якіх ужыты назвы цэркваў (***Міхайлаўская царква***) і абразоў (***ікона Божага Нараджэння, ікона Божай Маці-Заступніцы***).

У апісанні падзей твора, якія разгортваюцца ў старажытных славянскіх княствах, важнае месца замаюць ***тапонімы***. Частка іх захавалася ў сучаснай мове: ***Цвер, Самленск, Віцебск, Ноўгарад, Пскоў*** і інш. Тапонім ***Полацак*** з цягам часу змяніў гучанне, таму яго трэба аднесці да ***лексіка-фанетычных археонімаў***. Дастаткова часта месца падзей удакладняецца аўтарам праз ужыванне найменняў пабудоў старажытнага Віцебска: ***Верхні замак, Ніжні замак, Задунайская брама***.

Найважнейшымі рысамі антрапанімічнай прасторы драматычнай аповесці Георгія Марчука “Альгерд” з’яўляецца пераважнае выкарыстанне імёнаў рэальных гістарычных асоб, а таксама адпаведнасць сэнсавай нагрузкі і формы найменняў герояў структуры і семантыцы айчыннага іменаслову XIV стагоддзя. Пісьменнік так ці інакш звяртае ўвагу чытача (гледача) на антрапонімы створаных ім вобразаў праз аўтарскія рэмаркі, дзеянні і ўчынкі герояў, мастацкі кантэкст, калі самі персанажы ўдакладняюць матывацыю імён. Тапонімы, агіёнімы, тэонімы, бібліёнімы адыгрываюць важную ролю ў фарміраванні хранатопных межаў твора, вызначаючы месца дзеяння, паказваючы на час разгортвання падзей. Хранатоп гістарычнай драматургіі Г. Марчука як зліццё прасторавых і часавых прыкмет у мастацкім цэлым фарміруецца пры непасрэдным удзеле літаратурнай анамастыкі.

Літаратура

1. Барыс, С. Як у нас клічуць? : Беларускія імёны / С. Барыс. – Мінск : Медысонт, 2010. – 124 с.
2. Марчук, Г. Альгерд : драматычная аповесць / Г. Марчук // Полымя. – 2015. – № 3. – С. 34–69.
3. Цымбалова, Л.Н. Тайны происхождения наших фамилий / Л.Н. Цымбалова. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. – 473 с.

S.F. But-Gusaim
Brest State University named after A.S. Pushkin
e-mail svfbg@tut.by

Poetonymicon of Georgy Marchuk's dramatic novel "Algirdas"

Key words: literary onomastics, onym, anthroponym, poetonym, toponym, biblionym.

The article examines the poetonyms used in Georgy Marchuk's dramatic story, which are carriers of valuable information about the material and spiritual culture of Belarusians. Anthroponyms are considered as significant informative units, the semantic structure of which includes a pragmatic component, stylistic, emotional, evaluative, expressive, social shades of meaning, associations and other extralinguistic information. The cultural and historical connotations of the names of settlements, holidays, deities perceived against the background of historical associations, actualized in the context of the work, are described. Special attention is paid to understanding the role of context in revealing the semantic and emotionally expressive possibilities of poetonyms.

Л.С. Васюковіч
Віцебскі філіял Міжнароднага ўніверсітэта "МІТСО"
e-mail: vasuk.mila@tut.by

УДК 811.161.3′367.3

ТЭКСТ КУЛЬТУРЫ ЯК ГРАМАДСКАЯ І АСОБАСНАЯ КАШТОЎНАСЦЬ У СІСТЭМЕ ШКОЛЬНАЙ АДУКАЦЫІ

Ключавыя словы: *тэкст, тэкст культуры, школьная адукацыя, аксіялагічны падыход, рэпрэзентант культуры.*

У артыкуле тэкст культуры разглядаецца аўтарам як кампанент зместу школьнай адукацыі ў рэчышчы аксіялагічнага падыходу. Тэксты культуры акумулююць памяць пра "вечныя" каштоўнасці грамадскай супольнасці, праектуюць мадэль сучаснай адукацыі як працэс трансляцыі ўзораў культуры, прадвызначаюць маральныя якасці асобы.

Праблема вызначэння ролі тэксту ў гуманітарнай сферы, у сучасным адукацыйным асяроддзі не толькі не вычарпала сябе, але і набыла новае гучанне. Праблема не страчвае актуальнасці ва ўмовах мадыфікацый філасофска-аксіялагічных каардынат сучаснага інфармацыйнага грамадства. На думку Н.Б. Цітовай, "сучасны перыяд развіцця чалавецтва ад індустрыяльнага грамадства да постіндустрыяльнага патрабуе

перагляду асноўных парадыгмаў зместу, арганізацыі адукацыі і тэхналогіі выкладання” [9, с.239]. На фоне дыялектычна зменлівых адукацыйных тэхналогій трансфармуецца і само паняцце тэксту.

Сучаснае разуменне, асэнсаванне тэксту – вынік эвалюцыі паняцця, якое першасна фарміравалася ў межах лінгвістычнай тэорыі: “Паведамленне, што існуе ў выглядзе такой паслядоўнасці знакаў, якая валодае фармальнай звязнасцю, зместавай цэласнасцю і фармальна-семантычнай структурай” [8, с.5]. Метадалагічны пераход ад лінгвацэнтрызму да тэкстацэнтрызму ўвасобіўся ў трактоўцы тэксту як з’явы культуры ва ўмовах каштоўнаснай ацэнкі ведаў і адукацыі. На сённяшні дзень айчынныя і замежныя вучоныя прызнаюць у тэксце метадалагічны і метадычны цэнтр кніжнасці; культурную з’яву, што ўтрымлівае інфармацыю і сэнс; каштоўнасную мадэль рэчаіснасці, рэалізаваную ў знакавых сістэмах; прадукт, які адлюстроўвае рух чалавечай думкі і спосабы яе праяўлення (А.Д. Дзейкіна, В.А. Маслава, Н.Л. Мішаціна, С.У. Нікалаенка, В.Ф. Русецкі, М.Г. Яленскі і інш.).

Тэксты культуры выступаюць носьбітамі калектыўнай памяці, матэрыялізаванай ў “агульнакультурным” мінулым. Прызнаны сродак самаідэнтыфікацыі, рэсурс “фарміравання культурных арыенціраў” [4, с. 67] выступае формай выяўлення этнакультурнай памяці. Падобныя тэксты кандэнсуюць, захоўваюць духоўную спадчыну, агульнапрынятыя нормы соцыуму, праецыруюць сучаснае разуменне адукацыі як асобаснага вопыту засваення інфармацыйнай, рэфлексійнай культуры. У межах аксіялагічных каардынат адукацыя інтэрпрэтуецца як асобасная, грамадская, дзяржаўная каштоўнасць, а не толькі як сукупнасць прадметных ведаў. Паводле пераканання І.В. Арнольд, “культурная памяць ад пакалення да пакалення перадаецца часткова праз гены, але ў большай ступені ў тэкстах” [1, с. 9].

Засваенне тэкстаў памяці як культурных узораў ведаў, каштоўнасцей садзейнічае асэнсаванню ролі гістарычнай спадчыны. Першынство ў даследаванні памяці як феномена культуры, безумоўна, належыць Ю.М. Лотману, які яшчэ ў 1981 годзе пісаў пра міф, архетып, тэкст як формы памяці, што складаюць “энцыклапедыю архетыпаў”. Вучоны сцвярджае, што міфы і фальклор як культурныя тэксты XX стагоддзя “не супрацьпастаўляюцца каштоўнасцям наступных эпох, а расцэньваюцца як найвышэйшае дасягненне сусветнай культуры” [7, с. 55]. Эвалюцыя поглядаў лагічна прывяла даследчыка да разумення тэксту як рэпрэзентанта культуры. Тэкст культуры як “генератар сэнсу, інтэлектуальная прылада, каб быць уключанай у дзейнасць, мае патрэбу ў субяседніку… Гэтае пытанне звязана з праблемай адносін тэксту да культурнага кантэксту. Культура – гэта не хаатычнае назапашванне тэкстаў, а складаная, іерархічна арганізаваная сістэма” [7, с. 70]. Якія б арыгінальныя і найноўшыя тэорыі тэксту ні былі б створаны, ён не павінен быць па-за кантэкстам культуры, разглядацца як самадастатковая ўніверсальная з’ява.

Сувязь паняццяў *тэксты культуры* і *памяць* падкрэсліваў акадэмік Д.С. Ліхачоў, які сцвярджаў, што “каштоўнасць культуры найперш вызначаецца тым, як яна стваралася, якая ў ёй «закладзена памяць» [6, с. 68]. Знакавыя тэксты высвечваюць неабходнасць адказных адносін да захавання культурнай памяці (гістарычнай, сацыяльнай, карпаратыўнай). Так, на сённяшні дзень назіраецца яўная незапатрабаванасць класічнай навукова-педагагічнай спадчыны для вырашэння праблем сучаснай агульнаадукацыйнай школы. У выніку “новае” часта аказваецца або “забытым старым”, або перафармаціраваным у каардынатах абноўленай тэрміналогіі. Ігнараванне дасягненняў папярэднікаў адмоўна адбіваецца на развіцці педагагічнай тэорыі. Пра наступствы забыцця «культурнага пласта” папярэджваў акадэмік С.Ф. Ягораў: “Ніякая галіна навуковых ведаў не можа плённа развівацца без таго, каб час ад часу не азірацца на тое, што ўжо зроблена, крытычна-канструктыўна ацэньваць дасягнутае, вызначаць актуальныя для сучаснасці задачы інавацыйнага развіцця” [3, с. 73]. Менавіта веданне гісторыі навукі дазваляе асэнсаваць тэндэнцыі і перспектывы яе развіцця.

Паколькі “тэкст мёртвы без акта спазнання” [10, с. 23], ён прынцыпова дыялагічны. Адпаведна тэкст культуры найперш звязаны з інтэрпрэтацыяй, ацэнкай зместу, што актывізуе дзейнасць маўленчых партнёраў – стваральніка, інтэрпрэтатара. Паводле пазіцыі М.М. Бахціна, тэкст – не застылая сутнасць, а дыялог – паміж аўтарам, чытачом і культурным кантэкстам. Першасна тэкст запланаваны, спраецыраваны на зносіны, на ўзаемаразуменне. Дыялагічнасць тэкставай прыроды выяўляецца ў тым, што “любы тэкст з’яўляецца рэакцыяй у адказ, усякае разуменне тэксту ёсць суаднесенасць яго з іншымі выказваннямі” [2, с. 91]. Паводле канцэпцыі М.М. Бахціна, тэкст разглядаецца ў рэчышчы далучанасці, знітаванасці з вядучай ідэяй існавання асобы ў кантэксце культуры. Адпаведна ў сферу культуры арганічна ўваходзіць вобраз суб’екта, індывідуума, а сам тэкст становіцца метафарай культуры. Прааналізаваныя, асэнсаваныя, створаныя тэксты з’яўляюцца своеасаблівым ключом да спасціжэння крэатыўнай сутнасці чалавека. Прачытаныя, засвоеныя тэксты складаюць аснову разумення і пазнання, ствараюць тэкставую карціну свету, асноўнымі рысамі якой з’яўляюцца дыялагічнасць, камунікатыўнасць, знакавасць, каштоўнаснасць.

Практыка абнаўлення сучаснай школьнай адукацыі абумоўлена новымі фарматамі тэксту. Так, у рэчышчы міжнародных даследаванняў (у 2022 годзе прымала ўдзел 81 краіна) адукацыйных вынікаў 15-гадовых школьнікаў PISA кантрольна-вымяральныя матэрыялы ўключалі тэксты мастацкай, дзелавой, навуковай, бытавой сферы, рэпрэзентаваныя рознафарматнымі адзінкамі. На думку прафесара Санкт-Пецярбургскага ўніверсітэта А.І. Казаковай, тэксты новай прыроды ўяўляюць “шырокую групу тэкставых структур, адрозных ад традыцыйных, …у якіх

выкарыстоўваецца паслядоўнасць разнародных сімвалаў, знакаў вербальнага і невербальнага паходжання” [5, с. 9]. Развіццё тэкстаў новай прыроды – спроба пошукаў альтэрнатывы славеснаму навучанню, імкненне супрацьстаяць рэпрадуктыўна-рэцэптурнай методыцы.

У кантэксце прызнання візуальнасці як стрыжня сучаснай культуры адзінкі новай прыроды, якія арганічна інтэгруюць слова, анімацыю, малюнак, інфаграфіку, патрабуюць назапашвання вопыту працы з тэкстамі мультымадальнага фармату. Напрыклад, сучасныя школьныя падручнікі ўтрымліваюць дастаткова вялікую колькасць малюнкаў, фотаздымкаў, якія частотна ўяўляюць сабой толькі знешні антураж, дэкарацыйны кампанент выдання. Падобныя невербальныя знакі, разлічаныя на карыстальнікаў лічбавага пакалення, павінны забяспечваць інфармацыйна-насычаную прастору.

Шырокай распаўсюджанасці новых фарматаў тэкстаў спрыяюць наступныя фактары:

– актуалізацыя ролі Інтэрнэту ў кантэксце культурных запатрабаванняў асобы;

– стандартызацыя і паскарэнне стандартаў зносін;

– шматпланавасць і шматзначнасць форм сучаснай камунікацыі;

– арыентацыя сучасных школьнікаў на прадукты экраннай культуры;

– спроба выйсці за межы традыцыйна-вербальнага канона прадстаўлення інфармацыі.

Фотаздымак уяўляе сабой гамагенны тэкст, стварае адзінае сэнсава-функцыянальнае цэлае ў камунікатыўным полі. Нягледзячы на тое, што фатаграфія толькі аснова для камунікатыўных зносін, яна – неабходны складнік гэтага працэсу. Фота – шматфункцыянальны кампанент адукацыйнай прасторы, які шматаспектна раскрывае адлюстраваную падзею, з’яву, факт. Фотаздымак выступае як памяць пра мінулае, факт мастацкай версіі рэальнага жыцця, успамін, што суправаджаецца станоўчымі ці адмоўнымі эмоцыямі, з’яўляецца спосабам самавыяўлення, характарыстыкай асобы. Фотаздымак як сродак камунікавання “прымушае” трымаць у памяці і прыгадваць у адпаведны момант жыццёвыя абставіны, шчаслівыя моманты або праблемы ва ўзаемаадносінах з іншымі членамі найбліжэйшага сямейнага круга.

Аналіз фотарада айчынных падручнікаў сведчыць пра выпадковы характар яго напаўнення. У ідэале невербальны кампанент школьных дапаможнікаў павінен выконваць сэнсавую, культуралагічную нагрузку. Набор візуальных вобразаў не павінен запаўняцца, зыходзячы з густаў складальнікаў. Візуальны імідж выдання выступае свайго роду візітоўкай для сучаснага чытача. Тым больш, што сучасныя школьнікі ў працэсе пошуку інфармацыі найперш “сканіруюць” невербальныя звесткі. Фотаздымак выступае камунікатыўным феноменам, паколькі змест адлюстраванага фармулюецца словамі, а значыць, фотаздымак як тэкст культуры становіцца патэнцыяльным выказваннем.

Фарміраванне каштоўнасных арыентацый сродкамі падручніка ўключае засваенне вобразаў, канцэптаў, ключавых для разумення культуры грамадства. Цэласна распрацаваная і прадстаўленая ў падручніках мадэль візуалізацыі як сістэма сацыяльна-гуманітарных ведаў пра свет павінна трактавацца як выяўленне ідэі калектыўнай памяці, ідэнтычнасці беларусаў. Фотаздымак як факт культуры становіцца нагодай для ўспамінаў, разважанняў, ацэнак, інтэрпрэтацый.

Такім чынам, сённяшняя адукацыйная прастора становіцца для сучаснага школьніка адным з ключавых фактараў паспяховай сацыялізацыі. Ігнараванне гэтага факта можа паглыбіць разрыў паміж лічбавым пакаленнем і сучаснай сістэмай адукацыі. Прызнанне гэтага факта канцэнтруе ўвагу педагогаў на пошуку адэкватных трансфармацый і рашэнняў аб зменах у методыках навучання і выхавання сучаснай моладзі.

На думку псіхолагаў, актыўнае бытаванне ў інтэрнэт-прасторы фарміруе неабходнасць успрымаць інфармацыю невялікімі порцыямі, яна павінна прадстаўляцца сцісла, наглядна, суправаджацца невербальнымі кампанентамі. Альтэрнатывай інтэрнэт-залежных паводзін можа быць толькі школа з яе класічнай задачай – фарміраванне паняційнага мыслення, цэласнага ўспрымання з'яў, устанаўленне лагічных, прычынна-выніковых сувязей паміж імі. У метадычным арсенале сучаснага настаўніка павінны знаходзіцца класічныя прыёмы працы з тэкстамі культуры – класіфікацыя і параўнанне фактаў, вылучэнне галоўнай і другаснай інфармацыі, яе шматаспектны аналіз – з мэтай фарміравання свайго меркавання, уласнай пазіцыі, крытычнай ацэнкі фактаў, падзей, з'яў.

Такім чынам, тэксты культуры выступаюць інтэлектуальна-маральным рэсурсам сучаснай адукацыі, ствараюць аксіялагічныя асновы метадычнай навукі. Яна маюць:

– гістарычнае значэнне, паколькі сцвярджаюць эвалюцыйны характар сучаснай тэорыі тэксту, яе непарыўную сувязь з дасягненнямі мінулага;

– культуралагічнае значэнне: раскрываюць культуру як сістэму каштоўнасцей, што ўтвараюць духоўны стрыжань, квінтэсэнцыю патрэбнасцей індывіда і соцыуму, сукупнасць уяўленняў пра свет і ўзаемаадносіны паміж людзьмі;

– этычнае значэнне: тэксты культуры фарміруюць маральна-этычныя асновы быцця, павагу, удзячнасць, любоў да блізкіх, да малой і вялікай Радзімы, да каштоўнасцей, створаных папярэднікамі;

– сацыяльнае значэнне: тэксты культуры забяспечваюць сувязь між пакаленнямі праз адзінае культурнае поле, што ўзнаўляе агульна прызнаныя эталоны, стандарты паспяховых грамадскіх зносін;

– прагнастычнае значэнне: прадвызначаюць перспектывы, пераемнасць ідэй, дасягненняў педагогікі, методыкі выкладання на розных этапах станаўлення нацыянальнай школы.

Такім чынам, культура XXI стагоддзя характарызуецца павышанай увагай да феномена тэксту. Логіка эвалюцыі паняцця тэкст абумоўлена канцэптуальнымі зрухамі ал лінгвістычнай сутнасці адзінкі да выяўлення анталагічных асаблівасцей тэксту як носьбіта сэнсу, каштоўнасцей, індывідуальнай тэкставай карціны свету.

Тэксты культуры дэманструюць сінтэз, узаемадзеянне і ўзаемасувязь культуры і мовы, адлюстроўваюць цэласнасць моўнага і культурнага зместу адзінкі, арыентацыю на сучасныя культурныя ўстаноўкі як сістэму агульначалавечых каштоўнасцей. Яны закліканы фарміраваць воблік адукаванага чалавека, здольнага жыць у гармоніі з нормамі і культурай свайго часу.

Менавіта тэксты культуры выконваюць ролю вядучага кампанента зместу школьнай адукацыі, арыентаванай на прызнанне роднай мовы як культурна-нацыянальнага феномена, забяспечваюць фарміраванне каштоўнасных прыярытэтаў:

– моўная/філалагічная адукацыя выконвае грамадскую і асобасную місію ў выхаванні асобы;

– аксіялагічныя ідэі павінны ўсведамляцца як інтэграваныя ў рэчышчы метадычных падыходаў;

– тэкст культуры выступае ў якасці дамінанты фарміравання каштоўнасных арыентацый вучняў, з’яўляецца сродкам рэалізацыі духоўна-маральных традыцый у сістэме адукацыі.

Літаратура

1. Арнольд, И.В. Память / И.В. Арнольд // Чествуя филолога: сборник статей. – Орел: ОГУ, 2002. – С. 9–14.
2. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества /М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
3. Егоров, С.Ф. Исследования истории отечественной педагогики: вчера и сегодня / С.Ф. Егоров // Педагогика. – 2009. – № 5. – С. 73–79.
4. Загрязкина, Т.Ю. Этнотекст в контексте эпилингвистического дискурса / Т.Ю. Загрязкина // Язык и действительность: сборник статей по итогам Международной конференции. – М.: Наука, 2016. – С. 66–70.
5. Казакова, Е.И. Тексты новой природы: закономерности и технологии развития современной грамотности в условиях качественной модернизации современного текста / Е.И. Казакова // На путях к новой школе. – 2014. – № 1. – С. 4 – 12.
6. Лихачев, Д.С. Искусство памяти и и память искусства / Д.С. Лихачев // Прошлое – будущему: статьи и очерки. – Л.: Наука, 1985. – С. 63–69.
7. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Р.Г. Григорьева. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
8. Лукин, В.А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа / В.А. Лукин. – М.: Ось-89, 1999. – 192 с.
9. Титова, Н.Б. Современное образование: качество знания или имитация? / Н.Б. Титова // Актуальные проблемы социологии молодежи, культуры, образования и управления: материалы международной конференции; Екатеринбург, 28 февраля 2014 г. – Екатеринбург: УрФУ. – Т.3. – 2014. – С. 239 – 240.
10. Тураева, З.Я. От мастерства писателя к открытиям читателя: в поисках сущности текста / З.Я. Тураева. – М.: ЛЕНАНД, 2016. – 137 с.

L.S. Vasyukovich
Vitebsk branch of the International University “MITSO”
e-mail vasuk.mila@tut.by

The text of culture as a social and personal value in the school education system

Key words: text, cultural text, school education, axiological approach, cultural representative.

In the article the text of culture is considered by the author as a component of the content of school education in the context of the axiological approach. Cultural texts accumulate the memory of the “eternal” values of society, design a model of modern education as a process of transmitting cultural samples, and predetermine the moral qualities of an individual.

Г.А. Гладкова
Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: anngrin@mail.ru

УДК 371.3:821.161.3

ВЫХАВАЎЧЫ ПАТЭНЦЫЯЛ ТВОРАЎ Г. МАРЧУКА Ў ШКОЛЬНЫМ ВЫКЛАДАННІ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Ключавыя словы: метадычны прыём, выхаванне, жанр, канон, мастацкі вобраз, кластар, квіз-віктарына.

У артыкуле разглядаюцца мастацкія творы Г. Марчука “Канон Маці”, “Канон Гарыні” ў аспекце выхавання ў вучняў пачуцця любові да радзімы, павагі да сям’і і эстэтычнага ўспрымання прыроды беларускага краю. Значная ўвага надаецца інавацыйным прыёмам навучання, якія спрыяюць актывізацыі чытацкай зацікаўленасці і дапамагаюць эфектыўна ацаніць працу вучняў на ўроку.

Сучасная метадычная навука інтэнсіўна развіваецца за кошт успрымання і адаптацыі многіх інавацыйных прыёмаў, якія часам запазычваюцца з сумежных відаў мастацтва (напрыклад, буктрэйлер узнік па аналогіі з трэйлерам відэапрадукцыі). Мадалому пакаленню чытачоў натуральна ўспрымаць мастацкі твор літаратуры праз дадатковыя прыёмы, якія спрыяюць павышэнню чытацкай зацікаўленасці, таму настаўнікі-філолагі імкнуцца актыўна выкарыстоўваць у прафесійнай дзейнасці інавацыйныя метадычныя знаходкі. Мэта артыкула – выявіць выхаваўчы патэнцыял твораў Г. Марчука, прапанаваных для вывучэння ў 11 класе, а таксама ахарактрызаваць прымяненне інавацыйных прыёмаў павышэння чытацкай зацікаўленасці на дадзеным мастацкім матэрыяле.

Сучасная вучэбная праграма па беларускай літаратуры прадугледжвае вывучэнне твораў Г. Марчука “Канон Маці” і “Канон Гарыні” у 11 класе. На вывучэнне тэмы адведзена адна гадзіна, на працягу якой задача настаўніка – пазнаёміць вучняў з асноўнымі звесткамі пра жыццё і творчасць Георгія Марчука, на прыкладзе выбраных твораў паказаць адметнасці творчай манеры пісьменніка, паглыбіць паняцце пра апавяданне і навелу, развіваць вуснае маўленне, садзейнічаць выхаванню паважлівых адносін да малой радзімы [4, с. 72]. Асноўнымі відамі дзейнасці на ўроку прапанаваны паведамленні, аналіз твораў, праца з арыкулам вучэбнага дапаможніка, адказы на пытанні настаўніка, выкананне заданняў, гутарка па праблемных пытаннях.

Да пытанняў выкладання твораў Г. Марчука ў школе звярнулася А.І. Белая. Артыкул даследчыцы “Вывучэнне творчасці Георгія Марчука ў школе (XI і XI’ класы)” прысвечаны падрабязнаму агляду біяграфіі пісьменніка, аналізу яго літаратурнай спадчыны [2].

Як адзначае А.І. Белая, Г. Марчука называюць “палескім песняром”. Героі твораў пісьменніка “*яскравыя, каларытная, з яркай нацыянальнай афарбоўкай*” [2, с. 27]. Нельга не пагадзіцца з даследчыцай, калі яна сцвярджае, што “*творчасць Г. Марчука скіравана на абуджэнне і выхаванне ў чалавеку любові да ўсяго жывога, здольнасці спачуваць слабаму і пакрыўджанаму, абараніць дабро перад злом*” [2, с. 27].

Выхаваўчы патэнцыял “Давыд-Гарадоцкіх канонаў” заснаваны на пісьменніцкай пільнай увазе да ўсяго таго, што звязана з малой радзімай. Назвы дзесяці канонаў аўтара акрэсліваюць прастору, якая набывае адзнакі сакральнага: “Канон Гарыні”, “Канон Хаце”, “Канон Вуліцы”, “Канон Агароду”, “Канон Школе”, “Канон Базару”. Дзяцінства, юнацтва, сталенне чалавека адбываецца ў гэтым “вечным крузе”, пачынаючыся ад Хаты і заканчваючыся дарогай ў вялікі свет. Паказальна, што “Канон Богу” і “Канон Маці” нібы абрамляюць цыкл, падкрэсліваючы два святыя паняцці для чалавека – веру у боскую сутнасць і памяць пра Маці і ўдзячнасць ёй.

Для тэкстуальнага азнаямлення школьнікам прапанаваны “Канон Гарыні” і “Канон Маці”. Аналізуючы мастацкі тэкст, вучні спыняюцца на жанравай адметнасці твораў. Варта высветліць розніцу паміж такімі жанрамі, як *апавяданне, навела, канон*. Жанр “канон” унікальны, рэдкі для сучаснай літаратуры, таму что кананічнасць тэкстаў – адзнака старажытнага прыгожага пісьменства, калі арыентацыя на канон, узор была неад’емнай асаблівасцю мастацкай манеры творцы. Кананічныя жанры жыція, слова, апокрыфа мелі пастаянную кампазіцыю, патрабавалі адпаведных мастацкіх прыёмаў ад аўтараў. Сучасная сусветная літаратура больш арыентавана на эксперымент і адвольнае абыходжанне з мастацкім словам. Эпоха постмадэрнізму засяроджана на альтэрнатыўнасці і эксперыменце, аллюзіях і яўнай ці схаванай інтэртэкстуальнасці. Аднак беларуская літаратура трывала захоўвае традыцыі, у гэтым яе адметнасць і крыніца захавання нацыянальных традыцый.

Канон у выкананні Г. Марчука суадносіцца з паняццем “вечнае”, “трывалае”, непадуладнае часу, тое, што было і будзе асновай жыцця чалавека. “Канон Гарыні” знаёміць чытача з аўтарскім успрыманнем ракі, якая звязана з родным Давыд-Гарадком. Спрадвеку нашы продкі выбіралі для паселішчаў берагі рэк, што было зручна для гандлю, а таксама давала магчымасць займацца рыбным промыслам. Рэчка і лес кармілі і ахоўвалі, таму невыпадкова Гарынь – рака, якая цесна звязана з жыццём землякоў Г. Марчука.

Г. Марчук – пісьменнік, які ў сваёй творчасці адлюстраваў самабытны беларускі рэгіён – Палессе. Варта папрасіць вучняў прыгадаць імёны пісьменнікаў, у творах якіх таксама месца дзеяння – палескі край. Думаецца, вучні прыгадаюць Якуба Коласа і яго аповесць “У палескай глушы”, а таксама раман І. Мележа “Людзі на балоце” (згаданыя творы вывучаліся ў 10 класе). Падчас гутаркі мэтазгодна падвесці вучняў да думкі пра адметнасць палескай прыроды, самабытнасць культуры беларусаў-палешукоў, непаўторнасць нацыянальных традыцый беларускага народа.

Пры правядзенні ідэйна-тэматычнага аналізу “Канона Гарыні” можна назваць вучням факт, які іх уразіць: Беларусь багатая на паверхневыя воды, яе невыпадкова называюць сіняковкай, бо па яе тэрыторыі працякае больш за 20 тысяч рэк (!), пераважная колькасць з іх – невялікія рачулкі, аднак больш за сорак рэк маюць працягласць ад 100 да 500 кіламетраў. У якасці самастойнага задання можна прапанаваць вучням прыгадаць назвы рэк, якія звязаны з іх малой радзімай, даць апісанне, падабраць малюнкі і фотаздымкі, узгадаць легенды, звязаныя з той ці іншай ракой. Такое заданне будзе спрыяць не толькі развіццю маўлення вучняў, але яно бачыцца карысным для паглыблення ведаў краязнаўчага характару, што спрыяе станаўленню пачуцця шчырай прывязанасці да родных мясцін, развівае назіральнасць, выхоўвае ўменне бачыць прыгажосць у звычайным, тым, што заўсёды побач. Так, вучні, што нарадзіліся ў Віцебску, распавядаюць пра Віцьбу, Дзвіну і Лучосу, на берагах якіх пабудаваны горад, вучні з Полацка згадваюць пра Палоту, з Оршы – пра Оршыцу і Днепр. Такая тэма можа стаць асновай творчых праектаў для вучняў, вынікам якіх бачацца завочная экскурсія, альбом з ілюстрацыямі і каментарыем, прэзентацыя (з выкарыстаннем фотаздымкаў, карцін беларускіх мастакоў, уласных малюнкаў, лірычных твораў, відэа- і аўдыёкантэнту).

Аналізуючы мастацкі бок “Канона Гарыні”, варта звярнуць увагу на мясцовыя традыцыі, звязаныя ў жыхароў Давыд-Гарадка з ракой. Апавядальная манера пісьменніка блізкая да імпрэсіяністычнай, Г. Марчук стварае адпаведны настрой у чытача, толькі штрыхамі афармляючы той ці іншы эпізод: “*Вада цёплая. Рыбак акунае ўсю кепку ў ваду і надзявае яе, мокрую, на галаву, папярэдне выкруціўшы, каб не цякло на патыліцу. Смехата. Ваду з ракі для піцця і на чай не бяруць […]. Увечары закаханыя блізка да вады не падыходзяць… […] Садзіцца за таполямі сонца. Вялікае чырвонае сіта. І заўтра будзе светлы цёплы дзень. Дай, Божа, яго усім*

сустрэць. Рыбак ідзе да хаты […] Бяжыць рака, шуміць вада, нешта пяе па-свойму…” [3].

“Канон Маці” вызначаецца адметным зместам, які грунтуецца на ўяўным дыялогу апавядальніка з памерлай маці. Сын уяўляе, якія пытанні могуць яе хваляваць. Пра што трэба папведаміць маці ў першую чаргу. Так атрымоўваецца аповед пра род, горад, жыццё. Такі мастацкі матэрыял спрыяе гутарцы пра вечныя каштоўнасці жыцця чалавека: яго сям’ю, блізкіх людзей і сяброў, пра трывалую сувязь з “родным карэннем”, той зямлёй, якая нарадзіла і пусціла ў свет. Шчымлівай тугой гучаць словы аўтара: “Мамо, не было дня, коб я не ўспамінаў цябе…” [3]. Радок не толькі перадае адметнасці дыялектнай гаворкі гарадчукоў, але эмацыянальна ўзрушвае чытача: праз усё жыццё сэрца сына захоўвае ўспамін пра маці.

Беларуская літаратура багатая на творы, дзе вобраз маці пададзены са шчырай цеплынёй і ўдзячнасцю. Думаецца, варта з вучнямі прыгадаць роман у вершах Н. Гілевіча “Родныя дзеці”, дзе раскрываецца тая ж тэма непарыўнай сувязі чалавека з роднай зямлёй і сям’ёй. Пагроза страты ў сучасным грамадстве сямейных традыцый, успрымання сям’і, як жыццёвай апоры, павінна пераадольвацца ў свядомасці вучняў прыкладамі з мастацкай літаратуры, якія павінны спалучацца з уласнымі назіраннямі і разважаннямі маладых людзей. У сувязі з гэтым, ёсць магчымасць прапанаваць вучням напісаць эсэ на тэмы “Вобраз маці ў творах беларускіх пісьменікаў”, “Мой любімы твор пра маці”, “Роля маці ў сям’і і грамадстве: традыцыйны і сучасны погляд” і інш. Такое заданне выпрацоўвае ўменне пісьмовага маналагічнага выказвання, вучыць аргументаванаму выкладу думак, дэманструе чытацкі вопыт вучняў.

Прыём “Кластар” дзейсны на этапе аналітычнага сінтэзу атрыманых ведаў, таму мэтазгодна после аналізу мастацкіх твораў Г. Марчука занатаваць у сшытках прыкладны варыянт кластара:

Квіз-віктарына можа быць эфектыўным сродкам праверкі дамашняга задання (на наступным уроку) ці можа быць выкарыстана напрыканцы ўрока як этап праверкі вывучанага матэрыялу. Мэтазгодна прапанаваць вучням квіз на 5 ці 10 пытанняў (для

зручнасці пры пераводзе балаў, атрыманых за выкананне заданняў віктарыны, у школьную адзнаку).

Прыкладны варянт пытанняў можа выглядаць наступным чынам:

Такім чынам, мастацкія творы Г. Марчука, прапанаваныя для азнаямлення на ўроках беларускай літаратуры ў 11 класе, становяцца прыдатным матэрыялам для выхавання ў маладога пакалення пачуцця любові да малой радзімы, фарміруюць уяўленне пра сям'ю як падмурак чалавечага жыцця, спрыяюць зацікаўленасці нацыянальным, вучаць цаніць і берагчы сувязь з роднай зямлёй.

Літаратура

1. Беларуская літаратура: гісторыя і сучаснасць : зборнік вучэбна-метадычных комплексаў па вучэбных дысцыплінах для спецыяльнасці 1-21 05 01 Беларуская філалогія / склад.: А.У. Крыклівец [і інш.]; Установа адукацыі "Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава", Фак. філалагічны, Каф. літаратуры. – Віцебск: ВДУ імя П. М. Машэрава, 2020. – 126, [1] с. URL: https://rep.vsu.by/handle/123456789/24166 (дата доступа: 30.03.2024)

2. Белая, А.І. Вывучэнне творчасці Георгія Марчука ў школе / А.І. Белая // Беларуская мова і літаратура. – 2009. – № 2. – С. 26-32.

3. Марчук, Г. Каноны / Г. Марчук URL: https://knihi.com/Hieorhij_Marcuk/Kanony.html (дата доступа : 30.03.2024).

4. Міхнёнак, С.С. Беларуская мова і літаратура. 11 кл. : прыкладнае каляндарна-тэматычнае планаванне : дапам. для настаўнікаў устаноў адукацыі, якія рэалізуюць адукац. прагр. агул. сярэд. адукацыі з беларус. і рус. мовамі навучання і выхавання / С.С. Міхнёнак, В.І. Караткевіч, І.Д. Воюш. – Мінск : НІА : Аверсэв, 2023. – 104 с.

H.A. Hladkova
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: anngrin@mail.ru

The educational potential of G. Marchuk's works in the school teaching of belarusian literature

Key words: methodical technique, education, genre, canon, artistic image, cluster, quiz.

The article examines the artistic works of G. Marchuk "The Canon of the Mother", "The Canon of Goryn" in the aspect of educating students with a sense of love for the Motherland, respect for the family and aesthetic perception of the nature of the Belarusian territory. Considerable attention is paid to innovative teaching methods that contribute to the activation of reader interest and help to effectively evaluate the work of students in the lesson.

Е.Н. Горегляд, Е.В. Рылова
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: ylgoregliad@yandex.ru, katena.rylova02@gmail.com
УДК: 811.161.1'2766:70:316.752(476)

КРАСОТА В СТРУКТУРЕ ЦЕННОСТНОЙ СФЕРЫ БЕЛОРУСОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ)

Ключевые слова: ценность, средства массовой информации, заголовок, красота.

В статье рассматривается представленность ценности «красота» в русскоязычных печатных СМИ Беларуси, определяется ее роль в формировании белорусского менталитета, выявляются отличительные морфологические и синтаксические особенности лексем, маркирующих данную ценность.

Духовная культура проникает во все сферы социальной жизни общества. Система ценностей духовной культуры складывается в процессе всей жизни и формируется посредством воспитания, усвоения традиций, через язык, литературу, общение.

Одним из наиболее влиятельных каналов формирования духовной культуры личности в современном мире является периодическая печать. Она не только отражает действительность в плане ценностей, фиксирует то, что для субъекта позитивно значимо, отвечает его миропониманию и убеждениям, но и во многом определяет ценностную ориентацию индивида [2].

Понятие «средства массовой информации» в XXI веке знакомо каждому. С точки зрения социологии, СМИ – это социальные институты,

занятые сбором, обработкой, анализом и распространением информации в массовом масштабе. С точки зрения политологии, средства массовой информации – это еще и способ политической пропаганды, агитации и манипуляции. В Законе Республики Беларусь «О средствах массовой информации» дано следующее определение этого явления: «…предназначенные для неопределенного круга лиц печатные, аудио-, аудиовизуальные и другие информационные сообщения и (или) материалы, опубликованные в печати, сообщенные посредством вещания теле- или радиопрограммы, интернет-ресурса или в иной форме распространения [6].

Журналистика как наука пересекается почти со всеми областями гуманитарного знания и помогает в формировании собственной базы ценностей. В современном обществе это один из актуальных вопросов, потому что мы стали забывать о духовном и все больше предаёмся материальному. Кроме того, сегодня мы существуем в таком обществе, где средства массовой информации – одно из важнейших средств конструирования национальной картины мира и выявления ценностных приоритетов социальной, политической и духовной жизни каждой отдельной личности.

Основой для мотивации читательской аудитории печатных СМИ является газетный заголовок. Данный элемент воздействует на сознание читателя первично. Как отмечает Э.А. Лазарева, «заголовок является первым сигналом, побуждающим нас читать материал или отложить газету в сторону. Исследования психологов показывают, что около 80% читателей уделяют внимание только заголовкам» [7, 3]. Заголовок является средством речевого воздействия. Даже не читая статью, по заголовку зачастую можно предположить, о чем она и каково отношение автора к описываемому. Осознанный выбор конструкции с определенной авторской интенцией оказывает влияние на восприятие читателем текста статьи и на реализацию целей, преследуемых журналистом. Всё это осуществляется авторами газетных статей для достижения одной цели – воздействовать на читателя.

Традиционно газетный заголовок является объектом лингвистических исследований. Газетная практика дает многочисленные примеры того, как в результате неудачного выбора и оформления заголовков резко снижается воздействие важных выступлений газеты на читателей: содержательную статью с неправильно выбранным, невыразительным, примитивно оформленным заголовком не замечают. И наоборот, яркий заголовок, привлекший читателя своим содержанием и формой, побуждает прочитать следующий за ним текст или рассмотреть стоящую под ним иллюстрацию. Он играет роль крючка, заглотнув который читатель знакомится со своим «уловом» – всей публикацией [3, 28].

СМИ являются главным транслятором знаний, смыслов, ценностного содержания, поэтому их аксиологическая роль в процессе формирования мироощущения и мировосприятия как отдельного индивида, так и социума в целом очевидна. «Деятельность средств массовой информации, – отмечает

И.В. Ерофеева, – аксиологична, она направлена на распространение системы взглядов на мир, структурированных согласно определенной совокупности ценностей» [5, 132].

Целью нашего исследования является выявление ценностей, манифестируемых русскоязычными печатными СМИ Беларуси, обнаружение векторов формирования белорусского менталитета, а также анализ лингвистической представленности ценностей в заголовках печатных изданий. Материалом исследования послужили следующие русскоязычные печатные средства массовой информации Республики Беларусь: «Витьбичи» (далее – В), «Витебские вести» (далее – ВВ), «Знамя юности» (далее – ЗЮ), «Сельская газета» (далее – СГ).

Ценность – это отношение между некоторым предметом и человеческими представлениями о том, каким оно должно быть [1, 51]. Ценность есть единство объективного и субъективного, абсолютного и относительного, прошлого, настоящего и будущего. В ее содержании подчеркивается, что нужно, полезно, важно и необходимо для дальнейшего развития человека [8, 7]. Ценности влияют на свободный выбор, самостоятельные спонтанные решения, подготавливают личность к опробованному историей коллективному опыту, мобилизуют «культурночеловеческое» в человеке. В основных ценностях общества сконцентрирован исторический опыт, в них отложились чувства и мысли многих поколений. Поэтому ценности – это нормативные явления, регулирующие поведение и ментальность индивида. Воспринимая и усваивая ценности, личность изменяет и развивает свои интересы, обогащает и приумножает их. Ценности, несомненно, зависят от естественных, природных желаний и потребностей человека. Но ценности также и активны, они в свою очередь формируют интересы и желания, интенсифицируя, углубляя, дифференцируя их. Желания и интересы являются тем материалом, из которого формируется ценность: «Ценности – результат сложной трансформации желаний и интересов под влиянием практики и все более глубокого их осознания, результат наложения друг на друга различных интересов, их совместного практического взаимодействия» [9, 163].

Всякое общество характеризуется самобытностью культуры, которой свойственна ценностно-ориентационная структура. Каждый из нас сформировал для себя определенную систему ценностей, компоненты которой призваны гармонизировать наше существование. Вместе с тем существуют ценности «глобального» характера, которые являются значимыми для целого народа. По мнению В.П. Тугаринова, «ценности – это то, что нужно людям для удовлетворения потребностей и интересов, а также идеи и их побуждения в качестве нормы, цели и идеала» [10, 271].

На современном этапе государственная идеология Республики Беларусь формируется на духовно-нравственном основании, выраженном в общечеловеческих ценностях, и теоретически оформляется с учетом

исторического времени и национальных традиций. Духовные ценности, утверждаемые и развиваемые обществом, являются почвой, предпосылкой формирования национального самосознания, национальной идеи.

Мир человеческих ценностей – это мир культуры. Есть духовные ценности, которые определяют разные этапы развития человечества. К таким базовым ценностям наряду с добром (благом), свободой, истиной, творчеством, верой относится красота. Еще в Древней Греции величайшие мыслители определили красоту как основу существования общества и цивилизации, позиционируя её в качестве одной из составляющих классической триады духовной культуры человечества: истина – добро – красота.

Красота, или прекрасное, представляет собой одну из важнейших духовных ценностей. Значимость *красоты* состоит прежде всего в том, что она доставляет человеку духовную радость. Критерием ценности *красота* является духовное наслаждение или волнение, доставляемые ею [11, 137]. Красота – это единство объективного и субъективного. Объективным, т.е. не зависящим ни от человека, ни от человечества, является сам источник красоты, а именно эстетические свойства действительности. Под этими свойствами мы понимаем те, которые возбуждают в человеке чувства своеобразной духовной радости, эстетического наслаждения. Субъективными являются способности самого человека воспринимать красоту действительности и искусства [11, 146].

Как правило, красота – это совокупность качеств, доставляющих наслаждение взору, слуху, нечто приятное для субъекта. Поэтому понятие «красота» всегда выражает такие стороны и качества субъектов действительности, которые зависят от настроения, переживания человека, и поэтому могут в разные периоды жизни индивида восприниматься им по-разному. Здесь эмоциональность преобладает над разумом и даже подавляет, подчиняет его своим наплывом чувств и желаний.

В словаре С.И. Ожегова «красота» в одном из своих значений – это «все красивое, прекрасное, все то, что доставляет эстетическое и нравственное наслаждение» [8]. Человек признает эстетическим не безобразное и низменное, а красивое, прекрасное, возвышенное. Поэтому красота органично связана не с мыслью и не с действием, а с чувством, эмоцией.

Проведенный нами анализ заголовков (238 единиц) названных выше русскоязычных печатных СМИ Беларуси показал, что *красота* находится в ряду основных ценностей, хотя и не занимает приоритетной позиции (28 упоминаний, или 12%):

Красота по-браславски (ВВ, №8 от 23.01.2021);

Посмотрите: красота повсюду (ЗЮ, №1 от 06.01.2021);

Голос красив, если он с душой (СГ, №1 от 30.01.2021);

Агава – красивый цветок (В, №10 от 28.01.2021);

Значимость какой-либо ценности, на наш взгляд, помимо количественных характеристик, может оцениваться её представленностью в средствах

массовой информации языковыми единицами разных уровней. С точки зрения морфологической отнесенности данная ценность паритетно представлена в анализируемых печатных СМИ именами существительными (50%) и прилагательными (50%). Эти части речи помогают представить зримую картину, эмоционально и экспрессивно окрашенную. Определение относится к имени существительному, уточняет, дополняет, характеризует названное им явление, выполняя выделительную, изобразительную, оценочную функции. Такая синтаксическая роль позволяет, на наш взгляд, актуализировать понятие, наделить его конкретными свойствами и качествами.

Не только красивая, но и умная! (В, №16 от 11.02.2020);
Интернациональные красавицы (ВВ, №31 от 20.03.2021);
Красота природы вдохновляет (ВВ, №18 от 16.02.2021);
Красивый вид, мобильный гид (ЗЮ, №8 от 25.02.2021);
Народ с красивой душой (СГ, №3 от 16.01.2021).

Лексемы, маркирующие ценность *красота*, в заголовках занимают как сильную, так и слабую синтаксическую позицию: чаще – подлежащее, сказуемое и определение. Это говорит о том, что для журналиста важно не только зафиксировать приоритетную позицию понятия, но и указать на его конкретизирующие возможности.

Красота спасет мир (В, №8 от 23.01.2021);
И вырастет красивая аллея (В, №128 от 10.11.2020);
Разглядеть вокруг себя красоту (В, №53 от 14.05.2020);
Слабый пол украшает футбол (В, №94 от 20.08.2020).

Красота – одна из важнейших общечеловеческих ценностей, это эстетическая категория, обозначающая совершенство и гармонию. При этом то, что считают красивым одни поколения, одни народы и различные социальные группы, другие могут таковым не считать. В этом смысле красота относительна. Но само отсутствие эстетического вкуса обедняет человеческую личность, делает ее не до конца полноценной.

Красота имеет субъективно-объективную натуру; чтобы познать ее, необходимы различные проявления духовности человека: развитие художественного творчества во всех областях искусства, вдохновение, ведущее к открытию научной или философской истины, процессы плодотворного воздействия на социальную жизнь, так как только человек с развитым менталитетом, широким кругозором, определенным духовным опытом способен постичь истинную красоту каждого элемента мира.

Красота регламентирует не столько поведение членов общества и их взаимоотношения, сколько отношение к жизни, к окружающему миру, делая это с помощью понятия о красивом и некрасивом, о прекрасном и безобразном. Категория красоты предоставляет личности большие возможности для самовыражения, сохраняя в то же время индивидуальную ориентацию на цели и задачи, значимые для общества. Красота отражает эмоциональную сторону общественного сознания.

Ф.М. Достоевский в одной из статей об искусстве высказал идею о том, что потребность в красоте и творчестве, воплощающем ее, есть такая же потребность, как есть и пить, и без нее человек не захотел бы жить на свете [4, 76]. Это означает, что для человека важна не столько жизнь сама по себе, сколько ее качественное содержание, эстетическая наполненность, гармоничное состояние. Вот почему без преувеличения можно сказать, что устремленность к красоте есть универсальная потребность, пронизывающая все грани человеческой жизни. Именно в процессе поиска устойчивой гармонии сформировались все явления культуры. Глубинный позыв к поиску абсолютной гармонии неизменно заявлял о себе в любой культуре и являлся главным движущим стимулом человеческого поведения. Поэтому такая ценность, как красота, будет существовать во многих поколениях.

Литература

1. Вишневский, М.И. Философия: учеб. пособие / М.И. Вишневский. – Минск : Выш. шк., 2008. – 479 с.
2. Горегляд, Е.Н. Ценностные ориентации белорусской и туркменской молодежи / Е.Н. Горегляд // Наука – образованию, производству, экономике : материалы 74-й Региональной научно-практической конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов. Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2022. – С. 169-171. – Режим доступа: https://rep.vsu.by/handle/123456789/31646. – Дата доступа: 28.03.2024.
3. Гуревич, С.М. Газета: вчера, сегодня, завтра / С.М. Гуревич. – М.: АспектПресс, 2004. – 288 с.
4. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах / Ф.М. Достоевский. – Л.: Ленинградское отделение издательства «Наука», 1988–1996. – 861 с.
5. Ерофеева, И.В. Аксиология медиатекста в российской культуре / И.В. Ерофеева. – Чита : Забайкальский государственный гуманитарно-педагогический университет им. Н.Г. Чернышевского, 2009. – 297 с.
6. Закон Республики Беларусь «О средствах массовой информации [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://pravo.by/document/?guid=3871&p0=h10800427. – Дата доступа : 02.04.2024.
7. Лазарева, Э.А. Заголовок в газете / Э.А. Лазарева.. – Свердловск, 1989. – 96 с.
8. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов. – М. : Азбуковник, 2000. – 940 с.
9. Проблема ценности в философии. Ленинградская кафедра философии, Академия наук СССР. – Л.: Ленинградское отделение издательства «Наука», 1966. – 261 с.
10. Тугаринов, В.П. Избранные философские труды / В.П. Тугаринов. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1988. – 344 с.
11. Тугаринов, В.П. О ценностях жизни и культуры / В.П. Тугаринов. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1960. – 156 с.

E.N. Goregliad, K.V. Rylova
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: ylgoregliad@yandex.ru, katena.rylova02@gmail.com

Beauty in the Structure of the Value Sphere of Belarusians (based on Belarusian periodicals)

Key words: value, mass media, title, beauty.

Abstract. The article examines the representation of the value of beauty in the Russian-language print media of Belarus, determines its role in the formation of the Belarusian mentality, identifies distinctive morphological and syntactic features of lexemes marking this value.

Д.А. Гребенникова, Е.Б. Тимерманис
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица».
e-mail: me@dina-nastja.ru, etimermanis@gmail.com

УДК 316.7

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПРЕПОДАВАНИИ СОЦИОГУМАНИТАРНЫХ ДИСЦИПЛИН: ДИЗАЙНЕРСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В АКАДЕМИИ ИМЕНИ А.Л. ШТИГЛИЦА

Ключевые слова: образование, художественная литература, социогуманитарные дисциплины, ценности, социологические теории, книжная графика.

В статье раскрываются особенности образования дизайнеров в художественно-промышленной академии имени Штиглица; показана значимость использования художественной литературы в процессе изучения социогуманитарных дисциплин; обоснована взаимосвязь развития профессиональных и общекультурных навыков; даны методические рекомендации по повышению заинтересованности и формированию ценностных ориентаций учащихся.

Процесс обучения дизайнеров включает в себя создание условий для саморазвития и образования студентов, которое в конечном итоге означает «специфический человеческий способ преобразования природных задатков и возможностей» [2, 51]. Процесс происходит с опорой на имеющиеся социальные детерминанты, которые включают в себя культурные традиции социума, ценности общества и определенных социальных общностей. «На личностном уровне за регуляцию поведения отвечает система диспозиций… Жизнь общества обеспечивается такими регуляторами, как нормы, ценности, правила, законы» [7, 69]. Важными предпосылками процесса социализации учащихся являются семейные, дружеские и профессиональные связи, влияние социальных институтов и малых социальных групп.

Использование художественной литературы в преподавании социогуманитарных дисциплин позволяет расширить когнитивно-эмоциональное поле обучающихся и включает в себя несколько этапов. В ходе лекций и семинарских занятий преподаватель использует цитаты, фрагменты, сюжетные линии литературных произведений как доказательную базу социологических теорий. Это могут быть стихотворные цитаты, известные учащимся из школьной программы. Тогда они могут закончить поэтическое высказывание самостоятельно, что позволяет включить новый материал в имеющийся у студентов контекст, связать новые знания с усвоенными ранее в школе или во время изучения других курсов вузовской программы. Таким образом,

определяется круг авторов и текстов, насыщенных «поэтической живописностью», «которая основана на оригинальном комбинировании красок, в обыкновенной речи с трудом совмещаемых» [5, 441].

Большинство студентов легко вспоминает строки Пушкина А.С., Некрасова Н.А., Маяковского В.В. В темах, связанных с социализацией, ее агентами и институтами, а также видами и этапами, учащиеся включаются в игру-соревнование (см. агон Хейзинга), вспоминая стихотворения Маршака С.Я., Чуковского К.И., Ершова П.П. Для ряда студентов (как правило, петербуржцев) значимым автором является Д. Хармс. Сформированный интерес к автору демонстрируется также частотным использованием его текстов при создании произведений книжной графики. На выставках, проводимых кафедрой книжной и станковой графики, иллюстрации к Хармсу представляются регулярно.

При изучении классиков социологии, таких как Э. Дюркгейм, П.А. Сорокин и М. Вебер, обращение к литературе связано и с оригинальными текстами данных авторов, которые неоднократно использовали ссылки на художественные источники. Так, Питирим Александрович Сорокин посвятил отдельные статьи Ф.М. Достоевскому «Заветы Достоевского», Л.Н. Толстому, а также обращается к творчеству Лессинга, Шиллера, Новалиса и других «первоклассных звезд» [9, 141]. Анализируя «Братьев Карамазовых», «Бесов», «Дневник писателя», Сорокин там находит обоснование наличия в социуме «нематериального» символического компонента: Значения – Нормы – Ценности. «Именно ценностным подходом Сорокин пытается объяснить законы социальных отношений» [8, 516].

В понимающей социологии Макса Вебера, которая в XXI веке переживает «веберианский ренессанс», подробно изучается проблема ценностей моральных, политических и эстетических как сознательных установок субъектов. Ценности детерминируют цели и задачи действующего субъекта, они связаны с определенной эпохой; связаны с концепцией «социального действия», включающей в себя ранжирование деятельности актора по степени рациональности – традиционное, определяемое через привычку, аффективное, связанное с бессознательным, ценностно-рациональное, т.е. осознанно направленное на высшие ценности – Истину, Добро и Красоту, и целерациональное (ориентированное на успех, четко рассчитанное, подвергнутое калькуляции через определение временных и интеллектуальных затрат на то или иное действие). Обсуждение предложенной классификации опирается на имеющийся у студентов собственный социальный опыт, а также на примеры из истории искусства и литературные источники. Деятельность великих ученых (Дж. Бруно), религиозных деятелей (Франциск Ассизский, «Цветочки святого Франциска Ассизского»), художников (А. Модильяни, В. ван Гог) дают возможность понять деятельность значимых Других, осмыслить содержание эпохи и духовного мира личности. Для «вживания», «вчувствования» во внутренний мир возможно использовать

литературу, посвященную творчеству и творцам («Луна и грош», «Театр» С. Моэма, пьесы и прозу Л. Фейхтвангера, стихотворения А.С. Пушкина, рассказы А.П. Чехова и др.)

Обсуждение таких тем, как «Социальная стратификация», «Социальные статусы и роли» дает возможность обратиться к книгам русских и зарубежных классиков. Произведения Гоголя и Чехова знакомы студентам, в некоторых случаях они сами проводят отсылки к текстам авторов, не включенным в школьную программу. Темы, связанные с социальными конфликтами, классификацией, конфликтологическим менеджментом, этапами конфликтов вызывают подчас активные дискуссии в рамках лекционного занятия и во внеучебное время. Развитие и ход конфликта, выделение латентного периода, эскалации, пика и завершения конфликты рассматриваются на примере У. Шекспира. Фрагменты произведений «Ромео и Джульетта», «Ричард III», «Юлий Цезарь», «Двенадцатая ночь» могут быть представлены устно, в виде текста на слайде презентации или в виде видеофрагмента. Так, студентам можно предложить сравнить сцену, в которой Мальволио находит письмо, из двух постановок «Двенадцатой ночи» – режиссера Я.Фрида (1955) и вариант театра «Глобус» (режиссер Кэрролл Т.), где эту роль исполняет Стивен Фрай. Интерес к литературному произведению у учащихся возрастает. Примерно четверть группы готовы к просмотру спектакля полностью, некоторые (примерно 10 %) выражают желание прочитать пьесу. Для обучающихся по творческим специальностям видео представляется наиболее комфортным способом получения информации и эстетического удовольствия. Большинство из них – визуалы. Поэтому яркая картинка, использование исторических костюмов, декораций, текст, произнесенный профессиональными артистами, создает необходимый настрой на дальнейшее углубление в тему. В процессе наблюдения было отмечено, что ряд учащихся начинает читать пьесу непосредственно после демонстрации видео, не откладывая знакомство с шедевром надолго.

В качестве задания при работе в дистанционном режиме использовалось эссе, в котором автор, опираясь на теорию социологического воображения (Миллс Ч. Р.), проводит социологический анализ художественного произведения (на выбор). Приоритеты объектов исследования расположились в иерархическом порядке следующим образом: произведения художественной литературы, фильмы и сериалы, спектакли, живопись и графические работы. Гипотеза, что студенты будут в большей степени использовать живописные произведения для анализа, не подтвердилась. Акцент был сделан именно на тексты, хотя работы по анализу живописи и графики были написаны с использованием искусствоведческой тематики, объединяли подходы и методологии различных дисциплин, демонстрировали навыки аналитической работы. Литературные произведения, которые использовали студенты, можно условно разделить на группы: произведения отечественной и зарубежной литературы; классика и современность;

произведения разных жанров и объемов. По отечественной литературе наиболее частотными по выборке можно назвать Гоголя, Пушкина, Достоевского, Тургенева, Островского (драматурга). Из зарубежной чаще выбираются тексты Шекспира, Лондона, Бальзака, Драйзера.

Анализируя современные издания, студенты нередко используют в качестве предмета исследования графические романы и манги. В некоторых случаях они дополняют собственные рефераты авторскими изображениями известных социологов, политологов, политических деятелей, понимая иллюстрацию как прибавление смысла (М.М. Бахтин), как «предчувствование» и «предпонимание» содержания текста. Обоснование необходимости иллюстрирования текста формулируется следующим образом – «это привлечет внимание молодежи к научным теориям», «интересно представить не только мое понимание, но и мое восприятие социологии», «так привычнее перерабатывать информацию». В век визуального потребления зачастую происходит синтез текста и изображения, который предполагает не только выявление смыслов, но замещение вербальной информации визуальной. Так, в смс-сообщениях присутствует преобладающее количество картинок, которые придают им эмоциональность, передают чувства авторов, выражают их желания и чаяния ярко и образно. Картинки могут быть использованы неоднократно, чтобы подчеркнуть важность передаваемого, юмор, иронию или сарказм. Бывает, что респондентам трудно выразить свои переживания вербально, не хватает словарного запаса, а картинки предлагают уже готовый вариант, который участник коммуникации получает без особого труда, выбрав подходящую картинку из списка. Поэтому профессиональное образование обращено к работе с текстами и графическими образами.

Для обучения специалистов творческих специальностей приоритетное значение имеет локация учебного заведения. Академия имени А.Л. Штиглица имеет богатейшую историю, традиции, в музее вуза находятся первосортные коллекции, собираемые со дня основания учебного заведения. Основное здание, как и музей, находятся в Соляном городке. Для студентов строки произведений Некрасова («Размышления у парадного подъезда», «зашел я на Сенную…»), Пушкина («…и в Летний сад гулять водил»), «Фонтан памяти героев обороны полуострова Ханко» Бродского воспринимаются легко и естественно.

«Здесь должен быть фонтан, но он не бьёт.
Однако сырость северная наша
освобождает власти от забот,
и жажды не испытывает чаша» [1].

Рядом с вузом и музей «Полторы комнаты», квартира Некрасова на Литейном проспекте, Летний сад, который виден из окон мастерских. Недалеко расположен музей обороны и блокады Ленинграда, в котором в январе 2024 года к 60-летию полного и окончательного освобождения города

от фашистской блокады была подготовлена выставка работ студентов станковой и книжной графики. Книжные иллюстрации были выполнены по мотивам поэмы М.Дудина, посвященной Вороньей горе.

«Весь Ленинград, как на ладони,
С горы Вороньей виден был.
И немец бил
С горы Вороньей.
Из дальнобойной «берты» бил.
«Огонь!» – и смерть вставала кругом
Над местом, где упал снаряд...
Потом я увидал под Лугой
На летней даче детский сад.
Сад пятилетних инвалидов,
Игру смеющихся калек...
Не дай вам Бог такое видеть,
Такое вынести вовек» [4, 55].

Учащиеся посетили Красное село, где и находится Воронья гора, форт Кронштадта «Красная горка», были на экскурсии на Ораниенбаумском плацдарме. Студенты создали целые серии работ о жизни блокадного Ленинграда. В выставке принимали участие и преподаватели вуза, что позволило наладить межпоколенческие связи, получить профессиональную оценку и отклик широкой аудитории [6].

В вузе значительное внимание уделяется подготовке профессионалов XXI века. Необходимо учитывать реалии новой эпохи и отвечать на вызовы времени. Поэтому учебные программы дисциплин постоянно обновляются, появляются новые специальности, соответствующие современным требованиям. Тем более важным становится обучение дизайнеров, которые работают с иллюстративным материалом, для того, чтобы сделать коммуникацию Писатель – Читатель более эффективной, приблизить читателя к сути и сущности слова, демонстрируя настрой и настроение автора текста, раскрывая его (текста) подлинное бытие. Создание положительно оцениваемой студентами атмосферы творчества на занятиях по социогуманитарным дисциплинам помогает сформировать личностную заинтересованность студентов, использовать привычные для них техники, позволяет сформировать объективную картину социальной реальности, то есть возможности того, чтобы представления, связанные с личным эмпирическим опытом каждого могли создать «один-единственный интерсубъективный мир, достигающий универсального расширения человеческой общности» [3, 7].

Литература

1. Бродский И. Фонтан памяти героев обороны полуострова Ханко. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/30861/fontan-pamyati-geroev-oborony-poluostrova-khanko – Дата доступа: 28.03.2024
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ.ред. и вступ.ст. Б.Н.Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704с.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии. - М., 1994. – 517с.

4. Дудин М.А. Песня Вороньей Горе: [Весь Ленинград как на ладони]/ М.Дудин// Рубежи: Поэмы/ М. Дудин.-Л.: Художественная литература, 1975. С.55-56
5. Лосев А.С. Знак. Символ. Миф. М.: изд-во Моск.ун-та, 1982. – 480с.
6. Открытие выставки Академии Штиглица в Музее обороны и блокады Ленинграда. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.ghpa.ru/academy/anonses/item/otkrytie-vystavki-akademii-shtiglitsa-v-muzee-oborony-i-blokady-leningrada – Дата доступа: 28.03.2024
7. Почебут Л.Г. Социальные общности. Психология толпы, социума, этноса. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2005. – 284с.
8. Серов А.П. Социальное знание в процессе социологического образования. Сборник: Питирим Александрович Сорокин и современные проблемы социологии. К 125-летию со дня рождения П.А.Сорокниа и 20-летию факультета социологии СПбГУ / Материалы Международной научной конференции – Первых Санкт-Петербургских социологических чтений 16-17 апреля 2009 года. В 2-х томах. Т. 2. – СПб., 2009. – 522с.
9. Сорокин П.А. О русской общественной мысли. – СПб.: Алтейя, 2000. – 221с.

D.A. Grebennikova, E.B. Timermanis
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: me@dina-nastja.ru etimermanis@gmail.com

The use of fiction in teaching socio-humanitarian disciplines: design education at the Saint Petersburg Stieglitz State Academy

Key words: education, fiction, socio-humanitarian disciplines, values, sociological theories, book graphics.

The article reveals the features of the education of designers at the Saint Petersburg Stieglitz State Academy. It shows the importance of using fiction in the process of studying socio-humanitarian disciplines; the relationship between the development of professional and general cultural skills is substantiated. Methodological recommendations were given to increase the interest and formation of value orientations of students.

А.С. Дзядова, В.Ю. Радзюль
Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: honey.dedova@bk.ru, letoshneva33@mail.ru

УДК 811.161.3:659.1

БЕЛАРУСКАМОЎНЫ НЭЙМІНГ У СФЕРЫ ВЫТВОРЧАСЦІ, БІЗНЕСУ І ТУРЫЗМУ: СЛОВАЎТВАРАЛЬНЫ АСПЕКТ

Ключавыя словы: беларускамоўны нэймінг, спосаб словаўтварэння, семантычная анімізацыя.

У артыкуле разглядаюцца асноўныя спосабы словаўтварэння беларускамоўных нэймаў, якія выкарыстоўваюцца ў сферы вытворчасці, бізнес-індустрыі і турыстычнай дзейнасці. Вызначаны і прааналізаваны асноўныя спосабы словаўтварэння ў беларускамоўным нэймінгу: лексіка-семантычны, марфалагічны і лексіка-сінтаксічны.

Словаўтварэнне ў сферы нэймінгу ўяўляе сабой своеасаблівую падсістэму ўнутры сістэмы анімічных спосабаў утварэння, якія існуюць у мове. Даследаванне намінацый і працэсаў дэрывацыі ў галіне эргаміі часта ўскладняецца характарам матэрыялу, які з'яўляецца неаднародным і нярэдка штучным па сваёй сутнасці прадуктам, які адлюстроўвае намінатыўныя прыярытэты і ўяўленні розных людзей [1, 25]. Тым не менш, нават штучная намінацыя падпарадкоўваецца пэўным заканамернасцям, а значыць, можа быць сістэмна апісана.

Разгляд асаблівасцей анімічнага ўтварэння прадстаўлены ў навуковых працах расійскага лінгвіста Н.У. Падольскай, якая адзначае, што "асноўная маса ўласных імёнаў па сваім паходжанні належыць да натуральнай мовы і толькі некаторая частка – вынік штучнага ўтварэння. У іх онімаўтварэнне ідзе часта па сваіх асаблівых мадэлях" [2, 42].

Спецыяліст у галіне рускай анамастыкі Т.П. Раманава ў сваіх даследаваннях прадставіла ў дастаткова поўным выглядзе сучасную сістэму шматлікіх спосабаў словаўтварэння, якія выкарыстоўваюцца для стварэння ўласных імёнаў рэкламнага характару [3].

Наша даследаванне, у працэсе якога ўстаноўлены і прааналізаваны сучасныя і найбольш актуальныя спосабы словаўтварэння беларускамоўных нэймаў у сферы вытворчасці, бізнесу і турызму, выканана ў рэчышчы навуковай тэмы кафедры беларускай і рускай філалогіі ВДУ імя П.М. Машэрава "Функцыянаванне сучаснай беларускай мовы ў вуснай камунікацыі і пісьмовым тэксце: сацыяльна-дзяржаўны, нацыянальна-культурны і краязнаўча-рэгіянальны параметры" на 2021-2025 гады (№ дзяржрэгістрацыі 20210458 ад 31.03.2021).

Зварот менавіта да беларускамоўных назваў абумоўлены тым, што беларускамоўны нэймінг – гэта адносна новая з'ява ў сучасным маркетынгу, якая патрабуе даследаванняў, прысвечаных асобным аспектам стварэння і функцыянавання тых ці іншых намінацый прадпрыемстваў і тавараў на айчынным унутраным рынку. Даследаваны лексічны матэрыял складае 365 беларускамоўных намінацый крамаў, рэстаранаў і кафэ, гасцініц і аграсядзіб, турыстычных агенцтваў, салонаў прыгажосці і цырульняў, трэнажорных залаў, выдавецтваў, фотастудый і іншых аб'ектаў сферы вытворчасці, бізнесу і турызму.

Абапіраючыся на працы лінгвістаў Н.У. Падольскай і Т.П. Раманавай, намі вылучаны наступныя словаўтваральныя тыпы беларускамоўных нэймаў: 1) лексіка-семантычны; 2) марфалагічны; 3) лексіка-сінтаксічны; 4) спецыфічны.

Самым пашыраным спосабам словаўтварэння ў беларускамоўным нэймінгу з'яўляецца лексіка-семантычны спосаб. Пры такім спосабе ўтварэння нэймаў новыя лексічныя адзінкі ўзнікаюць у выніку змен у семантыцы слова. Ён прадстаўлены наступнымі падвідамі: семантычная анімізацыя і запазычанне. Семантычная анімізацыя ўяўляе сабой пераход

апелятыву або апелятыўнага словазлучэння праз змену функцыі ў імя ўласнае. У беларускамоўным нэймінгу звяртаюць на сябе ўвагу некалькі відаў семантычнай анімізацыі: простая семантычная анімізацыя, метафарычная семантычная анімізацыя, метанімічная семантычная анімізацыя, сімвалічная семантычная анімізацыя.

Простая семантычная анімізацыя прама абазначае аб'ект намінацыі: сетка крамаў адзення *Адзенне*, кнігарня *Кнігарня*. Такі спосаб утварэння нэймаў сустракаецца не так ужо і часта. На нашу думку, гэта звязана з тым, што тэндэнцыя даваць камерцыйным аб'ектам назвы, якія прама паказваюць на іх профіль, была характэрна яшчэ для 50-х гадоў XX ст. Сёння гэтая тэндэнцыя саступіла месца больш экспрэсіўным спосабам наймення, пры якіх на першы план выходзіць своеасаблівая моўная экстравагантнасць, індывідуальнасць, арыгінальнасць назвы.

Пры метафарычнай анімізацыі аб'ект абазначаецца на аснове падабенства. У метафарычных назвах можа актуалізавацца інфармацыя рознага характару: прызначэнне рэкламнага аб'екта, яго характэрныя рысы і знешнія асаблівасці і інш. У гэтай групе сустракаюцца найменні, утвораныя на аснове заонімаў (сетка крамаў *Буслік*, швейная крама *Вожык*, рэстаран *КАЗА*); фітонімаў (харчовая крама *Пралеска*, харчовая крама *Верас*, крама кветак *Першацвет*); абстрактнай лексікі з "пачуццёва-эмацыйнай" семантыкай (сетка крамаў *Азарэнне*, гандлёвая марка мёду *Мроя*, салон прыгажосці *Таямніца*); антрапонімаў (сетка крамаў *Ганна*, гасцініца *Надзея*); прэцэдэнтных лінгвакультурных феноменаў (кнігарня *Паўлінка*, рэстаран *Папараць Кветка*, кнігарня *Несцерка*, сетка крамаў *Родны кут*) і інш.

Метанімічная семантычная анімізацыя прадугледжвае намінацыю на аснове сумежнасці і дазваляе перадаць інфармацыю адносна характару названага аб'екта. У залежнасці ад актуалізаванай інфармацыі ў назве могуць быць закладзены наступны змест: асартымент ці частка асартыменту тавару або характар паслугі (крама кветак *Дом кветак*, мясаперапрацоўчае прадпрыемства *Кумпяк*, салон прыгажосці *Люстэрка*, цырульня *Кудзеркі*); мэтавая аўдыторыя, у асноўным, прадстаўлена з улікам пераваг і адметных рыс спажыўца (крама жаночага адзення *Прыгажуня*, гандлёвая марка бакалейнай прадукцыі *Добрая жонка*, крама гаспадарчых тавараў *Гаспадар*, кафэ *Ласуня*), месцазнаходжання або месца вытворчасці тавару ці паслугі (харчовая крама *Заходні*, харчовая крама *Паўночны*, кнігарня *Ля Ратушы*, гатэль *Ля Менска*, гандлёвая марка мясной прадукцыі *Маладзечна*).

Сутнасць сімвалічнай семантычнай анімізацыі заключаецца ў тым, што сімвалічныя назвы не адлюстроўваюць аб'ект намінацыі, а прыпісваюцца яму як умоўныя знакі. Такія назвы не даюць ніякага ўяўлення аб уласцівасцях прадмета, а сведчаць аб імкненні намінатараў зрабіць найменне прыгожым, мілагучным, запамінальным, эмацыйна-насычаным і выказаць стаўленне

да таго, што гэтым найменнем абазначана. Нярэдка могуць выкарыстоўвацца словы з агульнавядомым сімвалічным значэннем. Гэта могуць быць назвы, якія абазначаюць з'явы прыроды (сетка крамаў *Світанак*, кнігарня *Раніца*, гандлёвая марка бульбы *Бабіна лета*); назвы месяцаў (кнігарня *Верасень*, харчовая крама *Кастрычнік*, кафэ *Красавік*, трэнажорная зала *САКАВІК*); найменні астранамічных паняццяў (крама бытавой хіміі *Сонца*, мясаперапрацоўчае прадпрыемства *Арыён*); намінацыі з нацыянальна-культурным кампанентам значэння (крама тэстылю і сувенірнай прадукцыі *Лянок*, гатэль *Вячоркі*, рэстаран *Чабарок*, кафэ *Замак зубра*).

Запазычанне як спосаб анімізацыі нэймаў прадстаўлены двума відамі: неадаптаванымі запазычаннямі ў кірылічнай графіцы (кафэ *Міа Фаміліа*) і неадаптаванымі запазычаннямі ў лацінскай графіцы ў спалучэнні з транслітараванымі беларускімі словамі (страхавая кампанія *Imkliva Insurance*, крама кветак *KVETKA Shop*).

Марфалагічны спосаб утварэння назваў у даследаваным моўным матэрыяле сустракаецца радзей. Такі спосаб звязаны з утварэннем назвы за кошт змены марфемнай структуры утваральнага слова. У беларускамоўным нэймінгу ён прадстаўлены наступнымі разнавіднасцямі: афіксацыя, плюралізацыя, словаскладанне, абрэвіяцыя, субстантывацыя. Так, шляхам афіксацыі пры дапамозе суфіксальных марфем утвораныы такія даследаваныя нэймы, як назва крамы сувенірнай прадукцыі *Падабайка* (ад *падабацца* 'быць даспадобы, выклікаць сімпатыю да сябе'), назва гандлёвай маркі мясных біяпрадуктаў *Ветлінка* (ад *ветлы* 'ласкавы, далікатны, добразычлівы'), назва крамы алкагольных напояў *Крафтэрня* (ад *крафт*, англ. *craft* 'рамяство; уменне) і інш.

Плюралізацыя як працэс стварэння ўласнага імя ў форме множнага ліку прадстаўлены наступнымі асабовымі назвамі : база адпачынку *Сябры*, рэстаран *Бацькі*, кафэ *Вершы*, кавярня *Людзі*, кафэ *Госці*).

У беларускамоўным нэймінгу дастаткова часта выкарыстоўваецца словаскладанне. Гэта, відаць, можна растлумачыць тым, што дадзены спосаб словаўтварэння "забяспечвае стварэнне інфарматыўных імёнаў, якія могуць даволі поўна характарызаваць аб'ект намінацыі і ў той жа час маюць багатыя магчымасці для эмацыянальнай выразнасці" [1, 31]. Сярод даследаваных нэймаў сустракаюцца наступныя словаўтваральныя мадэлі складаных слоў: 1) складаныя словы, утвораныя з двух самастойных слоў і арфаграфічна аформленыя з дапамогай злучка (кафэ *Селі-Паелі*, гандлёвая марка хлебабулачных вырабаў *Ласункі-пачастункі*, гандлёвая марка журавін у цукровай пудры *Пацалункі-падарункі*, крама кветак *Vetka-kvetka*; 2) складаныя словы, утвораныя з двух простых і арфаграфічна аформленыя без злучка (крама адзення *КРАМАМАМА*, цэнтр аператыўнага друку *ФотаКрама*, турыстычнае агенцтва *КалиЛаскаТур*, кавярня *Cavabar*). Што датычыцца абрэвіяцыі як спосабу ўтварэння беларускамоўных нэймаў, то такі спосаб сустракаецца даволі рэдка і прадстаўлены толькі

складанаскарочанымі словамі, якія ўтвораны з пачатковай часткі першага слова і цэлага другога слова **(**будаўнічае прадпрыемства *БелХатка,* сельскагаспадарчы холдынг *БелБульба*, харчовая крама *Экаежа*). Субстантывацыю, як спосаб пераходу розных часцін мовы, часцей прыметнікаў, у назоўнікі, можна праілюстраваць на наступных прыкладах: магазіны харчовых прадуктаў *Звычайны*, *Хатні*, *Пераможны*, магазін мясной прадукцыі *Смачны*, рэстаран *ЯРКІ* і інш.

Сярод прааналізаваных беларускамоўных нэймаў значную колькасць складаюць таксама найменні, утвораныя лексіка-сінтаксічным спосабам, г.зн. шляхам аб'яднання слоў, якія ўтвараюць у выніку словаспалучэнні ці словазлучэнні і нават сказы. Намінацыі такога тыпу прадстаўлены 1) канструкцыямі ў выглядзе назоўніка ў родным склоне з прыназоўнікам *у,* які мае аб'ектнае значэнне, ці прыназоўнікам *ля (каля)*, што служыць для выражэння прасторавых адносін (рэстаран *У сяброў*, кафэ *У каханкі*, кафэ *У Гаспадыні*, сядзіба *Ля возера*); 2) двухкампанентнымі іменнымі словазлучэннямі з назоўнікам у функцыі галоўнага слова (сетка крамаў *Ашмянскі пачастунак*, харчовая крама *Хлебны куток*, крама малочнай прадукцыі *Малочны гасцінец*, крама жаночага адзення *Модная крама,* кнігарня *Кніжная зорка*, база адпачынку *Бабровая хатка*, крама кветак *Знакі ўвагі*, крама алкагольных напояў *Два буслы*); 3) трохкампанентнымі іменнымі словазлучэннямі з галоўным словам назоўнікам (сетка крамаў мясной прадукцыі *Пачастунак з Ваўкавыска*, аграсядзіба *Сядзіба ў Лявона*, кафэ *Харчэўня на Замкавай*); 4) трохкампанентнымі назвамі-словазлучэннямі са злучальнай (паратаксічнай) сувяззю (крама *Гарбата і кава*, крама гаспадарчых тавараў *Гаспадар і гаспадыня*, выдавецтва *Адукацыя і выхаванне*); 5) двухкампанентнымі словазлучэннямі з няпоўным дапасаваннем, якія складаюцца з агульнага назоўніка з родавым значэннем, што выступае ў ролі галоўнага слова (*крама, кафэ, рэстаран*), і залежнага кампанента – уласнага назоўніка, які намінуе тое ці іншае гандлёвае прадпрыемства, установу або арганізацыю (крама адзення *Крама Сток*, рэстаран *Фальварак Kupala*).

У працэсе даследавання выяўлена некалькі выпадкаў спецыфічных спосабаў утварэння нэймаў, такіх, як нумералізацыя і ініцыялізацыя. Нумералізацыя заключаецца ў выкарыстанні лічэбнікаў і лічбавых абазначэнняў у якасці самастойнага сродку стварэння намінацыі або яе кампанента (кнігарня *1000 кніг*).

Ініцыялізацыя – гэта выкарыстанне літарных абазначэнняў і назваў літар у якасці самастойнага сродку стварэння нэйма або як дадатковага кампанента (тыпаграфія *Друк-С*, кнігарня *Спадчына-М*).

Такім чынам, сучасны беларускамоўны нэймінг характарызуецца трыма асноўнымі словаўтваральнымі працэсамі: 1) утварэнне намінацый шляхам семантычнай і лексіка-семантычнай трансфармацыі наяўных у мове слоў (лексіка-семантычны спосаб намінацыі); 2) стварэнне назваў

на базе наяўных у мове лексічных адзінак і афіксальных сродкаў (марфалагічная дэрывацыя); 3) арганізацыя назвы на аснове свабоднага словазлучэння (лексіка-сінтаксічны спосаб намінацыі).

Літаратура

1. Кунгушева, И.А. Рекламное имя: структура, семантика, прагматика: учеб.-методич. пособие / И.А. Кунгушева. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2014. – 72 с.
2. Подольская, Н.В. Проблемы ономастического словообразования (к постановке вопроса) / Н.В. Подольская // Вопросы языкознания, 1990. – №3. – С. 40–54.
3. Романова, Т.П. Проблема информативности и рекламности коммерческих эргонимов / Т.П. Романова // Ономастика Поволжья: Тез. докл. VIII междунар. конф.; Волгоград, 8-11 сент. 1998 г. – Волгоград: Перемена, 1998. – С. 200–212.

E.S. Dedova, O.Yu. Radyul
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: honey.dedova@bk.ru, letoshneva33@mail.ru

Belarusian-Language Naming in Production, Business and Tourism: Word-Forming Aspect

Key words: Belarusian-language naming, word formation method, semantic animation.

The article discusses the main methods of word formation of Belarusian-language names used in the field of production, business industry and tourism. The main methods of word formation in Belarusian-language naming are defined and analyzed: lexico-semantic, morphological and lexico-syntactic.

І.А. Драба, Г.К. Семянькова
Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: drabo.irina.2003@gmail.com, galina.semenkova@mail.ru
УДК 81.37(476.5)

СЕМАНТЫЧНАЯ АДМЕТНАСЦЬ МІКРАТАПОНІМАЎ ВІЦЕБШЧЫНЫ

Ключавыя словы: тапаніміка, мікратапаніміка, мікратапонім, семантыка, онім.

У артыкуле разгледжана адзінаццаць семантычных груп мікратапонімаў, што бытуюць на тэрыторыі Віцебскай вобласці. Даследаванне праведзена на аснове матэрыялу, сабранага ў 74 населеных пунктах 18 раёнаў.

Усяго зафіксавана і прааналізавана 527 мікратапанімічных адзінак.

Як вядома, кожны геаграфічны аб’ект мае сваю назву, дадзеную яму людзьмі на аснове спецыфічных прыкмет, што вылучаюць яго сярод

іншых. Вывучэннем такіх найменняў займаецца мікратапаніміка – кірунак тапанімікі, у якім даследуюцца неафіцыйныя назвы дарог, лясоў, палёў, лугоў, урочышчаў, вадаёмаў, камянёў, частак вёсак і інш. Аналіз мікратапонімаў дае каштоўны матэрыял для геаграфіі, дыялекталогіі, этнаграфіі, гісторыі, археалогіі, бо нярэдка ўтрымлівае звесткі, страчаныя носьбітамі мовы і захаваныя менавіта ў неафіцыйных онімах. Таму праца па зборы і навуковым апісанні рэгіянальнай мікратапаніміі Віцебшчыны, як і іншых рэгіёнаў Беларусі, на сённяшні час з'яўляецца *актуальнай*.

Прапанаваны артыкул выкананы ў рэчышчы навуковай тэмы кафедры беларускай і рускай філалогіі ВДУ імя П.М. Машэрава "Функцыянаванне сучаснай беларускай мовы ў вуснай камунікацыі і пісьмовым тэксце: сацыяльна-дзяржаўны, нацыянальна-культурны і краязнаўча-рэгіянальны параметры" на 2021–2025 гады (нумар дзяржрэгістрацыі 20210458 ад 31.03.2021).

Даследаванне праведзена на базе матэрыялу, сабранага на працягу 2020–2024 гг. у 74 населеных пунктах 18 раёнаў Віцебскай вобласці (Аршанскі, Браслаўскі, Верхнядзвінскі, Віцебскі, Гарадоцкі, Глыбоцкі, Докшыцкі, Дубровенскі, Лепельскі, Лёзненскі, Міёрскі, Полацкі, Пастаўскі, Расонскі, Сенненскі, Талачынскі, Чашніцкі, Шаркаўшчынскі).

Усяго было зафіксавана і прааналізавана 527 мікратапанімічных адзінак.

Мэта артыкула – выявіць асаблівасці семантыкі мікратапанімічных адзінак, што бытуюць на тэрыторыі Віцебскай вобласці. Для яе дасягнення былі выкарыстаны наступныя метады даследавання: метад навуковага назірання, метад сістэмнага аналізу, апісальны метад, элементы статыстычнага аналізу.

Тлумачэнне матывацыі мікратапонімаў – гэта выяўленне прычын, па якіх пэўны аб'ект быў названы тым ці іншым онімам. Матывацыя можа быць разнастайнай і залежыць ад гістарычных, культурных, геаграфічных і іншых фактараў. У аснову нашай працы была пакладзена класіфікацыя, прапанаваная Я.М. Адамовічам [1], якую мы пашырылі за кошт груп, не названых даследчыкам, але выяўленых намі падчас аналізу матэрыялу.

Першая група найменняў, утвораных ад антрапонімаў (імён і прозвішчаў людзей), у нашым артыкуле з'яўляецца самай шматлікай. Гэты пласт мікратапонімаў уключае 127 адзінак. Часта такія назвы паходзяць ад імён, прозвішчаў, мянушак тых людзей, якія мелі пэўнае дачыненне да мясцовасці, на якой зафіксавана неафіцыйнае найменне.

У сваю чаргу такія онімы можна падзяліць на 2 падгрупы: 1) мікратапонімы, утвораныя ад імён людзей: *Дунькіна прыстань* (Дунька – размоўная форма імені Еўдакія) – месца адпачынку на возеры Вялікае Язна; мікратапонім утвораны ад імені жанчыны, якая жыла побач з возерам (вёска Басянкі Міёрскага раёна); 2) мікратапонімы, утвораныя

ад прозвішчаў людзей: *Сцежка Рахальскага* – сцежка, па якой на працу ў горад пешшу хадзіў адвакат па прозвішчы Рахальскі (горад Сянно).

У другую групу намі ўключаны мікратапонімы, суадносныя з назвамі жывёл. Заўважана, што заатапонімы валодаюць дадатковай інфарматыўнасцю, паколькі даюць магчымасць атрымаць звесткі пра фаўну той ці іншай мясцовасці. У нашым матэрыяле група мікратапонімаў, суадносных з назвамі жывёл, налічвае 23 назвы. Гэтыя онімы падзяляюцца на дзве падгрупы: 1) назвы, што суадносяцца з паняццем “дзікі звер”, 2) найменні, якія суадносяцца з паняццем “свойская жывёла”.

Група мікратапонімаў, суадносных з паняццем “дзікі звер”, прэвалюе над групай, якая суадносіцца з паняццем “свойская жывёла”. Выяўлена, што онімы, суадносныя з паняццем “дзікі звер”, ужываюцца пры называнні тых урочышчаў, якія не знаходзяцца ва ўласнасці жыхароў бліжэйшых населеных пунктаў: *Ліссія Норы* – вялікі пагорак, дзе размешчана шмат лісіных нор (вёска Парэчча Талачынскага раёна).

Мікратапонімы, суадносныя з паняццем “свойская жывёла”, ужываюцца значна радзей, чым адзінкі з папярэдняй падгрупы. Мы мяркуем, што гэта абумоўлена наступным: плошча тэрыторыі, якая знаходзіцца пад “уладай” дзікай прыроды, значна пераважае над плошчай тэрыторыі, асвоенай людзьмі, якая выкарыстоўваецца для вядзення гаспадаркі. Адпаведна можна меркаваць, што ў першым выпадку тэрыторыя заселена дзікімі звярамі, а ў другім – свойскімі жывёламі.

Трэцяя група мікратапонімаў, назвы якой звязаны са знешнімі асаблівасцямі і якасцямі аб’екта, з’яўляецца дастаткова распаўсюджанай: група ўключае 96 найменняў. Цікава, што ў межах гэтай групы выяўлена 4 адзінкі з аднолькавай назвай, размяшчаныя ў розных рэгіёнах Віцебскай вобласці. Так, найменнем *Штаны* названы такія аб’екты, як плошча, дарога, частка лесу, якія аб’ядноўвае тое, што ўсе яны маюць агульную рысу – раздвойваюцца, чым па форме і нагадваюць прадмет адзення. Разгледзім прыклады:

Штаны – назва плошчы 17 Верасня; па форме нагадвае штаны, бо размяшчаецца на перакрыжаванні трох вуліц (горад Глыбокае);

Штаны – месца ў лесе, дзе дарога разыходзіцца ў два бакі (вёска Пагодзіна Дубровенскага раёна);

Штаны – назва лесу каля вёскі, які на дзве часкі падзяляе балота; здалёк гэтае месца па форме нагадвае штаны (вёска Мар’іна Чашніцкага раёна);

Штаны – месца перасячэння вуліц Кляро і Гагарына; вуліцы ідуць амаль паралельна, а потым сыходзяцца ў адным месцы, утвараючы тупік (горад Паставы).

Самымі распаўсюджанымі ў аналізуемай семантычнай групе з’яўляюцца мікратапонімы, што характарызуюць аб’ект па колеры, форме або іншай знешняй прыкмеце прадмета: *Белы мост* – мост, пабудаваны

ў час меліярацыі, такую назву атрымаў праз свой колер (аграгарадок Камень Лепельскага раёна); *Красны Мох* – балота, назва якога звязана з колерам вады ў ім (аграгарадок Камень Лепельскага раёна).

Найменшую распаўсюджанасць атрымалі назвы, што характарызуюць асаблівасці рэльефу і памер аб'екта: *Гарбатка* – няроўная мясцовасць з раўкамі (вёска Лапатнікі Сенненскага раёна).

Чацвёртую групу мікратапонімаў, узнікненне якіх абумоўлена расліннасцю краю, у нашым матэрыяле складаюць 22 адзінкі. Падчас іх аналізу было заўважана, што многія з такіх онімаў ужываюцца ў форме множнага ліку: *Васількі, Дубы, Кедры, Ліпніцы, Чаромушкі.* Форма множнага ліку ў мікратапонімах не абазначае сукупнасць дрэў, раслін і г.д., – гэта толькі назва пэўнай мясцовасці [1, с. 45].

Большую частку адзінак гэтай групы ўтвараюць онімы, звязаныя з назвамі дрэў і кустоў: *Ліпніцы* – край лесу, парослы ліпамі (вёска Рачнёва Міёрскага раёна), значна радзей сустракаюцца найменні, абумоўленыя назвамі іншых раслін: *Мшкі* – месца на балоце, дзе бралі мох (вёска Пыршчына Глыбоцкага раёна).

Пяты семантычны пласт мікратапонімаў звязаны з падзеямі, што адбываліся ці адбываюцца на пэўнай тэрыторыі, ён уключае 85 адзінак. Паводле нашых падлікаў, найменні, якія суадносяцца з нейтральнымі падзеямі, складаюць ¾ часткі ад усіх назваў гэтай семантычнай групы: *Аэрадром* – месца, дзе ў часы Вялікай Айчыннай вайны партызаны прымалі самалёты (вёска Дражна Віцебскага раёна). Мікратапонімы, суадносныя з адмоўнымі падзеямі, складаюць каля ¼ часткі: *Гарэлае балота* – балота, якое гарэла (аграгарадок Камень Лепельскага раёна). У першым выпадку мікратапонімы маюць важные культурные і гістарычнае значэнне, у другім – нагадваюць пра магчымую пагрозу і небяспеку для чалавека.

Мікратапонімы шостай групы звязаны з размяшчэннем аб'екта ў прасторы і выступаюць у якасці арыенціраў: яны дапамагаюць людзям вызначыць месцазнаходжанне і арыентавацца на мясцовасці. У групу ўключана 63 адзінкі.

Выяўлена, што найбольшае распаўсюджанне атрымалі мікратапонімы, якія маюць дачыненне да найменняў іншых аб'ектаў, што звязана з эканоміяй моўных сродкаў: людзям не патрэбна прыдумваць новыя назвы для розных аб'ектаў. Онімы могуць адрозніваца ад афіцыйных найменняў афіксамі (жалезная дарога > *Жалезка)* ці ўяўляюць сабой усечаны варыянт назвы (вуліца Клінічная > *Кліны,* вуліца Дулінская > *дарога Дуліна*).

Сёмая група мікратапонімаў, звязаных з нацыянальнасцю людзей, назвамі пасад і сваяцкіх адносін, уключае 24 адзінкі. Паводле нашых падлікаў, найчасцей сустракаюцца назвы, звязаныя з нацыянальнасцю людзей і пасадай: *Латыгава* – частка вёскі, у якой жыў латыш (вёска

Нябышына Докшыцкага раёна); *Мэйраў мост* – мост праз ручай, будаўніцтва якога было ініцыявана мэрам (вёска Астраўскія Віцебскага раёна). Назвы, звязаныя са сваяцкімі адносінамі, сустракаюцца значна радзей: *Бабіна Прорва* – назва балота ў лесе (вёска Бяскі Дубровенскага раёна).

У цэлым жа такія мікратапонімы – важная крыніца інфармацыі аб культурных традыцыях, гісторыі і сацыяльных адносінах у пэўным рэгіёне. Найменні нярэдка з'яўляюцца двухкампанентнымі, дзе першая частка – прыметнік, які ўказвае на пасаду, нацыянальнасць ці сваяцкія адносіны, другая – агульная назва аб'екта (мост, дарога).

Восьмая група мікратапонімаў, матываваных агульнымі тапаграфічнымі назвамі, з'яўляецца нешматлікай (15 адзінак). Пры ўтварэнні ад тапаграфічных назваў адбываецца пераасэнсаванне значэння агульнага слова: парк > *Парк,* сасоннік > *Сасоннік,* бор > *Бор.* Адзначым, што пераход агульных тапаграфічных назваў у мікратапонімы назіраецца толькі ў тых выпадках, калі ў пэўнай мясцовасці існуюць адзінкавыя геаграфічныя аб'екты, якія людзі называюць агульным наменклатурным тэрмінам. У сувязі з частым яго выкарыстаннем такі тэрмін становіцца ўласным іменем, ці мікратапонімам [2, с. 91–92].

Група мікратапонімаў, утвораных ад агульных тапанімічных назваў, дапамагае лепш зразумець геаграфію пэўнай мясцовасці. Такія найменні ўказваюць на аб'екты, якія вылучаюцца ў межах пэўнай мясцовасці і з'яўляюцца адзінкавымі. Часта да назваў далучаюцца прыметнікі, лічэбнікі і іншыя часціны мовы, каб размежаваць некалькі падобных паміж сабой аб'ектаў, што знаходзяцца на адной тэрыторыі.

Дзявятая прааналізаваная намі група мікратапонімаў, утвораных ад назваў былых ці існуючых вёсак, уключае 25 адзінак. Існаванне онімаў, якія паходзяць ад найменняў неіснуючых вёсак, можна звязаць з наступным: населеныя пункты зніклі з карты адносна нядаўна, таму застаюцца ў памяці жыхароў вёсак, якія знаходзяцца паблізу. Такія мікратапонімы могуць быць важнымі для даследавання гісторыі рэгіёна, бо ўказваюць на месцы, дзе раней знаходзіліся населеныя пункты, якія былі закінуты ці знішчаны. Як правіла, мікратапонімы, утвораныя ад назваў неіснуючых вёсак, або поўнасцю супадаюць з назвай былой вёскі (*Свяда, Шантары*), або далучаюць да сябе пэўныя афіксы і лексемы (Яблынка > *Яблыньшчына*, Дарожкавічы > *Дарожкаўская крыніца*).

Дзясятая вылучаная намі група онімаў, утвораных ад назваў збудаванняў, уключае 34 назвы. Сярод мікратапонімаў названай групы можна вылучыць найменні, што ўказваюць толькі на збудаванне: *Тэхналожка* – неафіцыйная назва Віцебскага дзяржаўнага тэхналагічнага ўніверсітэта (горад Віцебск); *Новы мост* – неафіцыйная назва Паўднёвага маста цераз раку Заходняя Дзвіна на заходнім абходзе горада, які быў уведзены ў эксплуатацыю ў 2008 годзе (горад Віцебск). Большасць жа мікратапонімаў указвае не толькі на само збудаванне, але і на бліжэйшую тэрыторыю каля яго: *Станцыя* – цэнтр аграгарадка, дзе знаходзіцца

чыгуначны вакзал (аграгарадок Параф’янава Докшыцкага раёна); *Гаргаз* – частка горада, дзе размешчана прадпрыемства “Браслаўгаз” (горад Браслаў).

Як відаць, мікратапонімы, утвораныя ад назваў збудаванняў, перш за ўсё выкарыстоўваюцца для арыентацыі ў межах населенага пункта: людзям не абавязкова запамінаць назвы вуліц, якія прылягаюць да таго ці іншага аб’екта, што палягчае пошук гэтага аб’екта.

Адзінаццатая група мікратапонімаў, матываваных іншымі геаграфічнымі назвамі, у нашым матэрыяле налічвае 13 адзінак. Гэты пласт найменняў з’яўляецца самым нешматлікім. Заўважана, што тая ці іншая мясцовасць можа атрымаць сваю назву ў сувязі з палітычнымі падзеямі: *Куба* – неафіцыйная назва аграгарадка, звязана з рэвалюцыяй на Кубе. Даўшы такую неафіцыйную назву аграгарадку, мясцовыя жыхары вырашылі падтрымаць кубінскіх рэвалюцыянераў (аграгарадок Кіраўскі Віцебскага раёна).

Часам мікратапонімы змяшчаюць у сабе назвы замежных гарадоў, якія ўказваюць на тое, што жыхары населенага пункта з’яўляюцца немясцовымі: *Шанхай* – частка аграгарадка з новымі пабудовамі, дзе жывуць немясцовыя жыхары, што пераехалі сюды з іншых раёнаў (аграгарадок Параф’янава Докшыцкага раёна).

Як відаць, узнікненне мікратапонімаў, суадносных з іншымі геаграфічнымі назвамі, у першую чаргу абумоўлена асаблівасцямі мясцовасці і гісторыяй. Такія назвы не далучаюць да сябе афіксаў і новых лексем, а поўнасцю супадаюць з іншымі геаграфічнымі адзінкамі.

Такім чынам, аналіз неафіцыйных рэгіянальных назваў геаграфічных аб’ектаў выявіў, што мікратапанімія Віцебшчыны з’яўляецца багатай і разнастайнай у семантычным плане: онімы суадносяцца з рознымі аспектамі чалавечага жыцця (людзьмі, што жылі на пэўнай тэрыторыі, падзеямі, якія адбываліся, адметнасцю раслiннага і жывёльнага свету і інш.). Кожны з зафіксаваных і прааналізаваных мікратапонімаў утрымлівае каштоўны для вывучэння матэрыял, бо дапамагае раскрыць аспекты культурнага і гістарычнага жыцця людзей даследаванай мясцовасці, дае звесткі для гісторыі, этнаграфіі, сацыялогія, лінгвагеаграфіі, дыялекталогіі.

Літаратура

1. Адамовіч, Я.М. Мікратапанімічныя назвы / Я.М. Адамовіч. – Мінск: Вышэйшая школа, 1971. – 112 с.

2. Мезенка, Г.М. Беларуская антрапанімія: вучэбны дапаможнік / Г.М. Мезенка (навук. рэд.) [і інш.] – Віцебск: УА “ВДУ імя П.М. Машэрава”, 2009. – 254 с. – – Рэжым доступу: https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/2378/5. – Дата доступу : 03.04.2024.

3. Ономастика Беларуси. Топонимия: учебник / А.М. Мезенко [и др.]; под ред. А. М. Мезенко. – Минск: РИВШ, 2018. – 320 с.

4. Семянькова, Г.К. Лексіка-семантычныя групы мікратапонімаў Віцебшчыны / Г.К. Семянькова // Наука – образованию, производству, экономике : материалы 72-й Региональной научно-практической конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 20 февраля 2020 г. / Витеб. гос. ун-т ; редкол.: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2020. – С. 151–152. – Рэжым доступу: https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/20953/1/151-152.pdf. – Дата доступу : 03.04.2024.

I.A. Draba, H.K. Semiankova
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: drabo.irina.2003@gmail.com, galina.semenkova@mail.ru

Semantic features of microtoponyms of Vitebsk region

Key words: toponymy, microtoponymy, microtoponym, semantics, onym.

The article examines eleven semantic groups of microtoponyms that exist on the territory of the Vitebsk region. The study was conducted on the basis of material collected in 74 settlements in 18 districts.

A total of 527 microtoponymic units were recorded and analyzed.

Е.С. Жилене
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
e-mail: ebibergan@yandex.ru

УДК 821.161.1

РЕАЛИЗАЦИЯ ЖИВОПИСНЫХ СТРАТЕГИЙ СОЦ-АРТИСТОВ В РОМАНЕ В. СОРОКИНА «ОЧЕРЕДЬ» (1983)

Ключевые слова: соц-арт, соцреализм, концептуализм, Владимир Сорокин, роман «Очередь».

Цель исследования – предложить новый ракурс в интерпретации романа Владимира Сорокина «Очередь» (1983), который по праву считается наиболее известным текстом автора. Рассмотрение художнических стратегий соц-артистов, в круг которых попал молодой Сорокин в период своего творческого формирования, позволяет увидеть текст романа по-новому, а именно понять и проследить, каким образом Владимир Сорокин сумел перенести живописные приёмы соц-арта на литературную почву, создав первый отечественный концептуальный роман.

Важнейшим этапом формирования творческой манеры Владимира Сорокина, зарождения его собственного неповторимого метода моделирования художественной реальности стало знакомство с визуальным искусством «московского концептуализма». По признанию Сорокина, именно оно сыграло ключевую роль в его становлении как литератора: «Парадоксально, но именно художники подтолкнули меня к занятиям прозой» [5, С. 119].

В середине 1970-х годов в Москве существовали два «круга» художников-концептуалистов. Лидерами и идеологами одного – «соц-арта» – были Виталий Комар и Александр Меламид, участники знаменитой «бульдозерной

выставки» 15 сентября 1974 года, организованной Оскаром Рабиным, лидером другого – «московского концептуального круга» – был Илья Кабаков (в 1979 году Борис Гройс, ставший ведущим теоретиком «круга Кабакова», определил его как «московский романтический концептуализм», см.: [3]).

Искусство «соц-арта» (название придумано в 1972 г. В. Комаром и А. Меламидом по аналогии с американским «поп-артом»), оформившееся под влиянием творчества В. Комара и А. Меламида («КМ» или «К & М»), играло серьёзную роль в «московском концептуализме» в 1970-е. Соц-артисты работали не только с визуальными клише соцреализма, но и со словесными формулами-штампами, с социальными и поведенческими моделями. Изобразительный язык соц-артистов был языком цитации и имитации стилистики соцреализма. «Цитатная рефлексия соц-артистов не была детско-наивно-гуманистической, как у Кабакова или Пивоварова, не ограничивалась нейтральностью и отчуждённостью, как у Булатова, но основывалась на тональности бравурной помпезности и соцреалистической романтики, доведенной до высшего (абсурдного) предела через погружение в эстетику советского искусства и радикальное развитие его основных принципов и приёмов. Пафосом этой стратегии было не открытое развенчание и примитивное отрицание, а мистификация ностальгического повторения и благоговейного следования, в своей провокативной искренности и истинности порождавшая ошеломляющий комический эффект» [2, С. 6]. Основой творческого метода соц-артистов стало «пародийное жонглирование архетипами», «деперсонализация авторской манеры», «всеобщая абсурдность и смещённость» [1, С. 71].

Принципы творческой манеры Владимира Сорокина, попавшего в неоднородную среду «московского концептуализма» 1970-х годов, формировались на пересечении теории и практики собственно концептуалистского искусства и приемов соц-арта 1970-х, при активном влиянии поздних концептуалистов 1980-х. То общее, что воспринял от одних и других Сорокин, – не столько сумма приемов, сколько тип ментальности, особая стратегия творчества, его функционирования и восприятия, когда «все есть текст» [2, С. 17]. Вслед за художниками-концептуалистами константно трафаретные приемы графики и живописи Сорокин переносит в литературу и выстраивает тексты своих произведений как речевые полотна, базирующиеся на доминантных приемах, устойчивых принципах, минимальных строительных единицах концептуального прецедентного текста.

Первой крупной формой концептуалиста-прозаика становится роман «Очередь», написанный в 1982–1983 гг. (опубликован в 1985 г. в Париже), когда основные концептуалистские постулаты были сформулированы, а художественные стратегии – опробованы и филигранно отточены концептуалистами-художниками. Текст романа «Очередь» стал благодатным пространством для перенесения художественных стратегий на литературный материал.

Словесные формулы-штампы соцреализма

Первым приёмом, обращающим на себя внимание читателей, становится имитация чужой речи. Неслучайно критика выделяет роман «Очередь» прежде всего как «роман прямой речи» [4, С. 175], иллюстрирующий вариации речевых формул и фигур «советского образца».

При этом речевые клише можно условно разделить на группы. Так, в отдельную группу можно вынести популярные в употреблении слова и выражения, тематически относящиеся к ситуации ожидания своей очереди, то есть к вынужденному ожиданию, вызывающему весь спектр эмоций от непонимания (недоумения) до раздражения и гнева: «Товарищ, кто последний? <…> А не знаете, по сколько дают?» [6, С. 9], «Они наживаются на этом будь здоров…» [Там же, С. 10], «Да ничего они не занимали!» [Там же], «Простите, я не за вами?» [Там же, С. 12], «Да стойте вы спокойно, молодой человек! / <…> Эй, потише там, чего вы прёте!» [Там же, С. 14], «Все ноги отдавили…» [Там же, С. 16], «Подходят и подходят… кошмар какой-то…» [Там же, С. 25], «Что это за безобразие?!» [Там же, С. 25], «Да не толкайтесь вы!» [Там же, С. 26], «НЕ НАДО ПИХАТЬСЯ, ТОВАРИЩИ! ИНАЧЕ Я БУДУ ВЫВОДИТЬ!» [Там же, С. 28], «Такие вот и лезут без очереди. Хамы» [Там же, С. 76], «Вы здесь не стояли» [Там же, С. 143], «Стояли, стояли, – и на тебе…» [Там же, С. 159].

Отдельно следует сказать о широко используемом в разговорной речи тропе – метонимии, которую Сорокин часто использует для имитации нужного дискурса: «Так, эта лавочка за нами, а вы за ней, хорошо?» [Там же, С. 79], «Вон наша лавочка ест ещё» [Там же, с. 91], «Практически два двора осталось просидеть, и всё…» [Там же, с. 151]. Используя приём метонимии, Сорокин создаёт иронический эффект: «Вы не в “Сыре” масло брали?» [Там же, с. 19], который достигает наибольшего эффекта при восприятии «на слух», поскольку на письме видны кавычки и читатель сразу понимает, что речь идёт о названии магазина, в то время как восприятие «на слух» заставляет задуматься о смысле фразы), указывая тем самым на задумку автора – передать звук (шум и гам) очереди, привлечь читателя к созданию визуального образа самостоятельно, основываясь исключительно на звуковом ряде (в этой связи в контексте деятельности московских концептуалистов приходит на ум одна из программных фраз одного из основоположников московского концептуализма Ильи Кабакова: «Зритель – такой же художник»).

В отдельную группу речевых клише могут быть вынесены небольшие диалоги на бытовые темы, касающиеся советских реалий, к примеру, ответ на пресловутый вопрос «где брали?»: «Вы не видели, там капусту не привезли? / Нет, там за апельсинами очередь, а капусты нет» [Там же, с. 11]. своеобразные мини-зарисовки, показывающие ироничность и одновременно драматичность советского быта:

«– Они садятся после стирки.

– Сильно?

– Нормально» [Там же, с. 158]

Сорокин показывает способность советского человека ассимилироваться в любых условиях, смириться со всеми неудобствами и оптимистично находить решение каждодневным задачам. Так роман «Очередь» не только становится своеобразной энциклопедией советской жизни, запечатлевая наиболее острые будничные проблемы граждан, но и показывает душу русского народа – неизменно смиренную, но стойкую, не знающую уныния.

Иронический эффект возникает, когда очередь после переклички располагается на ночлег в сквере, рассаживаясь на лавочки. Среди атмосферы всеобщей дремоты, засыпающих, уставших от жары и ожидания в очереди граждан раздаётся вопрос: «Товарищи, а мы по очереди сидим?» [Там же, С. 52].

Ирония достигается Сорокиным и на уровне столкновения речевого клише «на здоровье» (смысл составляющих его слов стирается, значение стремится передать семантику слов «пожалуйста» / «не возражаю» / «как пожелаете») и значения соседнего с ним глагола «курить»:

«– Людмила Константиновна, ничего, что я курю здесь?

– Да курите на здоровье.

– Вернее, во вред.

– Как угодно…» [Там же, С. 166]

Более того, иронический эффект усиливается тем, что интеллигенту Вадиму этот оксюморон заметен и очевиден, а мещанке Люде он неведом. Этот мини-диалог наглядно демонстрирует разницу уровней культуры, степени образованности героев.

Сорокин воспроизводит чужой дискурс в его бесчисленном множестве с одной стороны (количество людей, стоящих в очереди, ощутимо «бесчисленно», ведь «там очередь тысячи на две!» [Там же, С. 169]), а с другой – демонстрирует типизированность дискурса советского гражданина, его клишированность, исполненность речевыми штампами, будь то мужчина или женщина, юноша или старик. Выстраивая текст романа исключительно из реплик героев, Сорокин вовлекает читателя в решение сложнейшего ребуса. В отличие от классической драмы, где главной характеристикой героя, как известно, оказывается его речь, в романе Сорокина речь героев типизирована настолько, что, если бы не было разбивки реплик на строки, сложно было бы предположить – одному человеку принадлежат те или иные фразы или разным. Более того, читатели Сорокина оказываются лишены и «авторских подсказок» – ремарок, которые могли бы упростить разгадку ребуса. По признанию самого автора, очередь интересует его «не как социалистический феномен, а как носитель специфической речевой практики, как… полифонический монстр» [5, С. 121].

Визуальные клише соцреализма

Следуя за стратегией соц-артистов, Сорокин не меньший интерес проявляет и к визуальным клише. Так текст романа наполнен вещами, предметами каждодневного обихода, которые добывались стоянием в очередях. Прежде всего, это продукты – мясо, которое «течёт» в сумке одного из участников очереди [6, С. 18], помидоры в сумке мамы мальчика Володи, которые стали «тёплыми», апельсины, которые дают в очереди неподалёку [Там же, С. 11], мороженое «только такое (за двадцать восемь. – *Е.Ж.*) и за десять» [Там же, С. 19]. Среди наиболее знаковых (народно любимых) продуктов – сырки «Дружба» («неплохие» [Там же, С. 97]), сыр «Российский» и «Пошехонский» [Там же, С. 139].

Не менее знаковыми, маркированными советскими атрибутами оказываются гвоздики в руках Лены («Вы гвоздики на рынке брали? <…> Хорошие какие. Везучий человек» [Там же, С. 13]), которые по праву считаются самыми популярными цветами в эпоху СССР – символом мужества, народной памяти, победы (первоначально символ Октябрьской революции, именно красную гвоздику, по легенде, носил в петлице В.И. Ленин), их вручали на торжественных мероприятиях и возлагали в памятные даты, дарили женщинам и ветеранам, это был едва ли не единственный цветок, который можно было раздобыть круглый год. Важно, что даже летом Лена выбирает «партийный» цветок, более того, девушка явно купила цветы для себя, домой, поскольку ни на какое торжество явно не собиралась (с цветами осталась в очереди до следующего дня), что свидетельствует о правильном советском воспитании героини (в контексте советской литературы маркировано положительной героини!).

Ещё одним советским атрибутом оказывается газета, являющаяся для советского гражданина не только источником новостей, но и другой важной информации (чтение объявлений [Там же, С. 76–78]), а также средством развлечься и скоротать время (Вадим и Лена решают кроссворд [Там же, С. 72–25]). Газета является многофункциональным предметом в советском пространстве – решив выпить, Вадим с напарником располагаются на лавочке и раскладывают принесённые продукты: «– Эх, газетки нет… / – А ты сыр разверни, на бумажке на этой…» [Там же, С. 141], советская газета выручает героев, решивших присесть после утомительного ожидания на жаре: «– Грязно, Паш… / – На газету, постели» [Там же, С. 43], а также героев, изнурённых жарой: «– Вы не оторвёте мне газетки, хоть отмахиваться буду… / – Возьмите целую» [Там же, С. 22].

Так текст романа оказывается наполнен знаковыми (популярными / ценными / труднодоступными) для советского человека образами – предметами быта, которые в обозначенную эпоху могли являться показателем благосостояния, положения в обществе, гарантом комфорта, уюта, даже красоты и в целом – счастья. Сорокин отводит подобным вещам в тексте романа отдельное место, когда внимание читателя оказывается направлено

только на них. Уставшие ждать своей очереди, люди ищут способы отвлечься. Одним из развлечений становится чтение вслух («Саша, на, почитай, я без очков не вижу…» [Там же, с. 76]) объявлений о продаже, среди которых: «стереомагнитофон “Маяк-203”», «новый югославский палас», «новый диван из холла “Виру”», «японская стереомагнитола “Санио-9944”», «вязальная машина “Северянка”», «монгольский ковёр 3х4», «видеомагнитофон “Ломо”», «фотоаппарат “Никон”» и др. [Там же, С. 76–78].

Интерес к вещам простирается не только на уровень покупательских мечтаний, но, и на уровень мировосприятия. Герои Сорокина видят красоту окружающего мира сквозь призму красивых (= редких, труднодоступных) вещей. Так, Вадим оказывается восхищён входной дверью в квартиру Люды: «–Как обита красиво… / – Нравится? / – Да. Элегантная дверь» [Там же, С. 164], а зайдя в квартиру, одобрительно произносит: «Высокие потолки у Вас» [Там же, С. 166]. Получив от Люды халат, чтобы снять мокрую рубашку, герой обращает внимание на его «происхождение»: «Какой длинный… чей же это… японский, что ли…» [Там же, С. 165].

И даже момент свершившейся близости не заставит героев забыть о ценности вещей. В ответ на ласки Люды в ванной Вадим скажет: «Красивое полотенце», на что Люда с гордостью ответит: «Китайское. Таких щас не купишь» [Там же, С. 190].

Соцреалистическая романтика, доведённая до абсурда (социальные и поведенческие модели)

В радикальном развитии приема имитации Сорокин идёт вслед за стратегией соц-артистов, «отыгрывая» на высшей точке не только речевые и визуальные клише эпохи соцреализма, но и поведенческие манеры советских граждан. Сорокин обращается к одному из привычных и обыденных занятий советского гражданина – стоянию в очереди, без которого невозможно было купить ни один товар – от молока и хлеба до предметов мебели, автомобиля, и тем более, квартиры. Этот неминуемый ежедневный процесс получил широкое отображение в советской культуре эпохи 1970–1980-х.

Так, романтизированный отрефлексированный советской культурой в 1970–1980-е годы образ советской очереди становится объектом концептуальной прозы Владимира Сорокина и получает радикальное развитие – писатель доводит до предела социальные и поведенческие модели советских граждан. И если, к примеру, в фельетоне Григория Горина «Очередь» «неосведомлённость» о предмете покупки была объектом сатирического изображения, то в романе Сорокина ситуация неведения становится едва ли не привычной (= нормальной). На законный для примкнувшего к Очереди вопрос «по сколько дают?» главный герой романа получает совершенно разные ответы: «Черт их знает… Даже и не спрашивал» [Там же, С. 9].

Сорокин радикально развивает ситуацию путаницы вокруг товара, показывая, что внешнее единство очереди (вместе пьют квас, вместе

отправляются в столовую, вместе ночуют в сквере на лавочках) оборачивается полной разрозненностью внутри – люди стоят в одной очереди за абсолютно разными товарами. Ситуация «абсурда» развивается в геометрической прогрессии, Сорокин своеобразно использует приём градации – в начале полилога (романа) покупатели «стояли» за овощами / фруктами, далее – за обувью или одеждой, а затем – за мебелью (!): «– Скажите, они точно полированные?» [с. 102], «– У них ножки красивые – под старину. / <…>/– А главное, вместимость большая. Столько ящиков. / – И замки элегантные. / – Замочки что надо. Под бронзу. / – У нас почти такой же сервант есть» [Там же, С. 102]. Затем снова обрывок диалога: «– Они садятся после стирки» [Там же, С. 158] и далее: «Там ручки под бронзу. Застеклённый такой» [Там же, С. 159].

Сорокин выбирает главным объектом изображения в романе один из знаковых феноменов советской эпохи – очередь, образ которой к моменту выхода романа уже не раз был воплощён в разных видах искусства, а потому был в известной мере романтизирован. Сорокин мастерски изображает поведенческие модели советских граждан, блестяще отыгрывает речевые формулы, визуальные клише и штампы, а затем доводит соцреалистическую романтику до абсурда. И в этом, безусловно, идёт следом за соц-артистами. Сорокин фактически делает вербально то, что Комар и Меламид изобразили визуально на картине «Идеальный лозунг», написанной в 1972 г., т.е. почти за 10 лет до начала работы Сорокиным над «Очередью». Очевидно, что к этому времени он хорошо знал творчество соц-артистов, воспринял их художнические стратегии и искал способы их воплощения в литературе.

Осознавая всенародную известность советских пропагандистских высказываний, клишированность речевых формул, Комар и Меламид создают «универсальный лозунг», «идеальную форму» пропагандистского высказывания, в которой каждый может усмотреть то, что ему знакомо, подставить любую комбинацию слов, поскольку «от перемены мест слагаемых сумма не меняется» – каким бы ни было высказывание из белых букв на красном полотне, суть его одна. Художники оставляют только план выражения, изымая план содержания, который в данном контексте оказывается не релевантным.

Сорокин, следуя стратегии соц-артистов, оставляет только план выражения – изображает процесс стояния в очереди, а план содержания (за чем растянулась небывало длинная очередь) его не интересует – товаром может быть всё, что угодно (что бы ни «выбросили» в продажу, за этим всё равно тут же выстроится толпа покупателей).

Именно поэтому главной героиней романа оказывается очередь, которая изображена Сорокиным как отдельный живой организм – бушующий спорами, затихающий в дрёме, утоляющий жажду и голод, укрывающийся от дождя, стоящий или сидящий (иногда даже лежащий),

но неустанно ожидающий. Очередь берегут, о ней заботятся – её выравнивают, прореживают, снова выравнивают, перекличками отсеивают выбывших и включают в неё новых.

Литература

1. Барабанов, Е. Зеркальные мистерии нуля // Собрание Ленца Шенберга. Эдицион Ханц, 1989.
2. Богданова, О.В. Концептуалист писатель и художник Владимир Сорокин / О.В. Богданова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005.
3. Гройс, Б. Утопия и обмен: Стиль Сталин. О новом. Статьи / Б.Гройс. - М., 1993
4. Добренко, Е. Преодоление идеологии: заметки о соц-арте / Е. Добренко // Волга. 1990. – № 11.
5. Сорокин, В. Автопортрет // В. Сорокин. - М.: Русслит., 1992.
6. Сорокин, В. Очередь // В. Сорокин. - М.: Ad Marginem, 2002.

E.S. Zhilene
Saint-Petersburg State Institute of Culture
e-mail: ebibergan@yandex.ru

The implementation of pictorial strategies of social artists in V. Sorokin's novel "The Queue" (1983)

Key words: Soviet Pop Art or Socialist Art, social realism, conceptualism, Vladimir Sorokin, novel "The Queue".

The purpose of the research is to offer a new perspective in the interpretation of Vladimir Sorokin's novel "The Queue" (1983), which is rightfully considered the author's most famous text. Consideration of the artistic strategies of the social artists, into whose circle the young Sorokin fell during his creative formation, allows us to see the text of the novel in a new way, namely, to understand and trace how Vladimir Sorokin managed to transfer the already worked-out techniques of social art to literature, creating the first Russian conceptual novel.

К.А. Зайцава, Д.А. Патапенкава
Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: kasiazaya88@mail.ru

УДК 811.161.3'373.23:821.161.3-31

ІМЕНАСЛОЎ АПОВЕСЦІ ВАСІЛЯ БЫКАВА "ТРЭЦЯЯ РАКЕТА"

Ключавыя словы: іменаслоў, уласнае імя, форма імені, характарыстыка героя, гіпакарыстыка.

У артыкуле разглядаюцца лексіка-семантычныя асаблівасці антрапонімаў ў мове герояў аповесці Васіля Быкава "Трэцяя ракета". Разглядаюцца тыпы намінацый у творы, матывацыі іменавання. Робіцца вывад аб тым, што антрапонімы ў мастацкім тэксце рэпрэзентуюць лінгвакраіназнаўчую інфармацыю, традыцыі іменаслова беларусаў.

Сёлета мы адзначаем 100-годдзе з дня нараджэння народнага пісьменніка Беларусі, нашага земляка – Васіля Быкава. Майстар ваеннай прозы прыцягвае ўвагу чытачоў не толькі апісаннем гераічных подзвігаў, а менавіта паказам маральнага выбару чалавека на вайне, філасофіяй гуманізму. Таксама творы пісьменніка з'яўляюцца ўнікальнай крыніцай інфармацыі для анамастычных даследаванняў, т.я. змяшчаюць вялікую колькасць уласных імёнаў, прозвішчаў, якія нясуць у сабе лінгвакраіназнаўчую інфармацыю, паказваюць вобразна-выяўленчыя ўласцівасці онімаў, адлюстроўваюць традыцыі іменаслова беларусаў. Мэта працы – прааналізаваць іменаслоў аповесці Васіля Быкава ў лексіка-семантычным аспекце. У якасці прадмета даследавання намі выкарыстаны твор Васіля Быкава "Трэцяя ракета", за што ён быў узнагароджаны Літаратурнай прэміяй імя Якуба Коласа. "Трэцяя ракета" лічыцца адной з лепшых беларускіх экранізацый твораў пісьменніка, у якой сцвярджаецца моц і веліч чалавечага духу ў незвычайна складаных абставінах вайны. Галоўнымі героямі аповесці з'яўляюцца пяць салдат: *Лазняк, Лёшка Задарожны, Лук'янаў, Папоў, Паўлік Крывёнак* і іх камандзір – *Маркел Іванавіч Жаўтых.*

У даследаваным творы намі зафіксавана 23 асабовыя ўласныя імёны, з якіх толькі 2 з'яўляюцца жаночымі, што звязана з ваеннай тэматыкай аповесці.

Васіль Быкаў выкарыстоўвае розныя тыпы намінацый сваіх герояў. У сваёй большасці гэта прозвішчы, што паходзяць ад мянушак розных груп апелятыўнай лексікі. *Лазняк* – галоўны герой аповесці "Трэцяя ракета", салдат артылерыйскага разліку, ад яго імя вядзецца апавяданне. Прозвішча *Лазняк* выконвае намінатыўную функцыю, але не выдзяляе персанажа з шэрагу іншых. Герой паказваецца нам сапраўдным чалавекам, які далучае сябе да сваёй каманды.

Аўтар называе прозвішча героя, калі камандзір аддае яму загады:

"– Так... Лазняк, Лук'янаў, марш за сняданкам. І жыва! Хутка развіднее" [1, 61]. Паходжанне прозвішча можна матываваць апелятывамі лаза, лазняк, якія адлюстроўваюць асаблівасці расліннага свету беларусаў.

Лёшка Задарожны ў вайне бачыць толькі парадны бок: ўзнагароды, чыны і не разумее штодзённага будзённага гераізму салдат. У вырашальны момант бою ён выгадвае, хітрыць, любой цаной ухіляецца ад агульнай ношы, каб толькі захаваць сваё каштоўнае жыццё. У творы яго імя выкарыстана ў наступных формах: *Лёшка Задарожны, Задарожны, Лёшка, Лошка: "Хітраватыя Лёшкавы вочы на круглявым брывастым твары няўцям міргаюць, як гэта бывае ў чалавека, які зрабіў нейкае глупства."* [1, 20].

"...

– Сволач ты, Задарожны, – коратка і як мага спакойней кажу я [Лазняк]" [1, 47].

Лошка – мянушка героя, якая не нясе ў сабе адмоўнага сэнсу і не асацыюецца з якімі–небудзь негатыўнымі якасцямі. Мянушка героя з'явілася дзякуючы яго таварышу, які мае пэўны акцэнт, таму не можа выгаворваць некаторыя гукі: *“І тады на яго, як заўжды запальчыва і з ацэнтам, накідваецца Папоў.*

– Нашто так гавары? Нядобра гаоры, Лошка (ён заўжды так называе Задарожнага, не вымаўляючы як трэба яго імя), – Лук'янаў правыльна казаў, ты нядобра казаў. Ты нядобры таварыш” [1, 47].

Лук'янаў – салдат артылерыйскага разліку, ён быў у палоне і пражыў шмат кепскага ў сваім жыцці. Таварышы выдзяляюць яго як самага пісьменнага і разумнага. Зварот па прозвішчы паказвае пачуццё перавагі над тым, да каго звяртаюцца, далучаючы чалавека да агульнай масы людзей, пазбаўляе яго індывідуальнасці: *“– Слухай, Лук'янаў, – кажа праз дым Жаўтых, – ты не палікмахерам да вайны быў?*

– Не, – сур'ёзна адказвае Лук'янаў і ўзнімае на камандзіра вочы. – Я на архітэктара вучыўся, толькі... вайна.

– А–а... А я думаў, палікмахер. Ужо дужа далікатна ты анучку трымаеш, – кажа Жаўтых і раптам загадвае: – А ну, тры мацней! Не разарвецца, не бойся!” [1, 24].

Маркел Іванавіч Жаўтых – камандзір артылерыйскага разліку, малаадукаваны, але да сваёй справы ставіцца вельмі адказна. У творы імя камандзіра ўжываецца ў наступных формах: *Жаўтых, Маркел Іванавіч Жаўтых.* Зварот па прозвішчы да гэтага героя не нясе адмоўнага сэнсу. Салдаты разліку, якімі ён кіруе, паважаюць свайго камандзіра, нават калі ён не з ўсімі справамі можа разабрацца самастойна: *“...Эх, стары, мудры Жаўтых! Ты заўжды здаваўся багаты практычным жыцейскім розумам, хіба не бачыў ты, колькі заставалася ў ротах гэткіх вось нікому не патрэбных катомак пасля ўдалых і няўдалых атак? Ведаў жа, але, пэўна, не мог адолець у сабе спакусу прыхаваць якую непатрэбшчыну, а жыццё сваё берагчы забываўся. А без яго які сэнс ва ўсіх самых цудоўных у свеце рэчах!”* [1, 103]. *Маркел Іванавіч Жаўтых* – найменне, якім герой называе сам сябе ў лісце для жонкі. Салдаты ўпершыню пабачылі, як капітан трымаў у руках аловак: *“...Папоў дастае з кішэні акуратна складзены аркушык нашай дывізіёнкі, і старшы сяржант пачынае выбіраць краёчак з шырэйшам полем. Папоў услужліва дае яму [Жаўтыху] чарнільны аловак, які ён старанна слініць пад вусамі і пачынае нешта выводзіць, прыладзіўшыся на адным калене.*

– Так і напішам: Дарка, я жывы, чаго і табе жадаю. Маркел Іванавіч Жаўтых” [1, 77].

Папоў – салдат артылерыйскага разліку, наводчык, родам з Якуціі, мае гаспадарскую ўпэўненасць. Імя героя ў творы не называецца, да яго звяртаюцца па прозвішчы. Таварышы па службе вельмі паважаюць яго і ўсе поспехі, якія былі падчас бою, таму нельга казаць, что зварот

па прозвішчы не з’яўляецца адмоўнай рысай: *“…Але Папоў асаблівы ў нас чалавек, і пра яго трэба сказаць асобна. Асабліва ён ужо хоць бы таму, што наводчык. Усе нашы розныя няўдачы адбываліся па розных прычынах, але ўсе нашы поспехі – падбітыя ў красавіцкіх баях два танкі, спалены аўтамабіль, расстраляныя два кулямёты – справа спрытных рук і зоркіх вачэй Папова”* [1, 25].

Паўлік Крывёнак – салдат артылерыйскага разліку, снарадны, не вельмі вабіць сваім характарам, але абавязкі выконвае адказна. У творы яго імя выкарыстана ў наступных формах: *Аднавухі, Крывёнак, Паўлік, Паўлік Крывёнак, Хлопец.*Звернем увагу асобна на кожную форму іменавання:

1) *Крывёнак і Паўлік Крывёнак* – найменні, якія выконваюць намінатыўную функцыю. Менавіта так да яго звяртаюцца таварышы: *“…Неўзабаве Крывёнак быў ужо ў штрафной роце, дзе яму, аднак, пашанцавала: ён выжыў тры доўгія месяцы і нават не быў паранены. Пасля на шматлікіх дарогах вайны ён адшукаў сваю часць і аднойчы, нікім не чаканы, з’явіўся ў батарэю”* [1,30].

2)Паўлік – памяншальна-ласкальная форма імя героя. Найменне выказвае ласкавае стаўленне да суразмоўцы:

“Люся, аднак, ужо ўглядаецца ў панылую постаць Крывёнка.

– А што ж гэта мой рыцар надзьмуўся сёння? Ці, можа, пісьма не дачакаецца? Са шпіталю? – смяецца Люся. Хлопец ёрзае на брустверы і груба кідае:

– А табе якая справа?

– Ну не сярдуй, Паўлік, я ж пажартавала. Ты харошы! – сур’ёзнее Люся”[1. 37].

Акрамя гіпакарыстыкі *Паўлік*, ў дыялогах герояў сустракаюцца і іншыя формы суб’ектыўнай ацэнкі ўласных асабовых імёнаў – выразнікаў эмацыйнасці, ацэначнасці і нацыянальна-культурнай спецыфікі: *Вася, Дарка, Коля, Колька, Люся, Люська, Люсёк, Сцёпка*.

Акрамя ўласных імён і прозвішчаў, у тэксце апавядання намі зафіксаваны два прозвішчы, якія ўтвораны ад апелятываў, што суадносяцца са знешнім выглядам чалавека – *Аднавухі, Сінявочка.* “*А ты, Аднавухі! Няма чаго прытварацца: бачу, не спіш! Пад’ём!”, “Люся, санінструктар, малодшы сяржант медыцынскай службы – тая самая наша Сінявочка”* [1, 21].

Такім чынам, іменаслоў аповесці Васіля Быкава “Трэцяя ракета” адрозніваецца сваёй разнастайнасцю. У творы ўжываюцца прозвішчы, у большай колькасці гіпакарыстычныя формы ўласных імёнаў герояў, а таксама мянушкі, што суадносяцца са знешнім выглядам чалавека.

Літаратура

1. Быкаў, В. У. Выбраныя творы / В.У. Быкаў. – Мн.: “Беларускі кнігазбор”, 2004. – 672 с.

E.A. Zaitseva, D.A. Potapenkova
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: kasiazaya88@mail.ru

Nominal system of Vasily Bykov's story "The Third Rocket"

Key words: nominal system, personal name, name form, characterization of the hero, hypocoristics.

The article examines the lexical and semantic features of anthroponyms in the language of the characters in Vasily Bykov's story "The Third Rocket". The types of nominations in the work and naming motives are considered. It is concluded that anthroponyms in a literary text represent linguistic and regional information, the naming tradition of Belarusians.

В.Э. Зиманский
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: vad.zim@bk.ru

УДК 811.161.1'373.23'373.4

ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА РУССКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ С НАЦИОНАЛЬНЫМ АНТРОПОНИМИЧЕСКИМ КОМПОНЕНТОМ

Ключевые слова: фразеологизм, антропоним, лингвокультурология, этнокультурный компонент, инокультурный компонент.

Выявление и изучение культурно и национально ориентированной фразеологии, в особенности той её части, которую формируют единицы с антропонимическим компонентом, является одним из приоритерных направлений современной лингвокультурологии. Цель данной статьи – анализ фразеологических единиц с национальным компонентом антропонимом как средства формирования языковой картины мира в русском языке. Анализ материала показал, что национальные фразеологизмы с этнокультурными компонентами антропонимами содержат культурную информацию о национальном характере, особенностях быта, ментальности, психологии людей. Национальный этнокультурный компонент антропоним в составе таких фразеологизмов выполняем информативную и характеристическую функции.

Фразеологизмы по своему значению почти всегда обращены на человека (субъекта), они называют его, оценивают, отражают взгляды на окружающий мир, несут в себе культурную информацию о мире и определенной лингвокультуре в целом. При этом в разных лингвокультурах к фразеологизмам прикрепляются культурные смыслы в зависимости

от особенностей восприятия и интерпретации действительности представителями данной лингвокультуры и ее отражения в языке. В.Н. Телия отмечает, что фразеологический состав языка – это «зеркало, в котором лингвокультурная общность идентифицирует свое самосознание, именно фразеологизмы как бы навязывают носителям языка особое видение мира, ситуации» [5, с. 46].

Заметное место в языковом отражении окружающей действительности занимают фразеологизмы с антропонимическим компонентом, поскольку антропонимы, входящие в состав фразеологизмов, способствуют выявлению национально-культурных особенностей определенного этноса. Цель данной статьи – анализ фразеологических единиц с компонентом антропонимом как средства формирования языковой картины мира в русском языке. Материалом исследования являются фразеологические единицы русского языка, извлеченные из современных русских фразеографических источников. Картотека исследованных фразеологизмов состоит из 81 единицы. Методы исследования – описательный, статистический, структурно-типологический, компонентного анализа.

Корпус выявленных антропонимических фразеологизмов условно можно разделить на 2 группы: национальные и инонациональные, или межнациональные. Рассмотрим более подробно с точки зрения культурно-национальной специфики первую группу – фразеологизмы с компонентом антропонимом, связанным с бытом, фольклором, историей и литературой нации, в русском языке.

Фразеологизмы данной группы образуют характерный пласт национальной фразеологии в русском языке. В компонентный состав таких фразеологизмов входят как национальные (славянские) имена, так и давние заимствования, которые воспринимаются носителями языка после длительной исторической адаптации обычными, традиционными и в определенном смысле – национальными. Естественно, каждой исторической эпохе свойственен свой перечень наиболее распространённых имён. Если же исходить из того, какие антропонимы наиболее часто используются в составе фразеологизмов, устойчивых словосочетаний, пословиц, то традиционными, т.е. национальными, представляющими русскую культурную среду, можно назвать такие имена, как Иван, Фома, Еремей, Макар, Мария, Варвара [2, с. 136]: *Иван не помнящий родства* ‘человек, отрекшийся от своего прошлого’, *куда Макар телят не гонял* ‘очень далеко, в самые отдаленные места’, *филькина грамота* ‘пустая, ничего не стоящая бумага, не имеющий никакой силы документ’, *Фома да Ерёма* ‘невлиятельные люди’ и др. С учётом имеющихся в нашем распоряжении фразеологизмов этот антропонимический ряд можно дополнить также собственными именами Сенька, Сидор, Федот и, возможно, Кузька: *по сеньке <и> шапка* ‘кто-либо того и достоин, что-либо того и заслуживает’, *как сидорову козу* ‘жестоко,

беспощадно', *федот, да не тот* 'кто-то на самом деле другой, иной, не тот, за кого себя выдаёт или не тот, за кого его принимали'.

Данные имена в составе фразеологизмов русского языка приобрели статус этнокультурного компонента. Общее количество фразеологизмов с этнокультурным компонентом (т.е. с традиционным антропонимом) в русском языке, находящихся в нашем распоряжении, составляет 32 единицы (40% от всего количества фразеологизмов с компонентом антропонимом). В таких фразеологизмах репрезентантом символа «русскости» выступают компоненты – имена, отчества, фамилии национального происхождения или традиционного использования. В сознании представителей других культур эти компоненты не будут «говорящими», но они привычны и понятны представителям русской культуры.

Для выявления дополнительных культурных смыслов стоит обратиться к этимологии внутренней формы этих выражений. Именно во внутренней форме большинства фразеологизмов, отмечает В.А. Маслова, содержатся такие культурные смыслы, которые придают им культурно-национальный колорит [3, с. 82]

Как свидетельствуют этимологические источники, внутренняя форма некоторых фразеологизмов с компонентом антропонимом устанавливается не всегда определённо или однозначно. Так, фразеологизм *куда Макар телят не гонял* обозначает 'очень далеко, в самые отдаленные места' (выслать, загнать, попасть и т.п.). Имя *Макар* во многих пословицах ассоциируется с бедным, несчастным человеком. Возможно, *Макар* – это нищий, безземельный крестьянин, вынужденный пасти чужих телят на самых заброшенных и запустелых выгонах. Место же, куда даже Макар телят не гонял, – еще дальше.

По другим источникам, за именем *Макар* закрепился образ простака. Русские пословицы дают ему подробную характеристику: он незнатен *(не Макару с боярами знаться)*, послушен и любезен *(Макару поклон, а Макар на семь сторон)*, а также безобиден и несчастлив *(на бедного Макара все шишки валяться)* [2, с. 137].

Фразеологизм *куда Макар телят не гонял* встречается и в других восточнославянских языках – белорусском и украинском. Но в любом случае рассматриваемый фразеологизм воспринимается национальным, отражает закрепившийся в русской народной культуре образ за именем Макар. В языковом сознании носителей русского языка этот фразеологизм связывается ассоциациями с Макаром как несчастным, бедным человеком.

В других случаях внутренняя форма фразеологизмов с этнокультурным компонентом антропонимом объясняется несколькими вероятными гипотезами. Показательный пример – фразеологические единицы *кузькина мать* 'угроза', *показать кузькину мать* 'проучить, жестоко наказать кого-либо; всыпать кому-либо'. Из нескольких этимологических объяснений, имеющихся в лингвистической литературе, рассматриваемых выражений

в целом и компонента *Кузька* внимания заслуживают, пожалуй, две гипотезы. Одна принадлежит российскому фразеологу В.М. Мокиенко, который предположил, что в основе фразеологизмов лежит «имя собственное, подвергшееся обобщению еще до фразеологизации благодаря своей социальной оценочности […], *Кузька* – «бедный», «неряшливо одетый» или «неловкий человек» и под.» [4, с. 59]. По мнению И.Г. Добродомова, оним *Кузька* созвучен с коми-пермяцким *кузь* ‘черт, леший’ [1].

Приведённые фразеологизмы, кроме своего обычного значения, содержат дополнительную информацию об отношениях между людьми на бытовом уровне, их социальном положении, поведении, нравственных и деловых качествах обычных русских людей.

Очень близки «по национальному духу» к обсуждаемым фразеологизмы, возникшие в результате метафорического переосмысления ***фольклорных*** образов. Такие фразеологизмы содержат в своем составе собственные имена, которыми назывались персонажи народных сказок, народных обрядов (*Горох, Маланья, Несмеяна, Лиса Патрикеевна*). Это немногочисленные фразеологизмы: *царевна Несмеяна* (народн., шутл.) ‘серьёзная задумчивая женщина, которую трудно рассмешить; тихоня, скромница’. Царевна Несмеяна является персонажем русской народной сказки, царская дочь, которая никогда не улыбалась и не смеялась, словно сердце её ничему не радовалось; *Лиса Патрикеевна* (прост.) ‘хитрый, ловкий, пронырливый человек; лукавый льстец’. Героиня русского фольклора. Отчество, вероятно, происходит от имени Патрикей, имеющего античные корни: по-гречески patricos – отчий, по латыни patricius – благородный; *как на Маланьину свадьбу* ‘в изобилии, в очень большом количестве, очень много’ (готовить, наготовить, наварить и т.п. – о еде, угощении). Согласно наиболее распространенной версии, оборот восходит к старинному народному обычаю, связанному с празднованием кануна Нового года. В церковном календаре есть день Мелании Римляныни, именины которой приходятся как раз на 31 декабря. Вечер этого дня до сих пор во многих христианских странах называют «щедрым». А, например, на Украине разыгрывали шуточную свадьбу Васыля (Василия Кесарийского, день 1 января) и Меланки. *Маланьина свадьба*, таким образом, – это нечто вроде символической встречи старого и нового года; выражение *наготовить, как на Маланьину свадьбу* первоначально значило ‘заготовить столько еды, сколько готовит хорошая хозяйка в канун Нового года’.

В группе национальных антропонимических фразеологизмов нами выделены фразеологизмы, источником происхождения которых являются ***литературные*** произведения. В составе таких выражений содержатся этнокультурные антропонимы *Васька, демьянова, тришкин, Иван Иванович* и др.: *а Васька слушает да ест* (ирон.) ‘о ситуации, когда слушающий не принимает уговоры говорящего и продолжает делать свое (обычно

предосудительное) дело’. Этот фразеологизм образовался на основе цитаты из басни И.А. Крылова «Кот и повар» (1813). В басне повар укоряет кота Ваську за то, что тот ворует пищу на кухне. Васька же, слушая укоры повара, спокойно продолжает есть украденного цыпленка; *демьянова уха* ‘что-либо назойливо предлагаемое, навязываемое кому-либо в неумеренном количестве’. Происходит от названия басни И.А. Крылова «Демьянова уха» (1813 г.). Персонаж басни Демьян так угощал соседа Фоку, что тот убежал и больше не заходил к нему; *тришкин кафтан* (ирон.) ‘о непродуманном и небрежном, поспешном устранении одних недостатков, которое влечет за собой возникновение новых’. Первоначально «Тришкин кафтан» – это название басни И.А. Крылова (1815), в которой рассказывается, как Тришка для починки локтей кафтана, обреза́л рукава, а чтобы надставить рукава, обреза́л полы, в результате чего кафтан стал таким, «которого длиннее и камзолы».

В эту группу мы включили два фразеологизма, источником которых являются произведения Н.В. Гоголя. Это фразеологизм *Иван Иванович и Иван Никифорович* ‘о людях, долгое время находящихся в мелочной ссоре, живущих в неладах друг с другом’ (по имени и отчеству персонажей произведения Н.В. Гоголя «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») и фразеологизм *Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна* ‘о простодушных, наивных обывателях-супругах’ и др.) (по имени и отчеству персонажей повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики»).

Литературные по своему происхождению фразеологизмы, кроме своего прямого значения, содержат дополнительную информацию о разнообразных нравственных явлениях, существовавших в те времена, когда автор создавал свои произведения.

В русской фразеологии выделяется отдельная группа фразеологизмов, которые отражают конкретные исторические события или содержат упоминание о реальных исторических лицах: *коктейль Молотова* ‘бутылка с зажигательной смесью’*, потёмкинские деревни* ‘обман, показной блеск при неблагополучном состоянии дел, очковтирательство’. Данные фразеологизмы отражают события национальной истории, относящиеся к разным эпохам. Этим временны́м маркером выступает компонент антропоним.

Словосочетание *коктейль Молотова* появилось в годы Советско-финской войны 1939–1940 гг. Имя министра иностранных дел СССР В.М. Молотова (1890–1986) было для финнов синонимом советской агрессии.

Выражение *потёмкинские деревни* связано с именем русского князя Г.А. Потёмкина (1739–1791), государственного деятеля времен Екатерины II, приказавшего построить на пути следования императрицы по Новороссии бутафорские селения с расписными избами.

Фразеологизмы данной группы конкретизирует определённую историческую эпоху, связывая её с деятельностью определенной исторической личности. Обозначая какое-либо нравственное явление, они вносят в контекст и дополнительное оценочное значение об этом явлении. Во фразеологизме *потёмкинские деревни* оно имеет отрицательный характер. Здесь, пожалуй, стоит отметить и тот факт, что фразеологизмы с компонентами антропонимами со временем утрачивают прозрачность своей внутренней формы, постепенно отрываются от своего исторического источника, а личное имя приобретает свойства имени нарицательного. Это имеет отношение к рассматриваемому выражению и компоненту *потёмкинский*, который в составе фразеологизма пишется со строчной буквы.

Рассмотренные фразеологизмы входят в национальный пласт фразеологии. Они не заимствовались, хотя некоторые из них также употребляются в других восточнославянских языках – белорусском и украинском. Наличие этнокультурного компонента антропонима в составе фразеологизмов может рассматриваться в качестве своеобразного национального маркера, позволяющего определять происхождение подобных выражений.

Таким образом, национальные фразеологизмы с этнокультурными компонентами, которые сформировались на основе традиционных антропонимов, содержат культурную информацию о национальном характере, особенностях быта, ментальности, психологии человека в русском культурном пространстве. Своеобразным маркером, указывающим на дополнительную информацию в значении фразеологизма, является антропонимический компонент. Особенностью этнокультурных компонентов антропонимов в составе фразеологизмов является то, что они выполняют *информативную* и *характеристическую* функции. Компоненты антропонимы могут приобретать обобщенное значение или выступать в роли нарицательных существительных.

Литература

1. Добродомов, И.Г. Кто такая кузькина мать? / И.Г. Добродомов // [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://gramota.ru/biblio/magazines/gramota/28_145. – Дата обращения: 21.03.2024. (9)

2. Маркевич, В.И. Национально-культурная специфика фразеологизмов с компонентом-антропонимом в русском, белорусском и немецком языках / В.И. Маркевич // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 7(37): в 2-х ч. – Ч. II. – С. 136–139. (26)

3. Маслова, В.А., Лингвокультурология : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.А. Маслова. – М. : Изд. центр «Академия», 2001. – 208 с. (27)

4. Мокиенко, В.М. О собственном имени в составе фразеологии / В.М. Мокиенко // Перспективы развития славянской ономастики. – М.: Наука, 1980. – С. 57–67. (30)

5. Телия, В.Н. Культурно-национальные коннотации фразеологии / В.Н. Телия // Славянское языкознание. – М., 1993. – С. 45–54. (38)

6. Хохлина, О.Л. Лингвокультурный потенциал фразеологических единиц с «чужим» антропонимическим компонентом / О.Л. Хохлина // Вестн. Томск. гос. ун-та. – 2011. – № 349. – С. 34–37. (42)

V.E. Zimanski
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: vad.zim@bk.ru

Linguocultural specificity of Russian phraseologisms with national anthroponymic component

Key words: phraseologism, anthroponym, linguoculturology, ethnocultural component, foreign cultural component.

Identification and study of culturally and nationally oriented phraseology, especially that part of it, which is formed by units with an anthroponymic component, is one of the priority directions of modern linguoculturalology. The purpose of this article is to analyze the phraseological units with a national anthroponym component as a means of forming the linguistic picture of the world in Russian. The analysis of the material has shown that national phraseologisms with ethnocultural components anthroponyms contain cultural information about the national character, peculiarities of everyday life, mentality, psychology of people. The national ethnocultural component anthroponym in the composition of such phraseological phrases perform informative and characteristic functions.

Н.С. Иванова
Белорусский государственный университет
e-mail: natalie_ivanova33@mail.ru

УДК 82.02

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ СБОРНИКОВ «ТАНГО С КОРОВАМИ» В. КАМЕНСКОГО И «ДЕВЯТНАДЦАТЬ ЭЛАСТИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ» Б. САНДРАРА

Ключевые слова: французский кубизм, русский кубофутуризм, литературный авангард, интермедиальность, симультанность, коллаж.

В статье выявлены художественные особенности родственных литературных течений авангарда (французского кубизма и русского кубофутуризма) на примере поэзии В. Каменского и Б. Сандрара; раскрыта специфика интермедиального характера их произведений; обозначены общие эстетико-поэтические принципы русского и французского поэтов.

Во французской поэзии и живописи начала XX в. формируется художественная парадигма кубизма (художники П. Пикассо, Ж. Брак, А. Глез, литераторы Г. Аполлинер, Б. Сандрар, П. Реверди, М. Жакоб и др.). Параллельно происходит становление русского кубофутуризма

(поэты В. Маяковский, В. Каменский, А. Крученых, Д. Бурлюк и др., которые именуют себя также футуристами, будетлянами (термин В. Хлебникова), гилейцами (по названию поэтической группы)).

Идея о взаимодействии (и нередко синтезе) искусств сближает кубизм и кубофутуризм. Так, в докладе «О новейшей русской поэзии» (1912) В. Маяковский утверждает «аналогичность путей, ведущих к постижению художественной истины, у живописи и поэзии» [3, с. 365]. В статье «Новое сознание и поэты» (*L'Esprit nouveau et les poètes*, 1918) Г. Аполлинер, говоря о новаторских визуальных (в частности, типографических) приемах в поэтическом тексте, заявляет о возможности «совершить синтез искусств: музыки, живописи и литературы» (здесь и далее перевод с фр. наш – Н.И.) [5]. Интермедиальные интеракции во французском и русском авангарде 1910-х гг., по мнению искусствоведа Н. Харджиева, связаны со схожестью историко-культурных предпосылок: «Это пересечение и взаимодействие поэтических и живописных течений в России и во Франции можно объяснить только общностью социальных условий возникновения нового искусства. Движение кубизма зародилось в среде художественной богемы, антагонистически настроенной против эстетических канонов буржуазного "украшательского" искусства» [4, с. 35]. В переходную эпоху рубежа веков, когда творцы устремляются к радикальному обновлению формы произведения, взаимовлияние -видов искусств, их постоянный взаимообмен способствует расширению формально-конструктивных приемов. Как следствие, в кубизме и кубофутуризме происходит переосмысление таких художественных категорий, как время / пространство, статика / динамика, абстрактное / конкретное и др., поэтический текст приобретает новаторскую визуально-пластическую конфигурацию, живописное полотно может включать слова.

Сборник русского поэта и художника, представителя (кубо)футуризма В. Каменского (1884–1961) «Танго с коровами» (1914) становится его первой (персональной) стихотворной книгой. В 1919 г. выходит поэтический сборник «Девятнадцать эластических стихотворений» (*Dix-neuf poèmes élastiques*) Б. Сандрара (*Blaise Cendrars,* 1887–1961) – франко-швейцарского поэта-кубиста. Стоит отметить, что восемнадцать стихотворений из сборника были написаны за период 1913–1914 гг. и только заключительное – в феврале 1919 г. Сопоставление творческих методов двух разнонациональных поэтов, один из которых был художником, а второй – апологетом современной живописи, на примере их новаторских произведений, созданных в одну эпоху, позволяет раскрыть реализацию живописных кодов в поэтическом тексте авангарда.

Итак, оба сборника – известные образцы интермедиального взаимодействия литературы и изобразительного искусства. У В. Каменского перенесение визуального кода в поэзию происходит главным образом на уровне формы (т.е. пространства страницы): стихотворения печатаются на обороте желтых с цветочным узором обоев, нарезанных пятиугольниками,

и перемежаются с рисунками В. и Д. Бурлюков. Как позже объяснит поэт, необычный материал был выбран им «в знак протеста против роскошных буржуазных изданий» [1, с. 95].

Формальная интермедиальность также характерна для творческого метода Б. Сандрара: в ту же эпоху – 1913 г. – выходит в свет поэма Б. Сандрара «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» (*La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*). Она публикуется в виде двухметрового коллажа, который состоит из рисунка С. Делоне (левая часть) и поэтического текста, включающего яркие цветовые плоскости (правая часть), и представляет собой синтетическое живописно-лирическое произведение. Однако у Б. Сандрара интермедиальный характер главным образом реализуется на уровне содержания: важную роль здесь играет референциальная интермедиальность, то есть обращение автора к художникам, взятым им в качестве объекта представления. Например, жизни и творчеству М. Шагала посвящен «стихотворный диптих» – «Портрет» (*Portrait*) и «Мастерская» (*Atelier*), Р. де ла Френе – «Натюрморты» (*Natures mortes*), скульптор А. Архипенко упоминается в стихотворении «Голова» (*La tête*). К симультанистским полотнам Р. Делоне (в частности, серии картин с Эйфелевой Башней 1909–1914 гг.) отсылает стихотворение «Башня» (*Tour*): «Для Делоне-Симультаниста, которому я посвящаю это стихотворение, / Ты – кисть, которую он обмакивает в свет» [8, с. 73]. Ф. Леже посвящено произведение «Конструкция» (*Construction*): «Вот Леже который растет как солнце третичной эпохи / И затвердевает / И фиксирует / Натюрморт» [8, с. 104], акцент на языковой «конструкции» и сегментации строк обуславливает абстрактность семантического уровня и динамичность его представления. Живопись, занимающая ведущие позиции в художественном обновлении, является для героя средством самопознания: «Я даже хотел стать художником / Вот картины которые я написал висят сегодня вечером на стенах / Они открывают мне странные виды на самого себя» [8, с. 69]. Б. Сандрар создает поэтические «портреты», не имеющие описания и возникающие только в воображении читателя: «И вдруг ваш портрет / Это ты читатель / Это я / Это он » [8, с. 77], «Мой портрет» [8, с. 105]. Так, в стихотворной форме реализуется (в том числе как способ ауторефлексии) авторская рецепция современного изобразительного искусства сквозь призму творчества друзей-художников.

Референциальная интермедиальность сборника В. Каменского «Танго с коровами» реализуется только в одном стихотворении – «Дворец С.И. Щукин», название которого отсылает к реально существующей в то время московской художественной галерее «Дом Сергея Щукина», располагавшей коллекцией современной французской живописи. Текст стихотворения заключен в геометрическую (квадратную) форму и визуально представляет собой схему галерейных залов, также обозначены

лестница и наблюдатель (*Я*). Название произведения помещено в центр страницы, а вокруг него линиями выделены фрагменты, которые содержат фамилии известных живописцев и некоторые (ассоциативно представленные поэтом) мотивы их картин, а также неочевидно связанные друг с другом образы (например, *маска – поэма – рояль*). В одном из фрагментов упоминается постимпрессионист П. Сезанн; поэт фиксирует отдельные концепты его полотен: *гора свят іоан* (в действительности, серия работ художника посвящена горе Сент-Виктуар)*, голубое платье, дамы* («Дама в голубом» П. Сезанна (ок.1900))*, фрукты*, – данные лексемы он оставляет в номинативном виде и, вертикально располагая, обрамляет ими фамилию творца, дает небольшой комментарий: «остался понятнымъ Сезанн». Последняя фраза вторит тезису теоретиков кубизма А. Глеза и Ж. Метценже, выдвинутому ими в манифесте 1912 г.: «Кто понимает Сезанна, тот предчувствует кубизм» [Цит. по: 6, с. 66]).

Далее (по движению часовой стрелки) в стихотворении упоминаются следующие художники: К. Моне (и связанные с ним образы: *чайки, цветы, фрукты, вино, драпри, плоды* и т.д.); П. Пикассо, фамилия которого встречается в различных формах: *пикас, пикасъ* (дважды), *пикассомной*, и лексемы *испанка, острова маіорки, скрипка, черепъ, флейта, купанье*; П. Гоген и «экзотические» концепты его живописи: *Таити* и *вайарумати* (имя островитянки с картины «Ее звали Вайраумати» (1892)), рядом – В. Ван Гог и расположенные по диагонали кубист А. Ле Фоконье, символист М. Дени, фовист А. Дерен, реалист К. Менье. В отдельном фрагменте расположено имя А. Матисса и лексемы *садъ люксембурга, благоуханіе дней булонскаго леса* (что отсылает к его картинам 1902 г. «Булонский лес» и «Люксембургский сад»), далее прослеживается переход мастера к фовистскому периоду: *синь-крась-жол* (основные цвета палитры художника), *танец настурций* («Настурции. Панно “Танец”» (1912)), *арабское кофе* («Арабская кофейня» (1913)). При этом картина А. Матисса «Настурции. Панно “Танец”» совмещает две пространственные реальности: натюрморт с цветами в комнате и (на заднем фоне) работу художника «Танец» (1910), которые визуально накладываются друг на друга. В. Каменский делает то же на вербальном уровне: соединяя образы *танец* и *настурции*, относящиеся к разным картинам, создает многомерное пространство симультанных взаимопереходов.

В левом углу стихотворения-квадрата перечислены лексемы *воздухъ, цвет, свет* (левый столбик), объединенные значением телесного восприятия, *слова, краски, музыка* (правый столбик) – синтез трех разных художественных средств воздействия на реципиента. Посредством увеличения шрифта выделено словосочетание *міра запах* (познание реальности через обоняние). В расположенной внизу фрагмента фразе *путь один* автор объединяет перечисленные концепты, означающие перцептивное познание мира через творчество. Нелинейность прочтения (так как разделение на фрагменты делает возможным чтение в любом порядке), выделение

начертанием, размером, толщиной букв, коллаж образов, ограниченность текста квадратом и при этом пространственная «свобода» слов внутри него также передают на уровне формы идею о симультанной визуально-эстетической рецепции галереи автором.

Авангардистская поэзия В. Каменского и Б. Сандрара относится к свободному стиху, пунктуационные (часто и грамматические) нормы нарушаются: знаки препинания практически отсутствуют. У В. Каменского сохраняется тире (они играют роль в обозначении пространства между словами, например в стихотворении «Телефон-№ 2 В-128» тире различной длины обозначены обрывки фраз разговора), знаки вопроса (однако они оторваны от слов, их функция остраняется). У Б. Сандрара присутствуют восклицательный и вопросительный знаки, многоточие, усиливающие экспрессивность, а также точка, используемая для дополнительной сегментации строк. В сборниках реализуется нелинейное, семантически и синтаксически фрагментарное представление авторской мысли, поэтому и метрико-ритмический строй нарушается.

В. Каменский и Б. Сандрар разрабатывают новаторские в отношении жанровой формы произведения: «железобетонные поэмы» и «эластические стихотворения». Обращение В. Каменского к использованию в названии популярного на рубеже XIX–XX вв. строительного материала объясняется формирующимся в искусстве конструктивизмом с характерным для него стремлением «обнажить» структурные элементы произведения. В частности, поэта волнует звучание: «Вся эта «графическая» типографская техника разорванных строк стихов и конструктивизм «железобетонных поэм»… открыт мною для того, чтобы подчеркнуть ритмическую ударность стихотворного Матерьяла» [1, с. 159–160].

Поэты экспериментируют со шрифтовым оформлением, меняя размер слов (уменьшение и увеличение слов в пространстве страницы), начертание (сочетание курсива, полужирного наряду с обычным), регистр (наличие слов строчными и прописными буквами), стиль шрифта, используют математические и печатные знаки (знак номера, скобки, цифры, числа и т.д.), В. Каменский также использует подчеркивания слов, перевернутые буквы, химическую формулу, надстрочные знаки, единичные гласные и согласные. Так, художественный текст обретает определенную «фактуру» (по А. Крученых, «фактура – это делание слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов» [2, с. 298]). При этом в сборнике В. Каменского изобразительную и остраняющую функции выполняет главным образом буква (как ее звучание, так и написание, так как «можно одними буквами дать графическую картину слова» [1, с. 160]), у Б. Сандрара – слово и реже слог («Je tout-tourne» (*Я все-верчу*) [8, с. 82]). Своеобразное начертание графем не только обсуловлено семантически, но и существенно влияет на рецепцию и поиск заложенных в произведении скрытых смыслов.

Поэты подчеркивают устремленность современных поэтов в мир будущего, свержение (у В. Каменского) или обновление (у Б. Сандрара) прежней реальности, устаревшего миропонимания. Из-за наслоения разнородных образов их произведения напоминают кубистический коллаж: *слезы потолка, закожурники черви, пароход у окна и арбузы, танговое манто* и т.д. (В. Каменский); «Натюрморт / Земная кора / Жидкость / Туман» [8, с. 104] (Б. Сандрар). У последнего частым приемом является цитация как из художественной (в стихотворении «Фантомас» (*Fantomas*) отрывок из одноименного романа П. Сувестра и М. Аллена цитируются дан вместе с библиографическими ссылками), так и из окружающей поэта реальности (этикетка, вырезки из статей в стихотворении «Последний час» (*Dernière heure*), реальные адреса и т.д.), что также аналогично коллажной технике кубистов.

Категории цвета и звука становятся одним из основных средств достижения языковой изобразительности художественного текста. У русского поэта цвет зашифрован: белый цвет *льдины*, синева *весенней реки*, зеленый и оранжевый цвета *апельсиновых рощ*, серый цвет *оловянного веселья*, красный цвет лица *пунцовой девушки*. У французского поэта цвет может быть набором чистых цветов, составляющих спектр (в стихотворении «Натюрморты»), заполнять собой реальность («Все есть пятна цвета» [8, с. 74], «Все есть цвет движение взрыв свет» [8, с. 97]), а также говорить о синестезии («Раскрашенные крики» [8, с. 72], «Цветной глагол» [8, с. 87], «Ты смеешься киноварью» [8, с. 94]). У В. Каменского синестетическое мироощущение реализуется в том числе посредством графических сдвигов: так, в строках «свет тепла / кокосовый / орех» [7] прилагательное *кокосовый* визуально относится к выражению *свет тепла*, создавая межчувственные ассоциации.

Музыкальность стихотворений В. Каменского и Б. Сандрара участвует в реализации авангардной эстетики, направленной на переустройство мира. Поэты используют слова с экспрессивной звуковой стороной и аудиальной коннотацией (*визг, шум, крик, грамофон, кокофонія, радіотелеграф, оркестр, шансонетки* у В. Каменского, *крики сирены, гонг, симфония, скрипки, ксилофоны, лира, барабан* у Б. Сандрара), наслаивают звуки (В. Каменский: *молчу чу–чу–кузнечик, вальс т-та-та, эл-лё-ле, ё-и-е, т-те, фррфррфрр*, Б. Сандрар: *onoto-visage, tam-tam, fango-fango, papalangi, paritatitata*). Лирические герои находятся в ритме новой реальности, наполненной научными изобретениями, шумом машин и аэропланов («кокофонію душ фррфррфрр / моторов сим-фо-нию / Я Я Я Футурист-песнебоец и / пилот-авіатор» [7], «Размах / Ракеты / Кипение / Крики. / Похоже на падающий аэроплан. / Это я.» [8, с. 70]).

Своеобразие сборника В. Каменского заключается в «словесном конструктивизме», почерпнутом из живописных практик, в поэтике «разрушенной» формы. У Б. Сандрара референциальная интермедиальность,

«коллажная» интертекстуальность, словесный «портрет» создают в литературном тексте художественный полилог.

Таким образом, интермедиальность поэзии русского кубофутуризма и французского кубизма обусловлена активным взаимовлиянием литературы и живописи в начале XX в. Художественные коды изобразительного искусства (геометризация и фрагментация объекта, коллажная техника, акцент на «фактуре» произведения и т.д.) проявляются и в поэзии 1910-х гг. В «железобетонных поэмах» В. Каменского и «эластических стихотворениях» Б. Сандрара разрабатываются новаторские эстетико-поэтические принципы: типографические эксперименты с буквой, словом, строкой и пространством страницы в целом (в том числе шрифт, оформление сборника, использование внелитературной символики), визуально-образные эффекты (коллажная техника, симультанность восприятия, сегментация синтаксиса). Соответственно, поэтический текст обретает открытую форму: пластичную, динамично и нелинейно представленную, семантически наполненную и многослойную.

Литература

1. Каменский, В.В. Путь энтузиаста. Автобиографическая книга / В.В. Каменский; ред. С.М. Гинц. – Пермь: Пермское книжное изд-во, 1968. – 240 с.
2. Крученых, А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. – М.: Гилея, 2006. – 458 с.
3. Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В.В. Маяковский // АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. – Т. 1. – 1955. – 463 с.
4. Харджиев, Н.И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. – М.: Гилея, 2006. – 557 с.
5. Apollinaire, G. L'Esprit nouveau et les poètes [Электронный ресурс] / G. Apollinaire // Mercure de France. – Paris, 1918. – Режим доступа: http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1918_apollinaire.html. – Дата доступа: 10.03.2024.
6. Golding, J. Cubism: a History and an Analysis / J. Golding. – New York: George Wittenborn, 1959. – 207 p.

Источники

7. Каменский, В.В. Танго с коровами: железобетонные поэмы [Электронный ресурс] / В.В. Каменский; изд. Д. Бурлюка, рис. В. и Д. Бурлюков. – Москва: Типография Н.М. Яковлева, 1914. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/kamensky_tango_s_korovami_1914.pdf. – Дата доступа: 10.03.2024.
8. Cendrars, B. Du monde entier, poésies complètes / B. Cendrars. – Paris: Gallimard, 1967. – 188 p.

N.S. Ivanova
Belarusian State University
e-mail: natalie_ivanova33@mail.ru

Intermedial aspect of the collections «Tango with Cows» by V. Kamensky and «Nineteen Elastic Poems» by B. Cendrars

Key words: French cubism, Russian cubo-futurism, literary avant-garde, intermediality, simultaneity, collage.

The article reveals the artistic features of related literary movements of the avant-garde (French Cubism and Russian Cubo-futurism) on the example of the poetry of V. Kamensky and B. Cendrars; the article defines the specificity of the intermedial nature of their works; the general aesthetic and poetic principles of Russian and French poets are indicated.

А.С. Кавалюк
Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.С. Пушкіна
e-mail elenakovaluk@mail.ru

УДК 821.161.3

ПРОЗА Б. САЧАНКІ 1980–1990-х ГАДОЎ: ЖАНРАВАЯ АДМЕТНАСЦЬ, КАНКРЭТНА-ГІСТАРЫЧНАЯ ЗМЯСТОЎНАСЦЬ І АКСІЯЛАГІЧНАЕ НАПАЎНЕННЕ

Ключавыя словы: палеская тэма, жанрава-стылёвы, канкрэтна-гістарычны, філасофска-аксіялагічны.

У артыкуле разглядаецца эвалюцыя прозы Б. Сачанкі апошняга перыяду творчасці, пашырэнне яе жанрава-стылёвай і тэматычнай разнастайнасці. Выяўляюцца працяг пісьменнікам мележаўскай традыцыі мастацкага паказу Палесся і палешукоў, канкрэтна-гістарычны і філасофска- аксіялагічны змест твораў.

На 1980–1990-я гады прыпадае апошні перыяд творчасці Б. Сачанкі, які аказаўся надзвычай плённым для пісьменніка. Акрамя мастацкай творчасці, якая склала трылогію “Вялікі Лес” (1978, 1980, 1982), кнігі прозы “Горкая радасць вяртання” (1987), “Вечны кругазварот” (1989), “Родны кут” (1989), Б. Сачанкам былі выдадзены кнігі крытыкі і эсэістыкі “Жывое жыццё” (1985), “Сняцца сны аб Беларусі…” (1990), кнігі для дзяцей “Кошык малін” (1986), “Бабка Адарка” (1987). Ён стаў укладальнікам кніг выбранай прозы М. Булгакава (1985), Ф. Салагуба (1987), У. Набокава (1989), Б. Пільняка (1988), зборніка паэзіі Л. Геніюш “Белы сон” (1990), 2-томнай “Анталогіі рускага савецкага апавядання” (1987), зборніка паэзіі беларускай эміграцыі “Туга па Радзіме” (1992), кнігі ўспамінаў “На суд гісторыі” (1994) і інш. У часопісах “Полымя”, “Маладосць”, “Спадчына”, штотыднёвіку “Літаратура і мастацтва” Б. Сачанка публікаваў з прадмовамі і каментарыямі забытыя, малавядомыя ці зусім невядомыя творы Я. Купалы, Я. Коласа, В. Ластоўскага, К. Сваяка, Л. Геніюш, У. Жылкі, У. Клішэвіча, А. Салаўя і інш., напісаў сцэнарый дакументальнага фільма “Алесь Гарун”, які быў зняты ў 1990 годзе. Усё гэта сведчыць пра тое, што ў 1980–1990-я гады Б. Сачанка працягваў займацца прозай і актыўна папулярызаваў творчасць рэпрэсаваных пісьменнікаў і пісьменнікаў-эмігрантаў. Яго дзейнасць была адзначана Дзяржаўнай прэміяй БССР імя Якуба Коласа (1982) за кнігу “Ваўчыца з Чортавай Ямы” і Літаратурнай прэміяй СП Беларусі імя І. Мележа (1991) за кнігу “Сняцца сны аб Беларусі…”

У акрэслены перыяд адбывалася далейшая эвалюцыя прозы Б. Сачанкі, пашырэнне яе жанрава-стылёвай і тэматычнай разнастайнасці. Калі ў 1960–1970-я гады пісьменнік плённа распрацоўваў жанр аповесці, то ў 1980-я выйшаў на стварэнне раманаў, якія склалі трылогію “Вялікі Лес”. У ёй асэнсоўваецца палеская тэматыка і паказана Палессе і яго людзі

ў даваенны і ваенны час. Чарнобыльскай тэме прысвечаны “Запіскі аб радыяцыі” (1986–1990), аповесці “Родны кут” і “Еўка” (1986). У творы “Без пяці мінут «прахвесар»” (1983) выкрыты мяшчанства, прыстасавальніцтва, графаманства.

У кнігу прозы Б. Сачанкі “Горкая радасць вяртання” ўвайшлі аднайменная аповесць і аповесць “Вечны кругазварот”, шматлікія апавяданні, героямі якіх з’яўляюцца сучаснікі. Іх аўтара хвалююць праблемы чалавечага быцця, у поле зроку трапляе часовае і вечнае і ўдумліва аналізуецца пісьменнікам.

Кнігу “Вечны кругазварот” склалі раней напісаныя аповесці “Мальвіна”, “Загадка аднаго падполля” і “Вечны кругазварот”, датаваная 1986 годам, фантастычныя апавяданні “Тыя” (1984) і “Карчоўнік” (1986). Аповесць “Вечны кругазварот” – гэта своеасаблівы этнаграфічна-фальклорны нарыс пра Палессе, даследаванне матэрыяльнай і духоўнай культуры палешукоў з дэталёвым апісаннем побыту, укладу жыцця чалавечага ад нараджэння да смерці, звычаяў, традыцый, з выяўленнем палескага менталітэту. Ёсць у гэтым нарысе элементы філасофска-экзістэнцыйнай прозы. Ужо на пачатку твора аўтар задаецца пытаннямі: “*Што такое жыццё? Дзеля чаго даецца яно чалавеку, дадзена табе, мне, яму, ёй – наогул усім нам, людзям? <…> Што значым ты, я, ён, яна, усе мы ў гэтым няспынным і вечным кругазвароце? <…> У чым сэнс чалавечага існавання, жыцця, з’яўлення на свет? Дзеля чаго нараджаліся і нараджаемся, што павінны зрабіць, пакінуць нашчадкам…?*” [3, с. 105] Такімі ж філасофскімі пытаннямі твор і заканчваецца. Мастак слова выяўляе разуменне таго, што “*ты, я, ён, яна ў гэтым кругазвароце – адна маленечкая пылінка, хвілінка… <…> Дзень добры, жыццё! Як хораша, слаўна, што ты ёсць. <…> Хвала і слава табе, жыццё! Хвала і слава на векі вечныя!*” [3, с. 189] Аповесць паказала, што палеская тэма заставалася вызначальнай і ў апошні перыяд творчасці Б. Сачанкі, які плённа працягнуў мележаўскую традыцыю мастацкага паказу Палесся. Так, яго раман “Чужое неба” прысвечаны “Бацьку, маці, усім добрым людзям…”, першы раман “Людзі на балоце” з “Палескай хронікі” І. Мележа – “Бацьку, маці, бацькоўскай зямлі”.

“Вельмі сур’ёзным мастацкім абагульненнем гістарычнага быцця беларускага народа” назваў У. Гніламёдаў [1, с. 708] “Вялікі Лес” Б. Сачанкі. Меў рацыю літаратуразнаўца, бо трылогія ахоплівае працяглы перыяд у жыцці савецкага грамадства (1930 – пачатак 1940-х гадоў), у чым і выявілася яе канкрэтна-гістарычная змястоўнасць. Напісаны твор на матэрыяле жыцця і побыту жыхароў палескай вёскі, але паказвае драматызм даваеннага і ваеннага жыцця не толькі на Палессі, але ўвогуле на Беларусі. Драматызм 1930-х гадоў асэнсоўваецца пісьменнікам праз лёс сям’і мінчукоў Несцяровічаў, гаспадар якой урач, быў безпадстаўна арыштаваны, а яго жонка, выкладчыца інстытута, вымушана хавацца

з дачкой у палескай глушы. Паказана таксама стварэнне мінскага падполля, арганізацыя партызанскага руху, дзейнасць калабарантаў-прадстаўнікоў розных сацыяльных слаёў. Такі ж “выхад” за межы палескай тэмы з шырокім мастацкім абагульненнем гістарычнага быцця беларускага народа быў уласцівы мележаўскай “Палескай хроніцы”.

Знаёмства з трылогіяй “Вялікі Лес” пакідае адчуванне, што яе аўтар імкнуўся напісаць працяг галоўнай кнігі свайго земляка. Як сведчаць накіды да ненапісаных раманаў, І. Мележ планаваў паказаць сваіх герояў і ў ваенны час. Мабыць, гэтым тлумачыцца той факт, што некаторыя героі трылогіі Б. Сачанкі літаратуразнаўцу У. Гніламёдаву нагадваюць герояў мележаўскай хронікі. У Мікалаю Дарошку даследчыку пазнаюцца рысы Васіля Дзятла, Іван Дарошка яму чымсьці падобны да Міканора. На нашу думку, вобраз Мікалая Дарошкі тыпалагічна больш блізкі мележаўскаму Глушаку. Ён такі ж заможны селянін, свайго багацця дасягнуў непасільнай уласнай працай і намаганнямі сваіх сямейнікаў. Падобныя героі сваёй набожнасцю, хоць Мікалай у гэтым сэнсе пераўзыйшоў фарысейскую набожнасць Халімона. Абодва яны здольны аналітычна асэнсоўваць і ацэньваць гістарычныя падзеі. Васілю тыпалагічна блізкі вобраз Піліпа Дарошкі, добрага гаспадара, хоць яму не ўласціва Дзятлікава апантанасць зямлёй і гаспадаркай, але героі паказаны ў розны час, наўрад ці была тая апантанасць ўласціва селяніну ў 1930-я гады, калі сапраўдных гаспадароў раскулачвалі і высылалі. Іван Дарошка мог вырасці, хутчэй, са Сцяпана Глушака, чым з Міканора. Вобразы Івана Дарошкі і Васіля Кулагі надта нагадваюць Чубара з Зазыбам з Чыгрынавай пенталогіі, асабліва ў эпізодзе знішчэння савецкай маёмасці і калгаснага ўраджаю перад прыходам немцаў. Блізкасць “Вялікага Лесу” да трох першых раманаў І. Чыгрынава адзначыла і Л. Савік у манаграфіі “Пад мірным небам бацькаўшчыны” [2, с. 78]. Аналізуючы паэтыку трылогіі Б. Сачанкі, даследчыца даволі крытычна ацэньвае яе, лічыць, што “ў параўнанні з «Апошнімі і першымі», «Чужым небам» «Вялікі Лес» значна ўступае ім па сіле эмацыянальнага ўздзеяння на чытача, здаецца штучна сканструяваным, падзеі не ўражваюць першапачатковай навізной, выпакутаванасцю, перажытасцю матэрыялу” [2, с. 88]. Недахопы рамана літаратуразнаўца тлумачыць тым, што яго аўтар упершыню звярнуўся да асэнсавання эпічнай раманнай формы. Усё гэта, аднак, па слушным меркаванні У. Гніламёдава, ніяк “не перакрэслівае творчай удачы пісьменніка ў трылогіі «Вялікі Лес», змест твора дастаткова глыбокі і арыгінальны” [1, с. 709]. Даследчык справядліва лічыць раман “значным творчым дасягненнем пісьменніка, у якім знайшоў выяўленне яго багаты мастакоўскі вопыт” [1, с. 709]. Ёсць падставы гаварыць пра філасофска-аксіялагічнае напаўненне твора.

У другой палове 1980-х гадоў Б. Сачанка працягвае распрацоўваць палескую тэму, але яна набывае новае выяўленне – перакрыжоўваецца з чарнобыльскай тэматыкай. Такі сінтэз для пісьменніка быў заканамерным,

паколькі яго малая радзіма, як і радзіма І. Мележа, пасля аварыі на Чарнобыльскай АЭС трапіла ў зону адчужэння. Усе творы Б. Сачанкі “дачарнобыльскага” перыяду выяўляюць бязмежную любоў мастака да сваёй малой радзімы (і ў гэтым ён зноў жа працягваў мележаўскую традыцыю), але для Б. Сачанкі Палессе яшчэ было і месцам, здольным ацаляць душэўныя раны. Чарнобыль забраў у пісьменніка такую дарагую для яго мажлівасць, таму не мог не знайсці ўвасаблення ў яго творах.

Аповесці “Родны кут” і “Еўка”, напісаныя ў 1986 годзе, увайшлі ў гісторыю беларускай літаратуры як першыя празаічныя творы чарнобыльскай тэматыкі. І нягледзячы на тое, што асэнсоўваў Б. Сачанка тэму “па гарачых слядах”, у аповесцях зроблена сур’ёзная спроба ўсвядоміць, што адбылося на чарнобыльскім рэактары, наколькі гэта небяспечна для людзей, закранута адна з самых балючых праблем чарнобыльскай тэматыкі – праблема лёсу перасяленцаў, душэўных пакут людзей, якім давялося пакідаць малую радзіму, не маючы пры гэтым мажлівасці нічога ўзяць з сабою. Б. Сачанка паказаў, што Чарнобыль стаў чарговым выпрабаваннем палешукоў, пазбавіў многіх з іх малой радзімы.

Адным з герояў аповесці “Родны кут” з’яўляецца акадэмік-атамшчык, які разумее ўсю небяспечнасць вынікаў тэхнагеннай катастрофы. Ён перакананы, што “*злачынна маўчаць*”, калі “*тысячы людзей кінулся загараць, выехалі на прыроду. Ды і ў тыя раёны… Цяплынь жа стаіць… А гэта – нельга…*” [4, с. 90]. Вучоны імкнецца даказаць, што “*эвакуіраваць трэба не толькі тыя вёскі, што ля самага рэактара. Ды і дзяцей… Як мага больш дзяцей… бо калі гэтага не зробім… Ніхто нам потым ніколі не даруе…*” [4, с. 85]. Трывога і боль за лёс краіны, якая сутыкнулася з непапраўным выпрабаваннем, выяўлены Б. Сачанкам у наступных развагах: “*Нарабілі самі сабе бяды, быццам мала яе ў нас было, гэтай яшчэ не хапала. І бяда гэтая… Будзе ж разносіцца. Птушкамі, звярамі, з вадою і ядою… Нават калі калючым дротам абгарадзіць тое месца, усё адно нічога не паможа. Як, як гэта адаб’ецца на жыцці Украіны і Беларусі? Ды і не толькі…*” [4, с. 94].

Твор заканчваецца запіскамі галоўнага героя Андрэя Лобача, у якіх канкрэтна-гістарычна паказаны апалены Чарнобылем палескі край і развітанне з ім палешукоў: “*Вось я ўжо і на Палессі <…> Але ні вясна, ні зеляніна не радуюць – ідзе высяленне людзей з вёсак <…> На высяленне даецца паўгадзіны. Нічога не дазваляецца з сабою браць, усё пакідаецца ў хатах, у дварах. Людзі спалоханыя, насцярожаныя <…> Выганяюць, як на пажар. Але людзі ёсць людзі – усё адно кожны хапае і нясе з сабой хоць што-небудзь <…> Ніхто не супраціўляецца, не плача – вераць жа: высяляюцца ненадоўга, на дзень-два… Так, дарэчы, і начальства людзям гаворыць. <…> Не чуваць нідзе спеваў птушак <…> Быццам вымерла ўсё навокал. <…> У некаторых вёсках, пачуўшы, што будзе эвакуацыя, мужчыны ўцякаюць у лес <…> І вынеслі з хат сталы <…> І выпілі,*

і закусілі. Потым абдымаліся, цалаваліся, развітваліся і з вёскай, і з сваімі хатамі, і з суседзямі. <…> Да слёз кранае, як людзі развітваюцца з могілкамі, магіламі" [4, с. 102–193]. Пафас трагізму і песімізму вызначальны ў гэтым творы.

Такім чынам, у 1980–1990-я гады адбывалася далейшая эвалюцыя прозы Б. Сачанкі, пашырэнне яе жанрава-стылёвага і тэматычнага дыяпазону. У канцы 1970–1980-я гады мастак слова стварае трылогію "Вялікі Лес", у якой асэнсоўваюцца палеская, ваенная і драматызму даваенных гадоў тэмы. Чарнобыльскай тэматыцы прысвечаны "Запіскі аб радыяцыі", аповесці "Родны кут" і "Еўка". Сучасная тэма знайшла выяўленне ў творах "Без пяці мінут «прахвесар»", "Тыя", інш. Пра жанрава-стылёвую разнастайнасць прозы Б. Сачанкі сведчыць аповесць "Вечны кругазварот", напісаная ў форме этнаграфічна-фальклорнага нарыса пра Палессе, фантастычныя апавяданні "Тыя" і "Карчоўнік". Творы апошняга перыяду творчасці Б. Сачанкі вызначаюцца канкрэтна-гістарычнай змястоўнасцю і аксіялагічным напаўненнем.

Літаратура

1. Гніламёдаў, У. Барыс Сачанка / У. Гніламёдаў // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – 2-е выд. – Мінск, 2001–2002. – Т. 4. Кн. 1. – 2002. – С. 693–709.

2. Савік, Л. Пад мірным небам Бацькаўшчыны : нарыс творчасці Б. Сачанкі / Л. Савік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1986. – 120 с.

3. Сачанка, Б. Вечны кругазварот: аповесці, фантаст. апавяданні / Б. Сачанка; маст. Т. Кубліцкая. – Мінск: Юнацтва, 1989. – 223 с.

4. Сачанка, Б. Родны кут: Аповесці, апавяданні, нарыс, эсэ / Б. Сачанка. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 382 с.

E.S. Kovaluk
Brest State University named after A.S. Pushkin
e-mail elenakovaluk@mail.ru

B. Sachenko's prose of the 1980s and 1990s: genre feature, concrete historical content and axiological content

Key words: Polesie theme, genre-stylish, concrete historical, philosophical and axiological.

The article examines the evolution of B. Sachenko's prose of the last period of creativity, the expansion of its genre, style and thematic diversity. The writer's continuation of the Melezhev tradition of artistic display of Polesie and Poleshukes, the concrete historical and philosophical axiological content of the works are manifested.

М.А. Казакова, С.А. Флеганова
Государственное учреждение образования
«Гимназия № 1 г. Витебска имени Ж.И. Алфёрова»
e-mail: fleganova-svetla@mail.ru, margokazakova09@mail.ru
УДК 821.161.1-1:808

АЛЛЮЗИЯ КАК ЯЗЫКОВОЙ ФЕНОМЕН ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ПОЭТИКЕ АНДРЕЯ ВОЗНЕСЕНСКОГО

Ключевые слова: интертекстульность, претекст, текст-реципиент, эксплицитная и имплицитная аллюзии.

В данной работе на примере сборника А. Вознесенского «Ров» анализируются интертекстуальные связи, исследуется такой стилистический приём, как аллюзия, раскрывается механизм создания эксплицитных и имплицитных аллюзий, приводятся примеры визуальных аллюзий – так называемых видеом Вознесенского, раскрывается роль аллюзий в поэтическом тексте. В ходе исследований было установлено, что использование аллюзий помогает не только расшифровать культурный код поэта, но и активизировать память и воображение читателя, расширить его кругозор.

Андрей Андреевич Вознесенский – выдающийся поэт XX века, яркий и смелый художник, олицетворяющий дух шестидесятников. Стихотворения Андрея Вознесенского находятся в особом лингвокультурологическом пространстве. Автор создаёт интертекстуальное пространство, включая в свои произведения иные тексты. Тексты, взаимодействуя между собой, образуют уникальную систему, которая обладает общей памятью.

Ярким стилистическим приёмом создания интертекстуального диалога в поэтических произведениях Андрея Вознесенского является аллюзия. Аллюзия понимается нами как прямое указание или намёк на какое-либо общеизвестное явление языка или культуры. Она требует от читателя знания культурного контекста и способности распознать и интерпретировать намёк. Возможность установления интертекстуальных связей зависит от объема культурной памяти как поэта, так и читателя. Аллюзия как языковой феномен интертекстуальности в поэтике Андрея Вознесенского является предметом исследования. Объект исследования – сборник поэта «Ров».

Цель работы заключается в выявлении основных способов передачи аллюзий и изучении типологии данного стилистического приёма.

Для достижения цели необходимо решить следующие задачи:

изучить понятие аллюзии как приёма создания интертекстуального диалога;

исследовать механизмы создания и распознания аллюзий в стихах Андрея Вознесенского, роль контекста и знаний читателя в этом процессе;

проанализировать смысловые эффекты, достигаемые в результате использования аллюзий

В работе используются сравнительный, описательный, аналитический методы исследования.

Взаимодействуя между собой, тексты создают особые ассоциативные поля. Аллюзия не предполагает формальной идентичности, она обращается к фоновым знаниям читателя и его памяти. Вкрапливаясь в другой текст, аллюзия обновляет его смысловое содержание. Восстановление интертекстуальных отношений в новом тексте происходит на основании памяти слова.

Если А. Вознесенский пишет: "Я сослан в себя, // Я – Михайловское. // Горят мои сосны, смыкаются", значит, его душевное состояние требует того одиночества, в котором находился А.С. Пушкин, будучи в Михайловской ссылке (ст. "Вечернее"). Слово "Михайловское" является маркером аллюзивности.

Для описания отношений между разными текстами в текстологии используются понятия претекст и текст-реципиент. Претекст – это исходный текст, элементы которого заимствуются автором. Текст-первоисточник является донором и формирует содержание текста-реципиента, которое в результате трансформации отображается в литературной аллюзии. Таким образом, аллюзия одновременно принадлежит двум пространствам и выступает как интертекстуальный элемент.

Механизм создания аллюзий самый разнообразный. В зависимости от очевидности намёка выделяют два типа аллюзий: эксплицитные и имплицитные. Эксплицитные аллюзии легко распознать и понять по контексту или по специальным маркерам: цитатам или перефразированию. Такого рода аллюзии обладают высокой степенью узнаваемости. Имплицитные аллюзии являются менее узнаваемыми элементами чужого текста и поэтому требуют усилий со стороны читателя. В работе рассматриваются разные примеры эксплицитных и имплицитных аллюзий. Приведём некоторые из них.

Вознесенский в стихотворении "Инструкция" пишет об "информационном взрыве", когда не всякая информация необходима и полезна. Он рисует образ писательницы, которая «тарахтит, как пустая сеялка разумного, доброго, вечного». Стихотворные строки отсылают нас к Н.А. Некрасову, который в произведении "Сеятелям" обращается к просветителям: "Сейте разумное, доброе, вечное". В произведении Вознесенского появляется слово с таким же корнем, но звучит оно иронично – «сеялка», а эпитет «пустая» усиливает эту иронию.

Претекст	Текст-реципиент
Сейте разумное, доброе, вечное, Сейте! Спасибо вам скажет сердечное Русский народ… Н. Некрасов "Сеятелям"	Над трудящимися Севера писательница, тепло встреченная, тарахтит, как пустая сеялка разумного, доброго, вечного. "Инструкция", с.646

Произведения художественной литературы часто становятся источником для порождения аллюзий. Так, в романе Ф. Достоевского "Идиот" имеется прецедентное выражение: "Красота спасёт мир". У А. Вознесенского оно послужило основой для создания литературной аллюзии "Мир, как известно, спасёт красота, // если мы спасём красоту". Поэт изменил порядок слов, преобразовал это высказывание в сложноподчинённое предложение, добавив придаточную условную часть, тем самым подчеркнул, что красота окружающего мира зависит от того, насколько бережно к ней будет относиться человек.

Претекст	Текст-реципиент
"Красота спасёт мир". Ф. М. Достоевский	Мир, как известно, спасёт красота, Если мы спасём красоту. "Поэтарх", с.304

Имплицитные (то есть скрытые) аллюзии как будто закодированы. Они требуют дополнительных знаний для их раскрытия. Такого рода аллюзия используется в стихотворении "Успеть бы свой выполнить жребий", где в качестве претекста выступают строки из произведения В. Маяковского "А вы могли бы?". Маяковский близок Вознесенскому масштабами поэтического эксперимента, поэтому неслучайно метафора Маяковского "на флейте водосточных труб" у Вознесенского преобразуется в метафору "на флейте пронзительных дней". На имплицитность указывает слово «флейта». Несогласованное определение к данному слову построено по одной и той же модели.

Претекст	Текст-реципиент
А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб? В. Маяковский	Успеть бы исполнить свой жребий на флейте пронзительных дней, не списанной флейте надежды, на внутренней флейте Твоей. "Успеть бы свой выполнить жребий",

Аллюзивным материалом для стихотворения А. Вознесенского "Редкие кражи" стали строки из произведения Марины Цветаевой. В 1913 году поэтесса написала пророческую фразу: "Моим стихам, как драгоценным винам, // Настанет свой черёд". В стихотворении "Редкие кражи" А. Вознесенский перефразирует эти строки и пишет: "Драгоценным рифмам настаёт черёд". Вместо цветаевского глагола будущего времени "настанет" поэт использует форму настоящего времени – "настаёт". Меняется определяемое слово к эпитету "драгоценный": у Цветаевой он относится к существительному "вИна", у Вознесенского – к существительному "рифмы".

Претекст	Текст-реципиент
Моим стихам, как драгоценным винам, Настанет свой черёд. М. Цветаева	Обнаглели духовные громилы! На фургон с Цветаевой совершён налёт. Дали кляп шофёру - чтоб не декламировал, драгоценным рифмам настаёт черёд. "Редкие кражи", с.240

Ставшая народной песня "Славное море – священный Байкал" послужила источником аллюзии в стихотворении "Озеро". Поэта беспокоят экологические проблемы озера Байкал, в водах которого отмечаются повышенные концентрации вредных веществ. Поэтому вместо эпитета "Славное море" Вознесенский употребляет эпитет "мёртвое море" и беспокоится, "чтобы никто никогда не сказал: // "Мёртвое море – священный Байкал".

Претекст	Текст-реципиент
"Славное море – священный Байкал" Русский романс, слова Д. Давыдова, муз. народная	Я ночью проснулся. Мне кто-то сказал: "Мёртвое море – священный Байкал". …… …чтобы никто никогда не сказал: "Мёртвое море – священный Байкал". "Озеро", с. 99

Источником аллюзий становятся и произведения церковно-религиозного характера. Например, в стихотворении "Есть русская интеллигенция" А. Вознесенский пишет: "Нет пороков в своём Отечестве". Это предложение отсылает к Евангелию от Марка, где читаем: "Несть пророка в Отечестве своём". Используя паронимическую аттракцию *порок/пророк*, поэт сталкивает звукоподобные слова. Звук руководит смыслом и становится источником смысловой ассоциации. Далее Вознесенский заявляет: "Есть пороки в моём Отечестве, // Зато и пророки есть".

Претекст	Текст-реципиент
"Несть пророка в Отечестве своём" Евангелие от Марка	"Нет пороков в своём Отечестве", не уважаю лесть. Есть пороки в моём Отечестве, Зато и пророки есть. "Есть русская интеллигенция", с.629

Создание межтекстовых связей между разными произведениями и авторами обогащают литературную традицию и культуру. В зависимости от цели, которую преследует автор, и контекста, в котором аллюзии встречаются, они могут иметь разные эффекты. Вызов ассоциаций или воспоминаний активизирует воображение человека и память.

К примеру, в стихотворении «Реквием оптимистический» аллюзия имеет сравнительный эффект. Она отсылает к пасхальному приветствию «Христос воскресе». В тексте-первоисточнике речь идёт о чуде воскресения Иисуса Христа. В тексте-реципиенте звучит: «Высоцкий воскресе». Аллюзия подчёркивает название стихотворения – «Реквием оптимистический»: реквием (богослужение по умершему) не может быть оптимистическим, это оксюморон, но в случае возвращения Высоцкого к жизни эта радость сродни той, которую испытывали апостолы, узнав о воскресении Иисуса Христа.

Используя аллюзии, Вознесенский как будто вступает в спор. В поэме «Ров» мы читаем: «Разве *рукописи не горят? //* Ещё как полыхают!» В аллюзии «Рукописи не горят» используется известная фраза из романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». История литературы знает, как пламя уничтожало труды (был сожжён II том «Мёртвых душ» Н. В. Гоголя). Но «рукописи не горят». С этой верой уходил из жизни М. Булгаков, считая, что труд истинного художника уничтожает не пламя. Его врагами становятся завистники, бездарная критика, авторитарная власть. Поэтому у Вознесенского частица «разве» переводит это предложение по цели высказывания в разряд вопросительных.

«Сестра моя жизнь» – так называлась книга лирических стихотворений Бориса Пастернака. Восстановление интертекстуальных отношений у Вознесенского происходит на основании памяти слова. В его поэтическом языке скрытое сравнение Пастернака «*сестра моя – жизнь*» приобретает характер отрицательного сравнения «*не сестра моя, жизнь, а любимая – жизнь*».

Андрей Вознесенский, будучи архитектором по образованию, смог в одном методе объединить текст и изображение. Так появились стихи, написанные на языке визуальных символов. Это примеры визуальной аллюзии, которая использует изображения или графические элементы для ссылки на другое произведение искусства, событие или персонажа. Например, в произведении "ГУМ" мы читаем: "Купите брелок Иисус Христос". Поэт располагает буквы так, что читатель в расположении букв видит крест.

Купите брелок
И
И
ХРИСТОС
У
С

В поэтическом багаже А. Вознесенского не только вербальные аллюзии, содержащие словесные ссылки на определённые события или имена. Он создавал видеомы. Это примеры визуальной аллюзии, так как отдельные графические элементы отсылают к определённым событиям, вызывая воспоминания и ассоциации. Видеомы Вознесенского – это попытка метафорически, изобразительно прочесть поэта. Например, на видеоме, посвящённой Есенину, можно увидеть верёвку в форме петли, похожей на букву Е (Есенин) и шарф Айседоры Дункан.

Чтение стихов Андрея Вознесенского требует знания и понимания различных культурных и литературных контекстов. Аллюзия - языковой феномен, который организует межтекстуальные связи. Используя эксплицитные и имплицитные аллюзии, поэт изменяет синтаксический строй предложения, маркируя определённые слова. Вызов ассоциаций или воспоминаний у читателя активизирует память и воображение. Аллюзия вносит в текст различные смысловые эффекты: углубляет и расширяет содержание текста, обогащает за счёт ассоциаций художественный образ, устанавливает связи между разными временами и реалиями.

Исследование приёмов создания и распознания аллюзий в поэтике Андрея Вознесенского помогает понять интересного, экстравагантного поэта, расшифровать его культурный код, почувствовать вкус его поэзии, расширить свой кругозор и наметить перспективы дальнейшего изучения его творчества.

Литература

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1979.
2. Вознесенский, А.А. Дайте мне договорить! / [сост., предисл., коммент. А. Саед-Шах]. М.: Эксмо, 2010.
3. Вознесенский, А.А. Прорабы духа / А.А. Вознесенский. - М.: Советский писатель, 1984.
4. Вознесенский, А.А. Ров / А.А. Вознесенский. – М.: Советский писатель, 1987. – 735с.
5. Кадимов, Р.Г. Паронимическая аттракция в творчестве В. Маяковского и А. Вознесенского // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 12-5._ с.1106-1110
6. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин – М.: Наука, 1981. – 138 с.
7. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 271с.
8. Маслова, В.А. Поэтическое слово (памяти А.Е. Супруна) / 2018. IN HONOREM. Сборнік статей к 90-летію А.Е. Супруна // Электонная библиотека БГУ. – 2018. – с.179–184
9. Маслова, В. А. Лингвистический анализ текста. Экспрессивность художественного текста / В.А. Маслова. – М.; Юрайт, 2020. – 201 с.
10. Муратова, Е.Ю. Интертекстуальность как фактор смыслопорождения в поэтическом тексте / Е.Ю. Муратова //Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. – 2012. – № 2(16). – с. 29–33
11. Новохочёва, Н.Ю. Стилистический приём литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе конца XX – начала XXI веков. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=4969. – Дата доступа: 08.10.2023
12. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: контрапункт Интертекстуальности / Н.А. Фатеева – М.: Комкнига, 2006. - 280 с.

M.A. Kazakova, S.A. Fleganova
State educational institution «Gymnasium № 1 of Vitebsk
named after Z.I. Alferov»
e-mail: fleganova-svetla@mail.ru, margokazakova09@mail.ru

Allusion as a linguistic phenomenon of intertextuality in the poetics of Andrei Voznesensky

Key words: intertextuality, pretext, recipient text, explicit and implicit allusions.

In this work, using the example of A. Voznesensky's collection "Ditch", intertextual connections are analyzed, such a stylistic device as allusion is explored, the mechanism for creating explicit and implicit allusions is revealed, examples of visual allusions are given – the so-called Voznesensky videos, the role of allusions in a poetic text is revealed. In the course of research, it was found that the use of allusions helps not only to decipher the poet's cultural code, but also to activate the reader's memory and imagination, and broaden his horizons.

Т.А. Кашкан
Белорусский государственный университет
e-mail: kashkanbsu@gmail.com

УДК 8-82

ПРИЕМ ИГРЫ В РОМАНЕ «ПОЛНАЯ ИЛЛЮМИНАЦИЯ» ДЖ.С. ФОЕРА

Ключевые слова: игра, постмодернистская литература, синтез жанров, игра с фигурами автора, героя и читателя, языковая игра.

В статье исследуется феномен игры в литературе. Проводится подробный анализ принципа игры в романе «Полная иллюминация» Дж.С. Фоера. Литературная игра прослеживается на всех уровнях текста: сюжетно-композиционном, идейно-смысловом и языковом. В ходе анализа выявляются композиционно-структурные и языковые особенности данных текстов. Автор исследования приходит к выводу, что наряду с нарративными стратегиями писателей, данной прозе присуще деконструкция посредством синтеза жанров, сюжетообразующего принципа, фигур автора, героя и читателя, языковой игры.

Наиболее четкое определение «игры» дал Й. Хейзинги в своем фундаментальном труде «Человек играющий» (1938). Согласно ученому, «игра является формой некой свободной деятельности, которая осознается как ненастоящая, не связанная с обыденной жизнью и тем не менее могущая полностью захватить играющего; которая не обуславливается никакими ближайшими материальными интересами или доставляемой пользой;

которая протекает в особо отведенном пространстве и времени, упорядоченно в соответствии с определенными правилами» [1, с.28].

Формула «весь мир-текст» является основополагающей, поскольку культура постмодернизма является «бесконечным полем игры» [2, с.25]. Представителями данного направления жизнь воспринимается как безграничный текст и «ничего не существует вне текста» [3, с.158]. Он представлен знаками, цитатами, кодами, которые подлежат непрерывной деконструкции.

Как отмечает М.Н. Липовецкий, «характерным порождением игрового принципа становится появление на страницах текста собственно автора-творца (вернее, его двойника), нередко подчеркнуто отождествленного с биографическим автором» [4, с.22]. Автор теперь является объектом игры в тексте. Ролан Барт утверждает, в свою очередь, что «автор романа запечатлевается в нем как один из персонажей» [5, с.415].

Объектом нашего исследования является роман «Полная иллюминация» Дж.С. Фоера. В данном произведении игра прослеживается на всех уровнях текста: сюжетно-композиционном, идейно-смысловом и языковом, что позволяет рассматривать игру в общем, как деконструкцию литературного текста: как сюжетообразующий принцип, как принцип, синтезирующий различные жанры, игру с фигурами автора, героя и читателя, а также и языковую игру.

В романе «Полная иллюминация» Дж.С. Фоера главным сюжетообразующим компонентом является игра. В нем 3 сюжетные линии 1) повествование об истории местечка Трахимброд 2) поиск главных героев местечка Трахимброд и Августины, спасшей дедушку Джонатана от нацистов 3) письма Александра Перчова к персонажу Джонатану Сафрану Фоеру.

Важно отметить, что сюжет, в некотором роде, заставляет читателя обманываться в своих ожиданиях и строить всё новые и новые предположения развития сюжета. По мере чтения, читатель надеется, что Августину найдут, но концовка оказывается другой. Ее не нашли, но при этом обрели себя, понимание и осознание того, что произошло в прошлом. Таким образом, такое построение сюжета играет с читателем, поскольку он в процессе чтения каждый раз «окунается» в другую историю.

Что касается игры как принципа, синтезирующего различные жанры, то роман может рассматриваться как исторический роман, так как в романе повествуется об истории местечка Трахимброд, начиная с его зарождения до расстрела его жителей фашистами во времена Второй мировой войны. Автор представляет данную историю от лица американца Джонатана Сафрана Фоера (персонаж-писатель), в которой описывает события того времени. Еще одна линия повествования идет в настоящем времени, когда американец приезжает на Украину в поисках местечка Трахимброд и Августины, которая спасла его деда. Такое расследование родственных связей, позволяет выделить черты детективного романа. Детективная история повествуется на протяжении всего романа и является основной. Причем автор включает комические моменты в трагизм истории. Также в романе

присутствуют элементы эпистолярного жанра, которые выражаются через письма главного героя Джонатану Фоеру.

Как известно, в романе воспитания тема становления личности – центральная. Благодаря путешествию, поиску Августины, Александр Перчов из легкомысленного и инфантильного юноши превращается в зрелого человека. Во время войны, ради спасения собственной жизни, дедушка Александра выдал фашистам друга-еврея, которого убили: «Дедушка не плохой человек, Джонатан. Все исполняют плохие поступки. Плохой человек – это тот, кто в них не раскаивается. Дедушка теперь умирает из-за своих» [6, с. 215]. Grandfather is not a bad person, Jonathan. Everyone performs bad actions. I do. Father does. Even you do. A bad person is someone who does not lament his bad actions [7, p.145]. Данные слова показывают Алекса духовное становление как личности.

Не менее важное место в произведении занимает игра «автор-герой-читатель».

С уверенностью можно сказать, что данный роман также можно отнести к метапрозе, поскольку в романе присутствует образ персонажа-писателя, который выступает как двойник, а сам читатель выступает соавтором. Первый – Александр Перчов ведет повествование, а также пишет письма Джонатану и комментирует как свои письма, так и его. Второй – Джонатан Сафран Фоер является двойником автора. Таким образом, писатель применяет авторскую маску, привлекая такой манерой письма внимание читателя и, вовлекая его тем самым, в активный диалог с самим собой.

Далее рассмотрим эффект языковой игры в романе «Полная иллюминация». Дж.С. Фоер создал уникальный стилистический эксперимент, который представлен «искаженным» языком, на котором разговаривает главный герой Александр Перчов, владеющий английским языком на низком уровне, причем комичность ситуации «подогревается» тем, что он считает свое владение английским языком - на высоком. Языковая игра в романе представлена преднамеренным отклонением от языковой нормы. Автор разбавляет юмором серьезность и трагичность романа. Например, когда Алекс должен был встретить прибывшего Джонатана «Я жаждал объемистых переживаний. И я знал, что буду наэлектричен встречей с американцем» [6, с.45]. Как понятно из контекста слова «объемистый» и «наэлектричен» употреблены неправильно. Такие многочисленные казусы встречаются на протяжении всего романа, что производит комический эффект.

Также данную игру можно проследить и в названии «Полная иллюминация», которое автор намеренно дает неверно. Под данным названием писатель подразумевает полное озарение или полное понимание. Неоднократно это слово употребляется в книге, помимо названия: «Как я уже проиллюминировал ранее, он очень часто приходил в наш дом, когда не мог отойти на покой» [6, с.104] “As I alluminated before, he would very often come to our house when he could not repose” [7, с.68].

Помимо неправильного употребления слов, Александр Перчов часто неверно употребляет фразеологизмы. Например, когда герои разыскивали Трахиброд, расспрашивая у местных мужчин Алекс «ощутил, что не катается как сыр в масле» [6, с.169] “I could perceive that I was not selling pancakes” [7, p.113], имея ввиду, что ему неспокойно, неудобно.

С помощью языковой игры автор задает общую тональность романа и «разбавляет» всю серьезность смысла книги. Применив лингвистических прием, который «веселит» читателя, но и выполняет свою главную функцию – показывает весь трагизм истории через комическое, скрывая боль не только всего человечества, но и каждого человека.

Суммируя вышеизложенное, можно сказать, что элементы игры присутствуют в исследуемом романе на сюжетно-композиционном, идейно-смысловом и языковом уровнях. Дж.С.Фоер применяет следующие приемы игры: сюжетообразущий принцип, в котором в романе сюжетное построение произведений носит игровой характер; принцип синтеза жанров включает в роман их различные элементы; игра с фигурами автора, героя и читателя наблюдается в роман, в котором не только автор создает историю, но и читатель через ее восприятие и интерпретацию; посредством языковой игры, через комическое передает трагизм произведения.

Литература

1. Хейзинга, Й Человек играющий [Текст]: опыт определения игрового элемента культуры / Йохан Хёйзинга; сост., предисл. и пер. Д.В. Сильвестрова; коммент., указ. Д.Э. Харитоновича. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 409, [6] с.; 22 см.; ISBN 978-5-89059-168-5

2. Эпштейн, М.Н. Постмодерн в России [Текст]: литература и теория / Михаил Эпштейн. – Москва: Изд. Р. Элинина, 2000. – 367 с.; 21 см.; ISBN 5-86280-051-4

3. Деррида, Ж О грамматологии / Жак Деррида; Пер. с фр. и вступ. ст. Наталии Автономовой. – Москва: Ad Marginem, 2000. – 511 с.; 22 см. – (Коллекция «Философия по краям». Серия «1/16») (Философия: Унив. б-ка).; ISBN 5-93321-011-0

4. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм: Очерки ист. поэтики / М.Н. Липовецкий; М-во общ. и проф. образования РФ. Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.

5. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Ролан Барт; Сост., общ. ред. и вступ. ст. [с. 3-45] Г.К. Косикова. – Москва: Прогресс: Универс, 1994. – 615 с.

6. Фоер, Дж.С. Полная иллюминация / Пер. с англ. В. Арканова / Джонатан Сафран Фоер. М.: Эксмо, 2014. 398 с.

7. Foer, J.S. Everything is illuminated. New York: Houghton Miffin Harcourt Publ. Comp.; 2002. 276 p.

T.A. Kashkan
Belarussian State University
e-mail: kashkanbsu@gmail.com

The technique of play in the novel “Everything is illuminated” by J.S. Foer

Key words: play, postmodern literature, synthesis of genres, play with the figures of the author, hero and reader, language game.

The article examines the phenomenon of play in literature. A detailed analysis of the principle of the game in the novel “Everything is illuminated” by J.S. Foer. Literary play can be traced at all levels of the text: plot-compositional,

ideological-semantic and linguistic. The analysis reveals the compositional, structural and linguistic features of these texts. The author of the study comes to the conclusion that, along with the narrative strategies of writers, this prose is characterized by deconstruction through the synthesis of genres, the plot-forming principle, the figures of the author, hero and reader, and language play.

Л.Г. Кісялёва
Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
e-mail: lgkis@mail.ru

УДК 821.161.3.09”18”

КАШТОЎНАСНЫЯ ПРЫЯРЫТЭТЫ Ў АЎТАРСКАЙ СТРАТЭГІІ ВІНЦЭНТА ДУНІНА-МАРЦІНКЕВІЧА

Ключавыя словы: аўтарская стратэгія, самапазіцыянаванне, каштоўнасныя прыярытэты, меркаваная чытацкая аўдыторыя, рэферэнтная група.

У артыкуле разглядаецца шэраг тэкстаў, у якіх В. Дунін-Марцінкевіч імкнуўся сфармуляваць сваю аўтарскую стратэгію; аналізуюцца прычыны паступовай змены яго каштоўнасных прыярытэтаў; акрэсліваецца сацыяльная група, якая ўплывала на фарміраванне каштоўнасных арыентацый пісьменніка.

Даследаваць аўтарскую стратэгію В. Дуніна-Марцінкевіча, у тым ліку спосабы самапазіцыянавання, самаманіфестацыі, пэўны імідж, які ён імкнуўся сабе стварыць, важна з некалькіх прычын. З аднаго боку, яго досвед – бадай, першая ў гісторыі нашай літаратуры спроба сфарміраваць канцэпт менавіта беларускамоўнага аўтара (і сёе-тое з таго, што было напрацавана ў гэтым кірунку В. Дуніным-Марцінкевічам, выкарыстоўвалі і пазнейшыя пісьменнікі). З другога боку, цікава прасачыць, як на стварэнне гэтага канцэпта ўплывалі розныя літаратурныя і нелітаратурныя інстытуцыі. В. Дунін-Марцінкевіч пакінуў дастатковую колькасць сведчанняў, у якіх знайшла адлюстраванне яго аўтарская самарэфлексія. І, вядома ж, яго пісьменніцкая стратэгія ўжо станавілася аб’ектам аналізу – напрыклад, у даследаваннях І. Запрудскага [3]. Мне хацелася б дадаць некалькі ўласных назіранняў на гэтую тэму ў кантэксце праблематыкі дадзенай канферэнцыі.

Напачатку аўтарская стратэгія В. Дуніна-Марцінкевіча была досыць аморфная. Падобна да таго, што ён даволі цьмяна ўяўляў сабе сваю гіпатэтычную аўдыторыю, меў пэўныя цяжкасці з фармулёўкай уласнай пісьменніцкай місіі і каштоўнасных арыенціраў. Пра гэта выразна сведчыць, напрыклад, прадмова да зборніка “Гапон” (1855). Тут робіцца спроба растлумачыць, да каго і з якім мэседжам звяртаецца аўтар.

Тычыцца яна выключна беларускамоўнай вершаванай аповесці “Гапон”, і гэта зразумела: польскамоўныя вершы і сцэнічны абразок, таксама ўключаныя ў гэтую кнігу, ніякіх адмысловых каментароў не вымагаюць. Паводле версіі В. Дуніна-Марцінкевіча, беларускае “апавяданнейка” напісана ім дзеля таго, “каб памешчыкі нашыя, выбіраючы сабе ў дапамогу канторшчыкаў, пільную ўвагу звярталі на іх характар і норавы, таму што тыя, злоўжываючы часам нададзенай ім уладай, дзеля ўласнай выгоды прыгнятаюць працавіты люд і праз гэта, найчасцей беспадстаўна, выклікаюць ягоную нянавісць на паноў” [6, с. 9]. Немагчыма паверыць, што аўтар не знайшоў сабе лепшага “апраўдання”, – але гэта так. Чаму ж для дасягнення гэтай вузкаспецыяльнай мэты давялося выкарыстаць такі неардынарны на той час сродак, як беларуская мова? Нібыта прадбачачы гэтае пытанне, В. Дунін-Марцінкевіч дае вычарпальны адказ: “Для таго пісаў жа яе на мове мужычкоў, каб часамі, прачытаная ім святочным днём, магла прыцягнуць іхнія сэрцы да паноў і інтарэсам агульнай карысці шчыльней іх з’яднаць; таксама каб знішчыць тую амаль прыроджаную неахвоту, з якой наш мужык становіцца на паслугу краю” [6, с. 9–10]. Натуральна, сёння такая адчайная саманадзейнасць пісьменніка выклікае збянтэжанае захапленне, але і ў XIX ст., калі літаратура здавалася (і была) амаль усёмагутнай, місія, якую ўсклаў на сябе В. Дунін-Марцінкевіч, не выглядала выканальнай. Працытую, напрыклад, безапеляцыйны вердыкт на гэты конт, вынесены ў 1889 г. М. Доўнар-Запольскім: “Кажется, несмотря на прекрасные намерения автора, нечего и доказывать, что труд его не соответствует высоким его целям” [2, с. 98].

Такім чынам, прадмова да зборніка “Гапон” дае падставы дыягнаставаць пэўныя праблемы з самапазіцыянаваннем аўтара. Ён быццам бы сам да канца не разабраўся, ці то складае карысныя гаспадарчыя парады для паноў (чамусьці ў рыфму і па-беларуску), ці то, апелюючы да сялян, замахваецца на пераўтварэнне спрадвечнай светабудовы. Вядома, фарміраваць колькі-небудзь уцямную аўтарскую стратэгію на такім хісткім падмурку досыць складана.

Неўзабаве, аднак, пазіцыя В. Дуніна-Марцінкевіча пачала набываць больш выразныя абрысы. Узнік новы аксіялагічны “лейтматыў” – асветніцкі: беларускамоўныя творы як сродак заахвочвання сялян да адукацыі. Мяркую, што падкарэктаваць уласную стратэгію, зрабіць яе больш стройнай і лагічнай В. Дуніну-Марцінкевічу дапамагла літаратурная крытыка. Крытык жа здатны растлумачыць сэнс творчасці пісьменніка не толькі чытачу, але вельмі часта – і самому пісьменніку. У 1855 г. П. Малышэвіч пад крыптанімам П. М. (Р. М.) адрэцэнзаваў у “Dzienniku Warszawskim” “Гапон” і “Вечарніцы” В. Дуніна-Марцінкевіча. Ён пісаў: “Мы перакананы, што багатыя думкамі творы Марцінкевіча заахвоцяць не аднаго селяніна вучыцца грамаце, і калі, дзякуючы гэтым кнігам, вясковыя людзі запомняць толькі літары, можна лічыць, што мэта дасягнута, бо нават гэта дасць ім многа карысці ў будучым” [1, с. 59–60]. І ўжо

ўпрадмове да наступнага свайго зборніка “Цікавішся? – Прачытай!” (1856) В. Дунін-Марцінкевіч не толькі прыводзіць падноўленую фармулёўку сваёй місіі, але і, так бы мовіць, дзякуе за “падказку”: “…Ласкавая крытыка… адгадала мэту, да якой праз свае творы я адважыўся імкнуцца. Бо ці ж не слушна я раблю выснову, што праз іх наш селянін, заахвочаны да навукі чытання, паволі разаўе свой розум, ахоплены дагэтуль цемрай, а памякчаючы норавы, пазбудзецца ўкаранелых дрэнных звычак і заахвоціцца да выканання цяжкога прызначэння ў сваім жыцці” [5, с. 8–9].

І надалей В. Дунін-Марцінкевіч у асноўным выбудоўваў сваю аўтарскую стратэгію, паслядоўна акцэнтуючы гэтую адукацыйную функцыю ўласнай творчасці. У ролі сялянскага асветніка ён пачуваўся камфортна і ўпэўнена, яна павялічвала яго “сацыяльны капітал”, ухвалялася і падтрымлівалася тымі, чыё меркаванне ён шанаваў.

Нават пры сутыкненні з уладаю, з цэнзурнымі інстытуцыямі гэтая роля асветніка, як здавалася В. Дуніну-Марцінкевічу, давала пэўныя магчымасці для манеўру. Напрыклад, калі ў 1859 г. было забаронена выданне яго перакладу паэмы “Пан Тадэвуш”, В. Дунін-Марцінкевіч у лісце ў Галоўны цэнзурны камітэт, імкнучыся абараніць свой твор, паспрабаваў згуляць гэтым козырам: “…Всеавгустейший монарх наш, обратив особенно отцовское внимание на крестьян, желает как физического, так равно и морального улучшения их быта, а просвещение есть первою степенью к таковому. Я, действуя в духе правительства, впал на мысль для поощрения темного и с натуры ленивого нашего крестьянина к науке описывать его обычаи, обряды, традиционные предания и то в собственном его же диалекте…” і г. д. [4, с. 189–190].

Часам В. Дунін-Марцінкевіч нават даводзіў сваю асветніцкую місію да абсалюту, інтэрпрэтуючы ўласную творчасць як выключна сацыяльны праект, быццам бы зусім пазбаўлены нейкіх мастацкіх прэтэнзій і эстэтычнай каштоўнасці. Напрыклад, у 1868 г. у лісце да Я. Карловіча ён пісаў: “…Прыспешыць наш люд, ад прыроды разгультаены і здэмаралізаваны, да асветы – гэта прутком горы перакульваць. Таму надумаўся я заахвоціць яго да яе апавяданнейкамі з ягонага хатняга жыцця, на ягонай уласнай мове заснаванымі. Дзеля таго друкаваў іх польскімі літарамі, выракаючыся ўсялякіх эстэтычных формаў, тут жа побач змяшчаў зусім простыя, даступныя ўяўленням яшчэ не акрэсленым, польскія апавяданні і ўласныя вершыкі, дзеля таго толькі, каб цёмны мужык, зацікаўлены паданнямі, замешанымі ягонай уласнай мовай, з ахвотаю, вучачыся польскіх літараў, мог чытаць урыўкі з уласнага жыцця, вучыўся разам і польскай, айчыннай літаратуры, а з прыемнасцю спажыўшы родны колас, спазнаў бы адначасова і польскую ніву і тым самым паступова звыкаў і ўсё больш знаёміўся з родным пісьменствам. Няхай, аднак, не злуе спадара, калі ў маіх творах напаткаеце *quasi* польскай паэзіі, абдзёртую з усялякіх форм эстэтыкі, – я, пішучы апавяданнейкі не для дактароў і філасофіі, а для сялян,

прыбіраў тых дзетак майго духу не ў эстэтычныя сукенкі, а ў простыя народныя сярмяжкі, каб цёмны той народ не баяўся з імі пазабаўляцца" [4, с. 420].

Бадай, не варта прымаць усё напісанае ў гэтым лісце блізка да сэрца. Наўрад ці В. Дунін-Марцінкевіч адмыслова прыкладаў вялізныя намаганні, каб у яго тэксты ні ў якім разе не пракралася якаясьці "эстэтычная форма". І наўрад ці, калі б ён сапраўды свядома змяшчаў у сваіх зборніках побач з беларускімі творамі "зусім простыя польскія апавяданні", у гэтых кнігах маглі б апынуцца, напрыклад, душараздзіральная меладрама "Апантаны" ці вершаваная аповесць "Літаратарскія клопаты", цалкам прысвечаная спецыфічным вытворчым і камерцыйным тонкасцям пісьменніцкай працы. Тое, што В. Дунін-Марцінкевіч піша ў лісце да Я. Карловіча, як і многія іншыя яго ацэнкі ўласнай творчасці, варта ўспрымаць не як шчырую споведзь, а як штосьці накшталт маніфесту, у якім ужо зробленаму постфактум надаецца больш-менш стройная канцэптуальная форма. Відавочна і тое, што ў працытаваным фрагменце В. Дунін-Марцінкевіч "прыбядняецца" – як заўсёды. Гэтая гіпертрафаваная "сціпласць" – сталы элемент яго аўтарскай стратэгіі, правіла яго гульні. Немажліва пералічыць усе формы і формулы, у якіх увасабляецца такая ўдаваная "заніжаная самаацэнка". Часам гэта зусім традыцыйныя, урачыстыя, цырымонныя клішэ, так званыя формулы аўтарскага самапрыніжэння, якія адсылаюць да старадаўняга літаратурнага этыкету (напрыклад, у прадмове да кнігі "Люцынка, або Шведы на Літве"). Часцей, аднак, гэта гулліва-жартаўлівыя звароты да чытача, калі аўтар, напрыклад, прапануе выкарыстаць яго твор для распальвання люлькі (у апошніх радках вершаванага апавядання "Багаславёная сям'я"). Альбо згадайма ўлюбёнае Марцінкевічава параўнанне сваіх кніг са снатворным сродкам (у адным з твораў вынесенае нават у загаловак: "З-над Іслачы, або Лекі на сон"). Няшмат знойдзецца пісьменнікаў, якім хапіла б самаўпэўненасці на такую сціпласць.

Як адну з праяваў гэтай "сціпласці" можна разглядаць нават маску войта Навума Прыгаворкі, якую В. Дунін-Марцінкевіч з задавальненнем прымяраў і ў творчасці, і ў жыцці. Такая аўтарская маска – гэта, мякка кажучы, не графскія тытулы, пад якімі любілі выступаць некаторыя іншыя беларускія пісьменнікі XIX ст. І часам бывае не вельмі проста зразумець, дзе В. Дунін-Марцінкевіч ператвараецца ў Навума Прыгаворку – і наадварот. А часам можна назіраць сімптомы своеасаблівага раздваення асобы ў чыстым выглядзе: напрыклад, у "Літаратарскіх клопатах", у сцэне банкетавання аўтара з яго прыхільнікамі ў маёнтку Шчаўры. Кампанія спачатку падымае тост за Марцінкевіча, пазней другі – за Навума. І, што самае чароўнае, першы з іх у гэтай сцэне гаворыць пра другога ў трэцяй асобе.

Раздваенне – гэта ўвогуле прынцыповы момант для асэнсавання аўтарскай стратэгіі В. Дуніна-Марцінкевіча (а магчыма, і для разумення ўсёй беларускай літаратуры XIX ст., але гэта ўжо тэма для асобнай гаворкі). Гэтаксама, як сам ён раздвойваецца ў “Літаратарскіх клопатах”, раздвойваецца і яго адрасат. Здаецца, у выпадку з В. Дуніным-Марцінкевічам ёсць усе падставы размяжоўваць такія паняцці, як меркаваная чытацкая аўдыторыя (уяўны адрасат) і рэферэнтная група. Пра першае ўсё больш-менш зразумела. Мы ўжо пераканаліся: сам аўтар на пэўным этапе сваёй кар’еры маніфеставаў, што піша для сялян. У тыя часы для асобы з такім наборам сацыякультурных характарыстык, як у В. Дуніна-Марцінкевіча, – гэта амаль тое самае, што пісаць для іншапланецян, трансляваць інфармацыю ў бязмежны маўклівы неспазнаны космас. Місія велічная і паэтычна ўзнёслая ці крыху дзіўная – у залежнасці ад таго, як гэта будзе ацэнена і інтэрпрэтавана “зямлянамі”, да чыйго меркавання аўтар прыслухоўваецца і на чыю сістэму каштоўнасцей арыентуецца. Апошніх можна акрэсліць як “рэферэнтную групу” пісьменніка. Гэта тыя людзі, якія насамрэч і даюць аўтару адчуванне яго значнасці, небессэнсоўнасці таго, чым ён заняты, і прызначаюць “кошт” яго даробку.

Вось з гэткімі людзьмі і сустракаецца аўтар у гасцінным маёнтку Шчаўры. І пасля тостаў за Марцінкевіча і за Навума, пасля шчырых і прыязных размоў гэтыя паны яшчэ і купляюць усе кнігі пісьменніка, якія ён прывёз з сабою: “За сто ўплацілі экзэмпляраў, просяць болей”. У “Літаратарскіх клопатах” гэтыя людзі пералічаны пайменна: лепяльчук пан Павел з Пацяйкова, Тадэвуш з Магілёўшчыны, пан Юзаф з таварышам – абодва з Віцебшчыны, пачцівыя паны Эдвард, Віктар і Станіслаў, а таксама пан Ян – дзедзіч Янова і, вядома ж, гаспадары маёнтка – Юлій і Артур. Некаторыя з названых В. Дуніным-Марцінкевічам асобаў ідэнтыфікаваны даследчыкамі. Усё гэта буйныя землеўласнікі, многія з іх бралі актыўны ўдзел у грамадска-культурным жыцці свайго краю. І У. Сыракомля ў сваёй рэцэнзіі адзначае, што ўвага і прыхільнасць такіх персонаў робяць пісьменніку гонар: “Імёны, якія ён называе, належаць асобам, вядомым у правінцыі асветай і добрай воляй, спачуванне такіх людзей павінна пераканаць аўтара ў карыснасці выбранай ім прафесіі” [4, с. 136]. Але, безумоўна, і сам У. Сыракомля, зладзіўшы гэтымі сваімі рэцэнзіямі грандыёзную прамацыйную кампанію, пераконваў ужо не толькі аўтара, а ўсіх і кожнага ў “карыснасці прафесіі”, выбранай В. Дунін-Марцінкевічам. І калі заможныя паны маглі падтрымаць пісьменніка матэрыяльна, то У. Сыракомля, прызнаны, паспяховы літаратар, шчодра надзяліў свайго калегу – пачаткоўца і пачынальніка – тым, што ў сацыялагічнай тэрміналогіі называецца “сімвалічным капіталам”.

Але не будзем забывацца, што рэферэнтная група В. Дуніна-Марцінкевіча далёка не вычэрпвалася вышэйпералічанымі панамі, а ўлучала ў сябе даволі шырокае кола неабыякавых людзей, у тым ліку

выбітных культурных дзеячаў, некаторыя з якіх і самі спрабавалі пісаць па-беларуску, заахвочвалі і падтрымлівалі адзін аднаго. Калі разглядаць усю сукупнасць гэтых кантактаў, эпіцэнтрамі якіх у другой палове XIX ст. сталі Вільня, Мінск і Віцебск, мэтазгодна казаць пра адмысловую літаратурную "інстытуцыю". Яна сцвярджала каштоўнасць не тое што асобных тэкстаў, а самой ідэі беларускамоўнай літаратурнай творчасці. Больш за тое, калі казаць менавіта пра беларускамоўную літаратуру, гэткія асяродкі (правобразам якіх, бадай, варта лічыць філамацкае кола, што заахвочвала Я. Чачота зноў і зноў звяртацца да роднай мовы) былі ў XIX ст. адзінай рэальна ўплывовай сілай, якая мусіла (ці, прынамсі, імкнулася) выконваць усе магчымыя функцыі на матэрыяльным, культурна-палітычным і сімвалічным узроўнях.

Літаратура

1. Александровіч, С.Х., Александровіч, В.С. Беларуская літаратура XIX – пачатку XX ст. : хрэстаматыя крытычных матэрыялаў / С.Х. Александровіч, В.С. Александровіч. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1978. – 256 с.

2. Довнар-Запольский, М.В. "Гапон": повесть в стихах на белорусском языке В. Дунина-Марцинкевича / М.В. Довнар-Запольский // Календарь Северо-Западного края на 1889 год. – М., 1889. – С. 89–99.

3. Запрудскі, І.М. Літаратурная чыннасць і "аўтарская стратэгія" В. Дуніна-Марцінкевіча ў 1840–50-я гг. // Запрудскі, І.М. Гісторыя беларускай літаратуры другой паловы XIX стагоддзя: асобы і творчыя лёсы / І. М. Запрудскі. – Мінск : БДУ, 2018. – С. 5–18.

4. Марцінкевіч герба Лебедзь : Дакументы і матэрыялы пра класіка беларускай літаратуры XIX ст. Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча / уклад., падрыхт. тэкстаў, пер. і камент. Г. Кісялёва. – Мінск : Беларус. навука, 2010. – 472 с.

5. Dunin-Marcinkiewicz, W. Ciekawyś? – Przeczytaj! : trzy powiastki i wierszyk ulotny / przez Wincentego Dunin Marcinkiewicza. – Mińsk : drukiem Jokiela Dworzeca, 1856. – 112 s.

6. Dunin-Marcinkiewicz, W. Hapon : powieść białoruska, z prawdziwego zdarzenia, w języku białoruskiego ludu napisana / przez Wincentego Dunin Marcinkiewicza. – Mińsk : nakładem księgarzy mińskich braci Bejlinów, drukiem Jokiela Dworca, 1855. – 125 s.

L.G. Kisialiova
The Yanka Kupala Institute of Literature Studies
the Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research
of the National Academy of Sciences of Belarus
e-mail: lgkis@mail.ru

Value priorities in the author's strategy of Vintsent Dunin-Martsinkievich

Key words: author's strategy, self-positioning, value priorities, intended readership, reference group.

The article examines the texts in which V. Dunin-Martsinkievich formulated his author's strategy; analyses the reasons for the gradual change of his value priorities; outlines the social group that influenced the formation of the writer's value orientations.

Е.И. Колесникова
Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург
e-mail: ekolesn@mail.ru
orcid 0000-0002-4441-565X

УДК 882

«НАША ОБЩАЯ РОДИНА – НАШЕ ВРЕМЯ»: БОРИС ИВАНОВИЧ ИВАНОВ – ПИСАТЕЛЬ, ОРГАНИЗАТОР, ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

Ключевые слова: научный обзор, неподцензурная литература, Б.И. Иванов, Рид Грачев, традиции Серебряного века.

Дается краткий обзор организационно-художественной деятельности Б.И. Иванова в период становления литературной «второй культуры» 1960–1970-х гг. Анализируются философско-эстетические заявления Иванова и его исследования творчества Рида Грачева. Обозначена необходимость комплексного научного описания биографии и творчества Иванова на основе поступившего в Пушкинский Дом РАН архива.

Период оттепели, сменивший атмосферу экзистенциального страха сталинского тоталитаризма, дал старт многим начинаниям, в том числе в культурной среде. И этот след остался надолго после крушения надежд на демократизацию жизни в СССР. Время выдвинуло своих активистов. Борис Иванович Иванов (1928–2015) был одним из лидеров ленинградской неподцензурной литературы 1960–1970-х годов, организатором «самиздатовских» выпусков, редактором публикаций, одним из основателей уникальной по репрезентативности премии им. Андрея Белого. Эта премия сразу же обрела авторитетный статус, несмотря на отсутствие вознаграждения. Карнавально-богемная процедура (присуждался 1 рубль, яблоко и бутылка водки) сама по себе стала вызовом суконному ритуалу вручения государственных наград.

Помимо этого, Иванову принадлежат художественные, публицистические и исследовательские работы. Опубликованные на сегодняшний день произведения далеко не полно представляют универсальность и многогранность этой личности. Его философские размышления, сопровождавшие практические шаги, формулируют глубокие выводы о времени и общественном развитии. В настоящее время вдовой В. Аптер, архив Б.И. Иванова передан в Пушкинский Дом ИРЛИ РАН.

Наследие нуждается в научной систематизации, описании и серьезном осмыслении. Предстоит дать полную картину деятельности Иванова по консолидации творческих сил Ленинграда, охарактеризовать проблематику его творчества, представить философские взгляды и подготовить архив для научной работы. Его биография представителя поколения детей войны, была непрямой и насыщенной впечатлениями. В этом сыграли свою роль как исторические события, так и особенности креативной и свободолюбивой

личности. В суровую блокадную зиму 1941-1942 годов он находился в Ленинграде. И только летом 1942 года был эвакуирован. Вернулся в Ленинград в 1945 году, где окончил ремесленное училище. Полученные навыки позволили ему работать токарем, затем отправиться в геологическую экспедицию буровым мастером.

Отслужив в армии, Иванов поступил на отделение журналистики филологического факультета ЛГУ, где погрузился в литературную среду. Характерной особенностью оттепельных лет становится возвращение внимания к Серебряному веку, в котором виделся исток обновления. Оценивая впоследствии современный ему литературный андеграунд, Иванов считал его непосредственным наследником модернизма начала XX века, называя имена Л. Андреева, А. Ахматовой, Б. Пастернака, М. Булгакова, О. Мандельштама, А. Введенского, Д. Хармса, П. Филонова и др. [5, 210]. Безусловно, культурная почва в 1960-е гг. была не готова к восприятию эстетики Серебряного века, актуален был прежде всего ее нонконформизм и обновленческие философские идеи. В свою очередь, А.А. Житенев отметил, что «стремление к объективизму в диалоге с традицией предстает у Б. Иванова как незавершимый процесс, в котором половинчатость результата задана “беспочвенностью” неофициальной культурной среды. <…> Новая речь, даже ретроспективно обращенная, обречена остаться “беспочвенной”, постоянно обосновывающей самое себя» [1].

Рассматривая неофициальное течение как продолжение традиций русской литературы, Иванов определял его как «наследие „лишнего человека“ XX века…болезненную проблему, встроенную внутрь тела страны. О ней не говорят, как не говорят о наводнениях, гибели кораблей и эпидемиях <…>» [4, 489].

Развивая в этом же русле анализ героя новой словесности, Борис Иванович одним из первых точно формулирует его основные черты: «В этой литературе социальная незначительность героя и его частная жизнь стали главным объектом авторского внимания – будь то обивщик матрацев Адамчик в одноименной повести Рида Грачева или мальчик Битова, которого словно Бог поставил на посту у двери, за которой ему суждено найти мучительную и сладкую любовь» [4, 390].

Кроме того, культурная жизнь, проистекала на фоне времени, когда «СССР как был, так и оставался “во главе всего передового человечества”, и во имя этого в Восточной Европе стояли танковые армады, шла война в Афганистане, функционировали мордовские лагеря для политзаключенных» [4, 479]. Этому режиму соответствовала официальная литература соцреализма, ценность человека в которой определялась государственной пользой. Отсюда у творческой молодежи возникало ощущение застывшего безвременья.

И, осмысляя судьбы русского искусства, Иванов приходил к печальному выводу, что «все культурное творчество в России протекает на фоне свершившихся и совершающихся репрессий» [4, 134].

Но советское общество нельзя упрощать. Оно было в состоянии дать молодому поколению достаточное образование для того, чтобы то могло осмыслять происходящее. Иванов наблюдал и фиксировал, как шло зарождение новой культурной среды: «…На судьбах молодых литераторов нельзя не заметить, что их творчество не было *продолжением* той советской литературы, какой ее сделал тоталитарный режим, писательские союзы, идеология социалистического реализма, под которую была создана издательская промышленность. Они обнаружили способность к культурному самобытию, не имея никаких позиций в структурах, управляющих литературой и культурой. Их позиция стала позицией частных лиц» [4, 394].

Полем активной деятельности Иванова всегда оставалась литература. Как отмечал С. Стратановский, «его огромная заслуга – в сплочении неофициальной литературы, создании мира, в котором можно было жить, существовать и не чувствовать себя невостребованным» [Цит. по: 7]. Активная деятельность по продвижению талантливой, но вписывающейся в каноны социалистического реализма литературы, сопровождалось напряженными философски углубленными размышлениями о судьбах государства. Иванов «доказывал архаичность государственной идеологии и политики, неэффективность экономики, основанной на бюрократическом планировании, и необходимость политических и гражданских свобод» [4, 386].

Его прогностика основывалась на достоверных знаниях страны и народа, которые предоставил его обширный жизненный опыт. «В стране, где национальное единство не основано ни на духовных ценностях, ни на народных традициях, ни на единстве культуры – воплощено лишь в централизованной бюрократической машине, слом этой машины обнаружит, до поры до времени скрываемую, религиозную, духовную, моральную пустоту. В стране не окажется достаточно сильного интегрированного большинства, которое могло бы сохранить преемственность национальной жизни при крутых исторических поворотах» [4, 490].

Н. Чижов, характеризовавший философско-мировоззренческие взгляды Иванова, отметил, что в его рецепции «формируется модель развития культурного движения как процесса духовно-нравственного обновления общества и выработки ценностно-мировоззренческой основы для эффективной модернизации официальной культуры и социально-политической системы в стране» [8, 238].

Вот как вспоминал Иванов о пост-оттепельном периоде: «После хрущевских реформ и связанных с ними надежд мы начали понимать, что режим все более увязает в самодовольстве, что нам предстоит бег на длинную дистанцию» [4, 418].

Исходя из сложившейся ситуации, Иванов определял личную стратегию: «В 1976 году моим девизом стало «Успеть!». Успеть сделать как можно больше, и если «сесть», то не за чепуху, а за существенность сделанного. Слежка, прослушивание телефона, предупреждения КГБ авторам «Часов»

(Журнал самиздата, собираемый и редактируемый Б.И. Ивановым – Е.К.) за недопустимость сотрудничества с диссидентским изданием сообщали жизни остроту: будто бежишь по крышам вагона несущегося поезда» [4, 468]. Именно этот период, когда оно обретает черты общественного явления, принято считать временем зарождения неподцензурного культурного движения.

Но для приближения неофициальной литературы к читателю, возможности писателей легально общаться и печататься, необходимо было вступать в переговоры с официальными властями. И здесь Иванов предстает как умудренный политик-дипломат. Он выдвигал важные для своего сообщества требования к власти: «предоставлять …защиту от обвинений по закону о тунеядстве…. Литератор – гражданин, и он обязан подчиняться законам государства, а не цеховым требованиям. Личное достоинство также не должно определяться цеховой моралью» [4, 486].

Осуществление намеченных целей требовало от Бориса Ивановича немало усилий, в том числе определять допустимые границы взаимодействия с официозом. Важно было не уступить в главном: «в круг обязанностей …литераторов не следует включать такие обязательства, которые прямо или косвенно содержат указания, каким должно быть художественное творчество» [4, 486].

Сложившуюся обстановку понимали и власти. Поскольку, как верно подметил Иванов, андеграундная культура в советском обществе не была эгоцентрична, она была «встроена в социум как его собственная радикальная проблема, как его собственная потенция» [5, 220-221]. По мнению А.А. Житенева, глубоко и последовательно проанализировавшего параметры философии культуры Б.И. Иванова, само понятие «культурное движение» снимало открытую ценностную противопоставленность официоза и андеграунда… [2, 66-79]. Для легализации течения было предложено «усыновление» непослушного пасынка Союзом писателей. Предлагалось, что возглавит новое подразделение один из его действительных членов. К этому времени в Союзе писателей состояли, в том числе и представители андеграунда. Например, приветствовалась кандидатура талантливой поэтессы Майи Борисовой. Но органы предложили Ю.А. Андреева, сотрудника советского сектора Пушкинского Дома, в неофициальных кругах прозывавшегося «Сусловым» [4, 488].

После долгих обсуждений удалось отстоять право не включать в устав объединения упоминание о «социалистическом реализме», самостоятельно выбирать правление. Андрееву было заявлено: «Неверно думать, что неофициалы – трудновоспитуемы. Мы – хуже – невоспитуемы. И в этом состоит наше главное достоинство» [4, 489]. Так возник «Клуб-81», который называли «Монако свободы». Сюда вошли такие неподцензурные литераторы, как Белла Улановская, Виктор Кривулин, Сергей Стратановский, Виктор Ширали, Елена Шварц, Елена Игнатова, Борис Дышленко, Михаил Берг, Федор Чирсков и многие другие.

Радеющий за свободу творчества каждой отдельной личности, Иванов безошибочно выделял таланты и создавал почву для их расцвета. Так, еще в студенческие годы он познакомился с Ридом Иосифовичем Вите (1935-2004), будущим писателем Ридом Грачевым, который стал его другом, первым читателем его произведений, героем публицистики, адресатом посвящения самого известного произведения - повести «Подонок». Современник, свидетель зарождения замыслов, участник бесед и споров, Борис Иванович останется первым и главным исследователем наследия Рида Грачева.

Для Иванова этот писатель был самым ярким символом шестидесятых: «Если мы хотим распознать голос шестидесятых годов ушедшего века из уст молодого поколения тех времен, голос, не приглушенный ученической незрелостью, не ограниченный субъективностью молодости, нужно слушать и читать Рида Грачева» [3, 5].

При этом Борис Иванович честно осознавал и оценивал свое непростое время, что приближало к пониманию личности Грачева как представителя поколения: «Сама действительность нагрузила его своими проблемами, противоречиями исторических разрывов, чтобы найти в нем неподкупного резонера. Он опробовал все возможности, которые предоставляли «оттепельные» годы. Он стал поистине свободной личностью и поднялся на тот уровень понимания исторической ситуации и ее проблем, к которому на основе своего опыта пришли Александр Солженицын и Андрей Сахаров. И нашел в себе смелость писать об этом. И в то же время остался замечательным исключением в среде шестидесятников» [3, 5].

До настоящего времени статья Иванова «Легенда шестидесятых – Рид Грачев» – дает наиболее полный и глубокий анализ творческой судьбы этого писателя. Состоящая из четырех глав, работа содержит хронику биографии, отслеживает эволюцию содержания и поэтики его творчества. Дается профессиональный литературоведческий анализ типологии героев «еще необозначенной реальности» [3, 32]. Грачев, по мнению исследователя, вводит в литературу нового героя – «“маленьких людей” – детей и подростков, мелких служащих и рабочих. Взрослые в рассказах мало отличаются от детей, у них, взамен воспитателей, начальство. В жизнь первых и вторых бесцеремонно вторгаются окружающие люди. В этом тесном бесцеремонном социальном мире рефлексия людей на происходящее с ними коротка, мысли бессистемны, и собственно личностные биографии невозможны, есть лишь история выживания, приспособления, конфликтов, старения» [6].

С большим тактом и пониманием тонкой грани болезни и таланта, Борис Иванович пишет о влиянии психического расстройства Грачева на его творчество. Болезнь отравляла жизнь писателя и одновременно становилась объектом художественного описания.

Одним из загадочных явлений взаимодействия двух писателей является повесть «Подонок». Здесь гротесктно-утрированно представлен герой-

шестидесятник, в котором проступают черты как самого Иванова, так и Рида Грачева, которому посвящена повесть. Почему автор описал столь экстремальный характер и выбрал такое заглавие? Из нашего времени сочетание «пошляки и подонки литературы» мы невольно соотносим с именами М. Зощенко и Ахматовой, данное им в период государственной травли. В любом случае, повесть содержит яркий типологический портрет эпохи.

Прожив долгую, насыщенную жизнь, Борис Иванов по праву мог повторить слова, сказанные в конце шестидесятых: «Я знаю законы этого мира. Чтобы жить – я должен преодолеть страх. Но есть один способ преодолеть его – держать фонарь перед собой. Я не хочу видеть впереди только собственную тень. Боги умерли, да здравствуют боги – наши желания видеть и делать мир лучше, чем он есть» [4, 78].

Статья подготовлена при финансовой поддержке РНФ проект № 23-28-01311

Литература

1. Житенев, А.А. Альтернативные модели времени в самосознании «неофициальной» культуры / А.А. Житенев // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 5(135). – С. 279–288. // http://www.nlobooks.ru/node/6590#sthash.hmoQMIPf.dpuf – Дата доступа 09.03.2024.

2. Житенев, А.А. Философия культуры Бориса Иванова / А.А. Житенев // Emblemataamatoria: Статьи и этюды. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС. – 2015. – С. 66–79.

3. Иванов, Б.И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев / Б.И. Иванов // Рид Грачев. Письмо заложнику. – СПб: журнал «Звезда». – 2013. – С. 5–82.

4. Иванов, Б.И. Невский зимой / Б.И. Иванов // Соч. в 2 томах. – Т. 2. – М: Новое литературное обозрение – 2009. – 496 с.

5. Иванов, Б.И. Культурное движение как целостное явление / Б. Иванов // Часы. – 1979. – № 21. – С. 209–221.

6. Иванов, Б.И. Рид Грачев // http://belyprize.ru/index.php?id=195&ysclid=lu5bsfyrnm939893886 – Дата доступа 09.03.2024.

7. Карасти, Р. [Рецензия] Борис Иванов. Сочинения. Том 1. «Жатва жертв». Том 2. «Невский зимой». – М.: Новое литературное обозрение. – 2009 // *Зинзивер,№ 2, 2009* // http://www.zinziver.ru/ publication.php?id=890- Дата доступа 09.03.2024.

8. Чижов, Н.С. Советский поэтический андеграунд в критическом и научном освещении // Советский поэтический андеграунд в критическом и научном освещении (Статья первая) // Научный диалог. – 2021. – № 8. – С. 221–247.

E.I. Kolesnikova
Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom)
of the Russian Academy of Science St. Petersburg
Orcid 0000-0002-4441-565X
e-mail: ekolesn@mail.ru

“Our common homeland is our time”: Boris Ivanovich Ivanov – writer, organizer, researcher

Key words: scientific review, uncensored literature, B.I. Ivanov, Reed Grachev, traditions of the Silver Age.

A brief overview of the organizational and artistic activities of B.I. Ivanov during the formation of the literary “second culture” of the 1960s and 1970s is

given. The philosophical and aesthetic statements of Ivanov and his research on the work of Reed Grachev are analyzed. The need for a comprehensive scientific description of Ivanov's biography and creativity on the basis of the archive received by the Pushkin House of the Russian Academy of Sciences.

Н.Н. Коноплёва
Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского
e-mail: ninadurinova@yandex.ru

УДК 821.111-93

«ОБРАЗ» Д.Д. ШОСТАКОВИЧА В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ШУМ ВРЕМЕНИ» (“THE NOISE OF TIME”)

Ключевые слова: Барнс, антиутопия, Шостакович, власть, «образ».

В статье рассматривается роман английского писателя Джулиана Барнса «Шум времени» и отражение в нем жизни и творчества Дмитрия Шостаковича, величайшего композитора XX века. В центре внимания писателя находятся отношения композитора с властью, и в этом смысле роман по тематике и трактовке «образа» композитора близок к жанру антиутопии, которая трактует власть как средство подавления личностного начала в человеке.

Известная английская писательница начала XX века Вирджиния Вулф признавалась, что она не понимает, о чем русская литература. Удивительного в этом мало, так как русская литература сосредоточена на иных нравственных ценностях по сравнению с английской литературой и культурой. Посмотрим, в какой степени понимание отечественной культуры изменилось по сравнению с началом прошлого века, а роман о нашей жизни глазами иностранца всегда вызывает живой интерес. Литературоведы справедливо отмечают, что Джулиан Барнс хорошо знаком с русской культурой. Действительно, он владеет обширной информацией по истории того периода, когда происходит действие романа, знает пословичный материал, легко приводит высказывания политических деятелей того периода. Более того, он с большой долей иронии использует коммунистическую фразеологию: ‘*A Soviet Artist’s Creative Reply to Just Criticism’, ‘life under the sun of Stalin’s constitution’, ‘received proper direction’, ‘great recidivist’*. Он знает русскую литературу, например, цитирует Блока: ‘*We rest only when we dream’*. Но особенно его занимает Гоголь и его петербургская повесть «Портрет», поскольку в ней ставится извечный вопрос о высоком предназначении художника и его ответственности за данный ему талант. ‘*In ‘The*

Portrait' there was a clear, two-way choice: integrity or corruption. Integrity is like virginity: once lost, never recoverable. But in the real world, especially the extreme version of it he had lived through, things were not like this. There was a third choice: integrity and corruption. You could be both Chartkov and his morally shaming alter ego' [3, с. 163].

Барнс знаком с русской музыкальной культурой и как бы от имени Шостаковича приводит рассуждения о Глазунове, Прокофьеве, Стравинском. Очевидно, что основным источником информации для Барнса послужили действительные или, как многие считают, мнимые воспоминания Д.Д. Шостаковича в изложении Соломона Волкова, так называемое «Свидетельство» ('Testimony') [1].

Поскольку роман имеет название, то имеет смысл начать именно с него, тем более что «Шум времени» является прямым заимствованием. Так называются мемуары Осипа Мандельштама или, лучше сказать, зарисовки на фоне XIX века. Они в малой степени отражают эпохальные события, а представляют собой мир, существующий в воспоминаниях поэта. Это фон, на котором существуют вещи и люди, поэтому название «Шум времени» это как раз и отражает.

Представляется, что «шум времени» по отношению к Шостаковичу неправомерно, как по творческим причинам, так и в сугубо личностном смысле. Выдающийся композитор является выразителем духовных чаяний эпохи, «голосом времени», а никак ни его «шумом». Это принижает роль Шостаковича в русской и европейской музыкальной культуре, что для русского читателя не приемлемо. В личностном плане такое понятие тоже неприменимо, поскольку «литературный» Шостакович, как главный герой, погружен в атмосферу советского времени, является в романе действующим лицом. Он становится участником многих трагических событий, которые никак не ассоциируются с «шумом» времени. Нужно отметить, что Барнс, как замечательный стилист, очень удачно выбирает форму повествования. Преимущественно это несобственно-прямая речь, совмещающая в себе точку зрения как автора, так и персонажа. Она обозначается, наряду с другими терминами, выражением *implied author* (подразумеваемый автор), хорошо передающим двойную перспективу повествования: авторская позиция выражается как бы от лица персонажа, например, '*Fear: what did those who inflicted it know? They knew that it worked, even how it worked, but not what it felt like. 'The wolf cannot speak of the fear of the sheep,' as they say'* [3, с. 63].

По тональности, общему настрою, по стилю Барнсу, действительно, удается передать состояние души и чувства композитора, но, с нашей точки зрения, в ограниченном эмоциональном состоянии страха и угнетенности, потому что душевное и духовное пространство Шостаковича гораздо богаче и свободнее, что и показывает его творчество. «Я восхищаюсь стойкостью и выдержкой Шостаковича. После Постановления я метался,

не находил себе места, был в отчаянии, не мог спать и работать, а Шостакович в это время сочинял свой скрипичный концерт", – писал известный советский композитор А.И. Хачатурян. (Он имел в виду Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «О декадентских тенденциях в советской музыке».)

Рассмотрим те концептуально значимые стороны романа, которые русскому читателю представляются наиболее интересными. Самым удачным становится описание взаимоотношений композитора с советской властью. (Власть при этом абсолютизируется и пишется с заглавной буквы.) Думается, что жанр антиутопии, широко представленный в современной английской литературе, оказал на Барнса большое влияние. (Букеровская премия 2023 года была вручена Полу Линчу, написавшему роман-антиутопию «Песнь пророка» (‘The Prophet Song’). Для этого жанра характерно изображение взаимоотношение личности и тоталитарной власти, которая держит личность в состоянии постоянного унизительного страха. Это, действительно, отражало жизнь эпохи, и это совпадение литературного и реального времени в высшей степени положительно сказалось на достоинствах романа.

Страх быть арестованным довлел над композитором, как и над всеми людьми. Боясь, что их застанут врасплох, спали одетыми. Знаменитый советский скрипач Давид Ойстрах рассказывал Шостаковичу, как он всю жизнь боялся ареста, потому что в течение долгого времени ночью по одному забирали его соседей. Писатель использует прием амплификации: его Шостакович с приготовленным чемоданчиком, в котором сложены самые необходимые вещи, десять дней выходит на лестничную площадку и стоит перед лифтом, чтобы не беспокоить близких, когда за ним придут агенты НКВД.

Этот эпизод нашел графическое выражение и вынесен на обложку романа: затравленный человек с чем-то похожим скорее, на дипломат, чем на чемодан, стоит, испуганно озираясь. Наконец, устав физически и эмоционально, он возвращается домой и разбирает чемоданчик. ‘*He was weary of his own fear’* [3, с. 56]. Не нашла этому подтверждение в воспоминаниях о Шостаковиче, но как художественный прием, писатель при всем несогласии с ним читателя имеет на это право. Однажды Шостаковича все-таки вызвали по делу Тухачевского в Большой дом, где в Ленинграде располагалось здание НКВД (Большой дом), и настаивали, чтобы он, бывая в доме арестованного, вспомнил, какие разговоры «контрреволюционного» содержания велись гостями и назвать пофамильно. Но судьба композитора хранила. Когда он пришел в назначенное время, то в списках лиц, вызванных на допрос, он не значился, поскольку, как выяснилось, следователя, который вел его дело, в здании не оказалось. Видимо, его постигла участь допрашиваемых. Собственно, на этом отношения композитора со всесильным ведомством заканчиваются, но власть не оставляет его в покое.

К достоинствам романа можно отнести и верно подмеченную связь между взаимоисключающими понятиями «церковь» и «партия». Коммунистическая идеология в жизни русского человека хотела занять место религии и полностью вытеснить ее из жизни советского человека, хотя многие религиозные понятия были заимствованы, но извращены, например, понятие «грех». Грех в православии предполагает исповедование и раскаяние, после чего грех «отпускается» (прощается). Власть тоже предлагала «оступившемуся» публичное раскаяние и возможное прощение, но на самом деле «грех» не прощался, о нем вспоминали всякий раз, когда нужно было расправиться с человеком. Поэтому выражение ‘*the holy church of the Party’* вполне обосновано. Поставить под контроль поведение человека для власти было недостаточно, она хотела, чтобы и творчество человека подчинялось диктату извне.

История с оперой Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», либретто которой написано по известному рассказу Н.С. Лескова, несет на себе отпечаток этих трагических отношений. Неизвестно, слушало ли политическое руководство страны симфонии, которые принесли композитору широкую известность, но посещение Большого театра входило в их культурную программу. Опера беспрепятственно шла в течение двух лет, но в тот вечер на спектакле присутствовал Сталин и члены ЦК. Опера им не понравилась, и они недвусмысленно это выражали, обращаясь к Сталину.

В партийном печатном органе газете «Правда» появилась статья «Сумбур вместо музыки» (‘Muddle instead of music’). Конечно, опера сложна для восприятия, но то, что в романе названо ‘asses ears’ (буквально: ослиные уши, что в русском языке аналогично выражению «медведь на ухо наступил») не вполне соответствует действительности. Эта музыка сложна для восприятия даже для профессиональных музыкантов. Известен разговор А.К. Глазунова, ректора Петроградской консерватории, с наркомом Луначарским о композиторе Шостаковиче, которому тогда было пятнадцать лет, но он уже писал музыку. Глазунов хотел помочь студенту консерватории получить стипендию. Луначарский спросил, нравится ли ему музыка этого композитора. «Отвратительна», – ответил Глазунов. Луначарский удивился, зачем Глазунов за него просит. «Мне не нравится, – отвечал Глазунов, – но дело не в этом. Время принадлежит этому мальчику». И не ошибся.

Разгромная статья в «Правде» для музыканта в то время означала или арест, или в лучшем случае запрет на исполнение музыкальных произведений. «Идейные» музыковеды подхватили эту фразу, и она вошла в учебники по истории музыки. К слову сказать, этой опере не повезло дважды. Первый раз ее запретили власти. Второй раз ее запретили музыканты. Не стало Сталина и Жданова, которым не понравилась опера в Большом театре. Прошло много лет, и Ленинградский Малый оперный театр обратился за разрешением поставить эту оперу. Была создана

комиссия, состоящая из профессиональных музыкантов под руководством Д.Б. Кабалевского. В качестве особой чести комиссия пришла к Шостаковичу домой, где он и проиграл основные музыкальные темы из оперы. Но комиссия пришла к выводу, что время этой оперы еще не пришло, и не рекомендовали ее к постановке к большому огорчению представителей Ленинградского театра.

Жанр антиутопии не предполагает описание победы своего героя над тоталитарной системой, но роман несет в себе и биографические черты (популярный литературный жанр «биопик» этого требует), поэтому писатель описывает успех Пятой симфонии Шостаковича в ноябре 1937 года, в самый разгар репрессий. Читатель узнает об этом от хорошего знакомого композитора И.Д. Гликмана, который приводит слова известного филолога, что Пятая симфония, исполненная в Ленинградской филармонии, имела такой успех, как Шестая симфония П.И. Чайковского, когда он сам стоял за дирижерским пультом [2].

Ангажированные музыковеды (*tame musicologists*) поспешили написать, что композитор учел «справедливую критику» и написал «оптимистическую трагедию». Шостакович не был согласен с такой оценкой, но не возражал, это защищало его музыку от нападок (*words cannot stain music*).

Если описание успеха Пятой симфонии не вызывает возражений, то Восьмая симфония в представлении Барнса может вызвать нарекания. Сам Шостакович о работе над этой симфонией написал так: «Идейно-философскую концепцию моего нового произведения я могу выразить очень кратко, всего двумя словами: жизнь прекрасна. Все тёмное, мрачное сгинет, уйдет, восторжествует прекрасное». Но Барнс использует двойную перспективу, в чем, на наш взгляд, присутствует сильный идеологический компонент: «*But how little the formalist composers had understood: war was glorious and triumphant, and must be celebrated!*».

Formalist composers – это оценка симфонии официальной музыкальной критикой, но приписывать господствующей идеологии утверждение, что война – слава и триумф (*war was glorious and triumphant*), несправедливо. Это личное мнение Барнса. Советский народ пережил войну как ужасное и трагическое событие своей истории (*tragic and terrible)*, и Шостакович не отделял себя от народа.

Даже в художественном произведении неверно представлять Шостаковича исключительно как жертву режима. Его творчество говорит об обратном. Всемирная слава Дмитрия Дмитриевича Шостаковича навсегда связана с Седьмой симфонией, которая была исполнена в блокадном Ленинграде, а затем триумфально прошла по всему миру. *«Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу – Ленинграду – посвящаю свою Седьмую симфонию», –* писал композитор [4, с. 144]. Тему «Нашествие» из этой симфонии в нашей стране знает, если не каждый, то очень многие. Этот триумф

Шостаковича Барнс пропустил. Возможно, это жанровые ограничения, а, может, табуирование в английской литературе темы Победы нашего народа в Великой Отечественной войне. Насколько это было преднамеренным, сказать трудно.

Литература

1. Волков, Соломон. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http:// modernproblems. org. ru > memo/148-shostakovich1.html. – Дата доступа: 20.01.2024.
2. Письма к другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / сост. и комментарии И.Д. Гликмана. М.: Композитор, 1993. – 323с.
3. Barnes, Julian. The Noise of Time // Julian Barnes. – London: Vintage, 2016. – 184 p.
4. Третьякова, Л.С. Композитор Дмитрий Шостакович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: opentextnn. ru > music/ personalia /Shostakovich-d-d. – Дата доступа: 15.02.2024.

N.N. Konopleva
Saratov National Research State University named after N.G. Chernishevsky
e-mail: ninadurinova@yandex.ru

The ‘Image’ of Dmitri Shostakovich in Julian Barnes’ Novel ‘The Noise of Time’

Key words: Barnes, dystopia, Shostakovich, power, ‘image’.

The article considers how the novel “The Noise of Time” by the English writer Julian Barnes reflects the life and creativity of Dmitry Shostakovich, the greatest XX-century composer. The writer’s attention is drawn to the relationship of the composer with the power. In this way the novel thematically and in the interpretation of the ‘image’ is close to the genre of dystopia which looks at the power as a means of the repression of the personality in an individual.

В.Э. Конторов
Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой
e-mail: v.kontorov@psu.by

УДК 821.11(73)

НРАВСТВЕННЫЙ МИР ПОВЕСТИ У. ФОЛКНЕРА «МЕДВЕДЬ»

Ключевые слова: американская литература, аксиология, нравственный мир, ценностная ориентация, идея.

В статье исследуется нравственный мир повести У. Фолкнера «Медведь». На основании интерпретации фабулы и образно-мотивной структуры текста характеризуется влияние трансценденталистских и христианских идей на ценностную ориентацию произведения. Заключается, что писательское внимание сконцентрировано на художественном изображении нравственного становления личности в конкретно-историческом и вневременном (мифологическом) контекстах.

Литературоведческое понятие «нравственный мир» было предложено Д.С. Лихачевым. По словам ученого, художественный мир произведений обладает нравственной стороной, которая «имеет, как и все остальное в этом мире, непосредственное «конструирующее» значение» [5, с. 78]. Г.А. Белая наделила выражение, использованное академиком, терминологической точностью: «Нравственный мир – это система этических ценностей, существующих в произведении и реализующих себя в этических оценках мира, принадлежащих художнику и его персонажам; в его представлениях о нравственной норме и ее связи со временем; в его воззрениях на этико-психологическую структуру человека; в его модели должного и сущего в человеческом поведении; в социально-классовой расстановке нравственных акцентов» [2].

Исследование творчества У. Фолкнера (*William Cuthbert Faulkner,* 1897–1962), лауреата Нобелевской премии 1949 года, видится перспективным в плане определения ценностных тенденций в литературном процессе США первой половины XX в. В романах и малой прозе писателя затрагивается широкий спектр нравственных проблем, будь то вопросы семьи, нации, расы, оценки исторических событий, выбора между старым и новым укладами жизни, а также индивидуального бытия человека. Примером произведения, где художественно изображаются обозначенные темы, является повесть «Медведь» (*The Bear,* 1942), где «на относительно небольшом повествовательном пространстве сгустились идеи и образы, выражающие нравственное кредо художника» [1, с. 266]. Художественный текст существует в нескольких редакциях. Одна из них представляет собой идейное ядро сборника «Сойди, Моисей» (*Go Down, Moses,* 1942), посвященного истории семьи южных аристократов Маккаслинов, и включает в себя пять частей. Другой вариант, с изъятой четвертой главой, был напечатан в журнале *Saturday Evening Post* в том же году. В настоящей статье анализируется полный вариант текста, ведь работа с ним позволит в большей мере раскрыть идейное своеобразие повести с точки зрения ее ценностной ориентации. Впрочем, упомянутая глава произведения будет рассмотрена отдельно, т.к. она несколько выбивается тематически и отчасти идейно из всей истории.

В центре повествования находится фигура Айзека Маккаслина, предстающего перед читателем сначала мальчиком, затем юношей, и наконец, мужчиной. Жизнеописание героя подается не в хронологическом порядке, с явным несоответствием между сюжетом и фабулой, что характерно для творческого метода Фолкнера, и скорее выглядит как рассказ о событиях, сформировавших систему ценностей Айзека.

Другая особенность повести – редкое упоминание имени центрального героя произведения. Зачастую он именуется мальчиком, или просто используется местоимение «он». По всей видимости, писательское желание обезличить персонажа, объясняется следующими словами автора: «Это вещь символическая. Это история не только мальчика, но каждого человеческого

существа, которое вырастает, чтобы соревноваться с землей, с миром. Медведь представляет собой не зло, а процесс устаревания... Мальчик узнает от этого медведя не о медведях, – он узнает о мире, о человеке» [3, с. 266]. Фолкнер писал не только о представителе той части южной аристократии, что сумела пережить Гражданскую войну 1861–1865 гг., но о человеке, столкнувшемся с бременем прошлого, что, в свою очередь, является одной из центральных тем, затронутых в «йокнапатофской саге».

Первые три части повести посвящены охоте на медведя, названного местными жителями Старым Беном. Кроме Айзека, героями произведения выступают его троюродный племянник Маккаслин Эдмондс, генерал Компсон, майор де Спейн, охотник Уолтер Юэлл, а также бывшие рабы и их потомки, по большей части имеющие смешанное происхождение и прислуживающие семьям южных аристократов.

В идейном плане событийный ряд этих глав можно интерпретировать как обряд инициации, проводимый для Айзека его «духовным наставником» Сэмом Фазерсом, в котором преобладает кровь индейцев. Обучение главного героя начинается с первой охотничьей вылазки в лес (мальчику на тот момент исполнилось 10 лет) и заканчивается смертью медведя (юноше уже около 16 лет). Пребывание в лесу играет важную роль в формировании системы ценностей Айзека, и у десятилетнего героя при посещении леса появляются мысли о рождении заново. Ритуальный характер охоты, которая сравнивается с ежегодным празднеством, упоминается с первых страниц повести, а во второй части произведения описывается эпизод, говорящий о сакральном смысле обучения Айзека. Так, Сэм мажет лицо мальчика кровью, после того как последний в шестнадцатилетнем возрасте убил первого оленя. Наконец, Фолкнер характеризует нахождение Айзека в лесу следующим образом: «Сэм Фазерс был с первых лет его наставником, а приготовительными классами – зайцы и белки опушек, то чаща, обиталище старого медведя, стала его университетом, а медведь этот, издавна одинокий и бездетный, точно сам себя бесполо породивший, – его alma mater» (*If Sam Fathers had been his mentor and the backyard rabbits and squirrels his kindergarten, then the wilderness the old bear ran was his college and the old male bear itself, so long unwifed and childless as to have become its own ungendered progenitor, was bis alma mater*) [6, с. 307; 7, p. 266].

В воображении повзрослевшего Айзека фигура учителя сравнивается с патрицием, т.е. древнеримским аристократом, а Бун, в чьих жилах также течет кровь коренного населения США, пусть и в меньшем количестве, зовется ловчим. Здесь нельзя не указать на антитезу между, по всей видимости, мнимой южной аристократией и родовой знатью коренных народов США. Основываясь на этом наблюдении, можно указать на наличие в нравственном мире произведения еще двух антитез: природа и цивилизация, духовное и материальное в мировоззрении человека.

Примечателен эпизод первой встречи Айзека один на один со Старым Беном. Мальчик, вспоминая слова Сэма, оставляет ружье, компас и часы, словом, символы цивилизации. Отказ от последних двух предметов можно связать с символическим возвращением в некое первоначальное (мифологическое) время и пространство, еще не размеченное и не разделенное человеком на части.

Столкнувшись со Старым Беном несколько раз, Айзек преодолевает первобытный страх, обретает мужество и познает истину, связанную с силами высшего порядка, впрочем, трудновыразимую для самого героя.

Образный ряд произведения отличается символичностью, что заметно, в том числе, на уровне системы персонажей. Кроме Айзека, юноши, становящегося мужчиной, выделяются фигуры потомка индейцев Сэма Фазерса, старого медведя, а также пса по кличке Лев. Уже в первом абзаце повести говорится об их исключительности: они «были без изъяна и порока» (*were taintless and incorruptible*) [6, с. 294; 7, p. 253]. Все трое обладают особой связью с природным миром. Повествователь называет медведя «анахронизмом из былых и мертвых времен, символом, сгустком, апофеозом старой дикой жизни» (*an anachronism indomitable and invincible out of an old dead time, a phantom, epitome and apotheosis of the old wild life*) [6, с. 296; 7, p. 254]. Животное является недостижимой целью для охотников и напоминает по своим функциям и значимости гения места. Образ медведя символизирует извечные силы мироздания, а также связывается в идейном плане с чувством подлинного страха, впервые испытанного Айзеком в лесу и противопоставляемого повествователем трусости. В обрисовке образа полудикого пса также обнаруживается указания на его связь с силами природы. Сэм, Старый Бен и Лев умирают в результате охотничьей вылазки, описанной в третьей главе. Все трое похоронены в одном месте. Это художественное решение оттеняет взаимосвязь образов названных персонажей. Убийство Старого Бена, совершенное представителями цивилизации, символизирует разрушение мира, существовавшего на территории США до прихода европейцев.

В заключительной части повести Айзек вновь отправляется в лес спустя два года. В главе отчетливо заметен мотив наступления разрушающих сил цивилизации на старый, природный мир. Майор де Спейн, владелец леса, больше не посещает это место ради охоты, а напротив, продает его лесопромышленной компании. Юноша испытывает закономерное чувство грусти во время последней поездки на охоту.

Предположим, что время расцвета южной аристократии для имплицитного автора, а возможно, и Фолкнера как биографического лица, с нравственной точки зрения занимает промежуточное положение между доколонизаторской эпохой и приходом порядков Нового Юга (реформация побежденных Конфедеративных Штатов Америки по образцу северных регионов страны).

В финале произведения, Айзек посещает могилы Сэма, Старого Бена и Льва. Повествователь описывает мировоззрение и эмоции юноши в этот момент: «…ни Сэм, ни Лев не мертвы, не скованно почиют они под землей, а свободно движутся в ней, с ней, входя неисчислимо дробной, но непогибшей частицей в лист и ветку, присутствуя в воздухе и солнце, в дожде и росе, в желуде, дубе и снова желуде, в рассвете, закате и снова рассвете, бессмертные и целостные в своей неисчислимости и дробности – и Старый Бен, Старый Бен тоже! Они вернут ему лапу, непременно вернут – и снова бросят вызов, и долгой будет охота, но ни сердца рвущегося, ни тела израненного…» (*no abode of the dead because there was no death, not Lion and not Sam: not held fast in earth but free in earth and not in earth but of earth, myriad yet undiffused of every myriad part, leaf and twig and particle, air and sun and rain and dew and night, acorn oak and leaf and acorn again, dark and dawn and dark and dawn again in their immutable progression and, being myriad, one: and Old Ben too, Old Ben too; they would give him his paw back even, certainly they would give him his paw back: then the long challenge and the long chase, no heart to be driven and outraged, no flesh to be mauled and bled*) [6, с. 395; 7, p. 350]. В приведенных мыслях Айзека прослеживается идеи о цикличности, духовном бессмертии, а также единстве и взаимообусловленности живого, природного мира, частью которого стали умершие.

О.В. Кулешова видит влияние идей трансцендентализма на содержание «Медведя»: «Фолкнер вслед за Торо полагает, что человек – частица природного мира, однако наделенная разумом Творца и свободой творения. Главный признак этой свободы – свобода выбора собственного жизненного пути. Мудрость человеческая заключается в способности осознания своего места в мире, осознания бренности и недолговечности человеческого существования и в подчинении вечным законам всесильной природы, а не преходящим законам цивилизации» [4, с. 18–19]. По мнению А. Вуда, духовное становление Айзека нельзя назвать идеализированным, ведь герой считает, что возврат к старому, природному укладу жизни невозможен в силу социальных факторов [9].

Если в первых трех и пятой главах Фолкнер изображает нравственный мир произведения скорее в духе с романтиков-трансценденталистов, то в четвертой части повести прозаик обращается к библейским представлениям о должном.

Четвертая глава произведения начинается с диалога Айзека со своим троюродным племянником Маккаслином Эдмондсом. В разговоре юноша, которому к указанному моменту исполнился 21 год (возраст совершеннолетия), пытается объяснить родственнику, в пользу которого он отказывается от своих прав на наследство, причину этого поступка. По убеждению главного героя, человек не имеет права владеть землей. Ей не владели не только его отец Теофил и дядя Амодей, но и дед Карозерс Маккаслин, основатель рода, купивший участок у Иккемотуббе, вождя местного племени

и по совместительству отца Сэма Фазерса. Причем Фолкнер пишет, что индеец узнал о возможности продажи земли от белых колонизаторов, которые тем самым наложили «проклятие» на Эдемский сад, посланный им богом и упоминающийся Айзеком в ходе своих рассуждений.

В словах юноши присутствует явная аллюзия на Книгу Бытия: «Потому что Он (бог – В.Э.) поведал в Книге, как Он создал землю, сотворил ее и, поглядев, сказал, что это хорошо, и создал затем человека. Создал прежде землю и населил бессловесною тварью, а затем сотворил человека, чтобы поставить его смотрителем земли, сюзереном земли и животных от имени Его – не во владенье нерушимо-вечное, не прямоугольниками и квадратами участков давал землю человеку и потомкам его, а в пользованье дружное и целостное всей безымянною общностью братства; в уплату же хотел Он всего-навсего состраданье, смирение, терпение и стойкость и добыванье хлеба в поте лица» (*He told in the Book how He created the earth, made it and looked at it and said it was all right, and then He made man. He made the earth first and peopled it with dumb creatures, and then He created man to be His overseer on the earth and to hold suzerainty over the earth and the animals on it in His name, not to hold for himself and his descendants inviolable title forever, generation after generation, to the oblongs and squares of the earth, but to hold the earth mutual and intact in the communal anonymity of brotherhood, and all the fee He asked was pity and humility and sufferance and endurance and the sweat of his face for bread*) [6, с. 340; 7, p. 299–300]. Отрывок выше примечателен перечислением благодетелей, играющих определяющую роль для главного героя. Согласно Айзеку, Священное писание следует истолковывать не разумом, но сердцем. Предположим также, что в истории отречения от наследства заметна рационализация последнего Маккаслина по мужской линии желания освободиться от наносных, мнимых ценностей (прежде всего, материальных), привнесенных цивилизацией, которое главный герой испытывал после прохождения обряда инициации в лесу.

Айзек видит противоречия между своим истолкованием Библии и рабовладением, характерным для традиционного уклада жизни на Юге, и даже после отмены во многом определяющим положение дел в этой части США. В словах юноши четко выражено сочувствие расе бывших невольников: «…они выстоят. Они лучше нас. Сильнее нас. Их пороки скопированы, собезьянничаны с белых или привиты белыми и рабством…» (*they will endure. They are better than we are. Stronger than we are. Their vices are vices aped from white men or that white men and bondage have taught them*) [6, с. 369; 7, p. 326]. Здесь нельзя не указать на пересечения слов Айзека с нобелевской речью Фолкнера, заявившего о вере в то, что «человек не только выстоит, он победит» (*man will not merely endure: he will prevail*) [7, p. 4].

Отрекшись от наследства, Айзек работает живет в небольшой комнате и работает плотником. Юноша делает это не из подражания Христу, а потому что считает это занятие достойным, раз его выбрал библейский персонаж.

Тем самым главный герой следует нравственным императивам, обозначенным в разговоре с Маккаслином. Согласно Г.Э. Спайви, «для Фолкнера искупление приходит через признание вины и принятие страданий, а не по божественной милости» (*To Faulkner, redemption comes from guilt acknowledged and suffering accepted, not through divine grace*) [8, p. 498].

Решение Айзека проблематично трактовать как продуктивное. Автор пишет, что герой женится, однако «все же лес будет ему единственной женой и любовницей» (*the woods would be his mistress and his wife*) [6, с. 394; 7, p. 349]. Айзек не продолжит род Маккаслинов по основной линии. Между тем в тексте еще несколько раз встречается мотив бездетности: Сэм не оставляет потомков, равно как и метафорически бездетный Старый Бен. Тем самым протагонист соотносит себя с эпохой, которая начала уходить еще до поражения южан в войне. Для прозы Фолкнера характерны образы персонажей, видящих свое будущее и (или) настоящее в прошлом, будь то Квентин Компсон, Адди Бандрен, Джо Кристмас либо Эмили Грирсон. В контексте рассмотрения нравственного мира повести «Медведь» нам близко мнение А. Вуда, по словам которого, «возврат к более «примитивному» способу существования – недостижимый идеал, поэтому основная мысль заключается не в идее физического регресса, но в гораздо более достижимой концепции морального прогресса» (*the reversion back to a more "primitive" way of existence is an impossible ideal to achieve, thus the argument moves from the realm of it being a physical regression to the much more conceivable notion of a progression of morals*) [9].

Таким образом, в основе нравственного мира повести У. Фолкнера «Медведь» лежит художественное изображение становления личности в условиях изменившейся исторической реальности. Среди моральных проблем, затронутых в произведении, можно выделить универсальные (поиск наиболее справедливого набора прав и свобод человека, разрушение естественного природного мира под натиском цивилизации, оценка событий прошлого) и частные/конкретно-исторические (вопросы расы, наследие рабства, положение Юга после поражения в Гражданской войне 1861–1865 гг.). Особенности ценностного содержания повести раскрываются как эксплицитно в диалогах персонажей либо словах повествователя, так и с помощью использования образов-символов (медведь, пес и пр.), а также ряда мотивов, прежде всего, инициации.

Литература

1. Анастасьев, Н.А. Владелец Йокнапатофы (Уильям Фолкнер) / А. Анастасьев; предисл. Н. Полка. – М.: Книга, 1991. – 414 с.

2. Белая, Г. Нравственный мир художественного произведения [Электронный ресурс] / Г. Белая. – Режим доступа: https://voplit.ru/article/nravstvennyj-mir-hudozhestvennogo-proizvedeniya /. – Дата доступа: 24.06.2016.

3. Грибанов, Б.Т. Фолкнер / Б.Т. Грибанов. – М.: Молодая гвардия, 1976. – 352 с.

4. Кулешова, О.В. Человек, время, пространство в романах Уильяма Фолкнера: Аналитический обзор / О.В. Кулешова; отв. ред. И.Л. Галинская. – М.: ИНИОН РАН, 2007. – 96 с.

5. Лихачев, Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
6. Фолкнер, У. Собрание сочинений. В 6 т. / У. Фолкнер; редкол. Б. Грибанов, П. Палиевский, А. Сахаров. – М.: Художественная литература, 1986. – Т. 3: Непобежденные, Сойди, Моисей, Осквернитель праха. – 656 с.
7. Faulkner, W. The Faulkner Reader: Selections from the Works of William Faulkner / W. Faulkner. – New York: Random House, 1954. – xi, 682 p.
8. Spivey, E.H. Faulkner and the Adamic Myth: Faulkner's Moral Vision / E.H. Spivey. *// Modern Fiction Studies*. – 1974 – Vol. 19, No. 4. – P. 497–505.
9. Wood, A. The Ethics of the Natural World: An Anarcho-Primitivist Synthesis of William Faulkner's "The Bear" [Electronic resource] / A. Wood. – Mode of access: https://theanarchistlibrary.org/library/alden-wood-the-ethics-of-the-natural-world-an-anarcho-primitivist-synthesis-of-william-faulkner. – Date of access: 23.03.2024.

V.E. Kontarau
Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk
e-mail: v.kontorov@psu.by

The Moral World of William Faulkner's The Bear

Key words: American literature, axiology, moral world, value orientation, idea.

The article examines the moral world of William Faulkner's The Bear. Particular attention is given to the description of the influence of transcendentalist and Christian ideas on the value orientation of the work, based on the interpretation of the plot and the figurative-motivic structure of the text. It is shown that the writer's attention is focused on the artistic depiction of the moral development of the individual in specific historical and timeless (mythological) context.

Я.И. Красовская
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: belyana17@mail.ru

УДК 821.161.1-191

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ ЗООМОРФНЫХ ОБРАЗОВ В БАСНЯХ И.А. КРЫЛОВА И Ж. ДЕ ЛАФОНТЕНА

Ключевые слова: басня, зооморфная метафора, образы животных, аллегория, эмоционально-оценочный компонент, национально-культурная специфика.

Аннотация. В статье рассматриваются особенности функционирования образов, основанных на зооморфной метафоре, в творчестве И.А. Крылова и Ж. де Лафонтена. Раскрываются универсальные и специфические особенности зооморфизмов и их эмоционально-оценочная коннотация. Сделаны выводы о значении национально-культурной специфики зооморфных образов в рамках лингвокультурного кода.

Представление животных в виде аллегорических образов является одной из наиболее типичных характеристик басен. Несмотря на то, что авторы басен используют и образы людей, представляя их с помощью характеристики социального положения, профессии (крестьянин, пастух, рыбак, повар, птицелов,) или морально-нравственных качеств (скупой, мудрец, мот, безумец), именно образы, основанные на зооморфной метафоре, представлены в баснях наиболее широко и ярко. Это становится возможным в силу того, что за каждым образом животного в сознании читателя закреплен определенный тип поведения, что избавляет автора от необходимости глубоко раскрывать образы и позволяет сохранить экспрессивность и устойчивость образов. Об этом писал В.А. Жуковский в своей работе «О басне и баснях Крылова», описывая основные особенности басни: «Животные представляют в ней человека, но человека в некоторых только отношениях, с некоторыми свойствами, и каждое животное, имея при себе свой неотъемлемый постоянный характер, есть, так сказать, готовое и для каждого ясное изображение как человека, так и характера, ему принадлежащего» [2, с. 402].

Рассмотрение зоо-образов на материале басен неоднократно становилось предметом исследований. В рамках данной статьи аксиологический компонент метафоры как основы зооморфного образа рассматривается с учетом лингвокультурологического аспекта в соответствии со взглядами Дж. Лакоффа и М. Джонсона, определявшими метафору как «понимание и переживание сущности одного вида в терминах сущности другого вида» [3, с. 27].

Актуальность данного исследования обуславливается высоким оценочным потенциалом зоометафоры [1, с. 76]. В качестве материала было использовано полное собрание сочинений И.А. Крылова и Ж. де Лафонтена как наиболее значимых авторов басен [5, с. 1168].

Явление зооморфизма, наделения животных человеческими характеристиками, лежит в основе зоометафоры. Оно восходит к первобытным временам, когда люди одушевляли окружающий мир и, наблюдая за поведением животных, отождествляли и проецировали на них человеческие качества. Среди письменных источников, свидетельствующих о древних корнях данного явления, можно выделить сборники под названием «Физиоло́г» – бестиарии II-III вв., в которых зафиксированы символические толкования образов животных. В статьях соединяются наблюдения за физиологическими особенностями животных («ежи имеют вид шара … и целиком из игл состоят»), их устоявшиеся аллегорические значения (лев – царь зверей, змея – мудрость) и символические толкования с точки зрения христианства (голубь – символ Святого Духа) [4].

Метафорическое восприятие живых существ получило отражение и в баснях как древнейшем литературном жанре. Авторству Эзопа, по имени которого и получил название язык аллегорий, принадлежат многие наиболее

известные сюжеты, впоследствии переработанные Ж. де Лафонтеном и И.А. Крыловым. В древнегреческих баснях уже можно выявить основную группу наиболее часто употребительных животных: лиса, волк, лев, орел, ворона, осел, овца, собака. Закрепленные за ними ассоциативные признаки (лиса – хитрость, лев – гордость, осел – упрямство, глупость, и т.д.) являются универсальными и понятными современному читателю. Они широко используются в своем символическом значении в современной литературе и массовой культуре.

Рассматривая басни Эзопа как основной источник заимствования сюжетов, можно отметить, что большинство из них подвергаются трансформациям. Произведения Эзопа имеют краткую прозаическую форму, а дидактический характер басни четко подчеркивается в конце конкретными нравоучениями. В переложении Ж. де Лафонтена и И.А. Крылова басни приобретают стихотворную форму и авторскую интерпретацию, которая выражается в использовании различных художественных средств и изменении фабулы и/или композиционной структуры.

Например, мораль басни «Ворон и Лисица» у Эзопа в финале сформулирована следующим образом: «*Басня уместна против человека неразумного».* Этот же сюжет У Ж. де Лафонтена («Le Corbeau et le Renard») мораль не возвышенна: с одной стороны, лиса проучила падкую на лесть ворону («*Помни, друг, что всякий льстец – наших благ всегда истец! / И за этакий урок / И не сыра бы кусок*»), с другой – ворон при этом не осуждается как неразумный, он делает выводы из преподнесенного урока: «*И клялся (хоть поздно) он .../ Что вперед, как вышло тут, / Уж его не проведут*!». В версии И.А. Крылова мораль выражена лишь во вступлении («*Уж сколько раз твердили миру / Что лесть гнусна, вредна*…) – т.е. художественная составляющая произведения преобладает над дидактическим элементом.

Примерами также могут служить такие известные басни, как «Волк и Цапля» и «Стрекоза и Муравей». В басне «Волк и Цапля» у Эзопа мораль сформулирована следующим образом: «*Басня показывает, что когда дурные люди не делают зла, это им уже кажется благодеянием*». Ж. де Лафонтен в своей версии произведения («Le Loup et la Cigogne») переносит акцент с образа Волка на действия Журавля: «*Тот права честности немало собрегает, кто людям никогда худым не помогает*». В изложении И.А. Крылова («Волк и Журавль») мораль вообще не имеет четкой формулировки в тексте и подразумевается имплицитно.

Басня «Стрекоза и Муравей» («La Cigale et la Fourmi») Ж. де Лафонтена заканчивается тем, что Муравей, несмотря на отповедь, всё-таки оказывает помощь Стрекозе: «*Но это только в поученье / Ей муравей сказал, / А сам на прокормленье / Из жалости ей хлеба дал*». В версии И.А. Крылова подобного окончания сюжета нет, также отсутствует сформулированная мораль, что компенсируется динамичностью диалогов животных.

Помимо изменения морали, фабулы или отдельных мотивов при заимствовании сюжетов часто встречаются и замены образов животных. Это можно отметить, сравнивая оригинальные сюжеты Эзопа и их интерпретации русским и французским баснописцами. Известно, что И.А. Крылов заимствовал некоторые сюжеты у Эзопа через версии перевода Лафонтена [5, с.1168], но перерабатывал их в соответствии с традиционными аллегорическими представлениями о животных. Так, в баснях Ж. де Лафонтена обнаруживается большее разнообразие представителей животных образов: верблюд, ласка, олень, газель, леопард, кролик, дельфин, жаворонок, куропатка, коршун, аист, индюшка, сова, устрица. Многие из них, не имеющие оценочной коннотации для русскоязычного читателя, в процессе переложения подвергались переводческим трансформациям. Например, И.А. Крылов сохраняет оригинальные эзоповские образы произведения «Лев и Лисица», фабула которого у Лафонтена повторяется в басне «Верблюд и плывущие поленья» («Le Chameau et les Bâtons flottants»). Подобным образом, французская басня «La Cigale et la Fourmi» («Цикада и Муравьиха») известна русскому читателю как «Стрекоза и Муравей», а «Le Corbeau et le Renard» («Ворон и Лис») – как «Ворона и Лисица», «Le Renard et la Cigogne» («Лис и Аист») – как «Лиса и Журавль». В басне «Лягушки, просящие царя» авторства Эзопа наказание лягушкам предстает как морская змея, в переложении Лафонтена – как аист (la cigogne), в версии Крылова – как цапля. «Ворона в павлиньих перьях» во французской версии является сойкой («Le Geai paré des plumes du paon»).

Несмотря на национальную специфику, отражающуюся в отборе животных, в целом набор зооморфных образов в баснях рассматриваемых авторов можно считать универсальным, как и человеческие качества, которые они символизируют: волк как воплощение злобы, жадности, лиса – хитрости, лев – царственности и гордости, медведь – физической силы, собака – преданности, осел и мул – упрямства и глупости, бык и лошадь – трудолюбия, овцы – покорности и бесправности, ягненок и козленок – беззащитности, лягушка – стремления занять более высокое положение. Образы мыши и крысы зачастую используются синонимично. Среди птиц наиболее популярны образы вороны (воплощение растяпы), голубя (символ кротости и любви), ласточки (ассоциируемой с приходом весны), петуха (задиристость). Соловей и павлин часто противопоставляются по таким признакам, как яркая/невыдающаяся внешность и наличие/отсутствие таланта.

Гораздо реже встречаются басни, где героями становятся представители других групп животного мира, не имеющие постоянных аллегорических ассоциаций и, соответственно, сложные для интерпретации, – насекомые, пресмыкающиеся и рыбы. Среди образов насекомых нами были обнаружены муха, пчела, муравей, комар, паук и стрекоза («Муха и Дорожные», «Муха и Пчела», «Лев и Комар», «Орел и Паук», «Орел и Пчела», «Паук и Пчела», «Пчела и Мухи», «Стрекоза и Муравей» Крылова;

«Голубь и Муравей», «Паук и Подагра», «Шершни и Пчелы», «Стрекоза» Лафонтена). Пчела и муравей предстают здесь как символы трудолюбия, стрекоза – безделья, муха и комар, как правило, обозначают незначительных людей, а паук характеризуется по умению плести сети.

Наиболее яркий представитель пресмыкающихся среди животных образов – змея, которая традиционно представляет собой порождение зла («Змея и Овца», «Змея», «Клеветник и Змея», «Голова и Хвост Змеи», «Змея и Пила»), если не убивающая человека, то представляющая опасность («Мальчик и Змея»). В басне И.А. Крылова «Крестьянин и Змея», где Змея пытается завести дружбу с человеком, это интерпретируется как попытка обмануть свою истинную природу. Рыбы встречаются в единичных случаях: в баснях «Рыбья пляска», «Лещи» И.А. Крылова, «Рыбак и Рыбка», «Рыбы и Баклан», «Рыбы и Пастух с Флейтой», «Шутник и Рыбы» Ж. де Лафонтена, где они выступают лишь как собирательный образ безмолвной толпы или объект обсуждений основных героев. У И.А. Крылова встречаются такие ихтионимы, как плотва (символ глупости и самонадеянности – «Плотичка») и щука (хищник – «Щука», «Щука и Кот»).

Несмотря на то, что большая часть басен построена на конфликте между животными, в некоторых из них контраст между персонажами достигается за счет введения человеческих персонажей. Это объясняется тем, что животные в басне представляют собой скорее собирательные образы, модели поведения, а не живых существ, а их биологические свойства нейтрализуются. В сюжетах, где они взаимодействуют с человеком, не вызывает удивления факты общения с человеком («Лев и Человек», «Гуси», «Лань и Дервиш», «Лиса-строитель» И.А. Крылова; «Волк, Мать и Ребенок», «Рыбак и Рыбка», «Птицелов, Ястреб и Жаворонок» Ж. де Лафонтена), желание животного помочь человеку («Комар и Пастух» И.А. Крылова; «Поселянин и Змея» Ж. де Лафонтена), завести дружеские («Крестьянин и Змея», «Пустынник и Медведь», «Мальчик и Червяк» И.А. Крылова, «Друг Невежа» Ж. де Лафонтена), или любовные отношения («Влюбленный Лев», «Кошка, превращенная в Женщину» Ж. де Лафонтена). Столкновение образов человека и животного используется для ироничного взгляда на жизнь людей со стороны («Волк и Пастухи», «Собака, Человек, Кошка и Сокол» Крылова, «Лев, сраженный Человеком» Лафонтена) или с художественной целью усиления выразительности («Клеветник и Змея»). Часто человек противопоставляется животному с целью подчеркнуть неизменность врожденной природы, животного начала («Обезьяна и Дофин» или «Кошка, превращенная в Женщину» Лафонтена – версия басни Эзопа «Ласка и Афродита»).

Проанализировав весь спектр представленных выше зоо-образов и их символическое значение, можно отметить, что в них превалирует пейоративная эмоционально-оценочная коннотация. С их помощью авторы

экспрессивно выявляют ряд общечеловеческих пороков: лень («Стрекоза и Муравей»), эгоизм («Лягушка и Юпитер»), хвастовство («Заяц на ловле»), невежество («Петух к найденной жемчужине»), тщеславие («Лев и муха»), злословие («Мыши), насилие над слабым («Волк и Ягненок»), зависть («Прохожие и Собаки»), жадность («Лисица и Аист»), трусость («Мышь и Крыса»), жестокосердие («Змея и Овца») и др.

Факт наличия в разных культурах универсальных животных образов в совокупности с яркой образностью, которые были сохранены при переводе на французский и русский языки, обусловил появление ряда крылатых выражений и фразеологизмов с зоонимным компонентом, имеющих одинаковую семантическую организацию в разных языках: «*курица, несущая золотые яйца*» / «*la poule aux oeufs d'or*» («Скупой и Курица»), «*делить шкуру неубитого медведя» / «vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué»* («Медведь и Два Охотника»), *«львиная доля» / «la part du lion»* («Лев, Осел и Лисица»), «*пригреть змею на груди» / «réchauffer un serpent dans son sein*» («Крестьянин и Змея») и т.д.

Наряду с универсальным характером рецепции большинства зооморфных образов, в баснях каждого из рассматриваемых авторов можно выделить и специфичные черты, обусловленные эпохой, социальным и историческим контекстом. В баснях Лафонтена современникам были очевидны отсылки к актуальным событиям: например, басни «Солнце и лягушки», «Рыбы и Пастух с флейтой» относятся к Голландской войне [6]. Большое внимание Лафонтен уделяет социальному аспекту жизни. Он рассуждает об особенностях управления страной королем Людовиком XIV, традиционно уподобляя его Льву («Лев и его двор», «Лев в походе», «Стоглавый и Стохвостый Драконы», «Осел и Воры»). Лафонтен говорит о социальном неравенстве, сатирически изображает буржуазию и современное ему классовое общество в образах волков, лис, медведей, шершней и мышей («Война крыс и ласок», «Шершни и Пчелы», «Мор зверей», «Мышь, удалившаяся от света»), иронично отзывается о некоторых чертах соотечественниках: «*как в Нормандии, старайтесь дать ответ: / Ни да, ни нет* («Лев и его двор»).

В баснях И.А. Крылова также находят отражение исторические события и личности: например, Отечественная война 1812 г. («Волк на псарне» – о переговорах М.И. Кутузова и Наполеона; «Кот и Повар», «Ворона и Курица»; «Щука и Кот», «Обоз»), император Александр I («Чиж и Еж», «Рыбьи пляски» и «Воспитание Льва») [5, с.1169]. Национально-культурная окрашенность отражается также в употреблении в качестве синонима животному распространенной клички: кот – Васька («Щука и Кот», «Волк и Кот»), собака – Барбос («Крестьянин и Собака», «Две собаки»), свинья – Хавронья («Свинья»). Использование народных пословиц, поговорок, примет и наблюдений за природой (ласточка весну приносит, одна ласточка погоды не делает («Мот и Ласточка»); медведь не трогает

мертвых («Медведь в сетях») делает язык Крылова живым, ярким и выразительным, обогащая литературную речь крылатыми выражениями («*а Васька слушает да ест»* – «Кот и Повар»).

Зооморфные образы играют в баснях неотъемлемую роль как средство воплощения типичного и национального характера. Интерпретация басен и основных зооморфных образов неразрывно связана с пониманием реалий жизни и мировоззрений представителей эпохи. В творчестве И.А. Крылова и Ж. де Лафонтена посредством использования аллегорических образов животных отражаются как универсальные взгляды на природу человеческих ценностей, так и национальные явления, отражающие дух народа. Используя устоявшиеся животные образы, авторам удается всесторонне описать человеческую природу. Высокая частотность использования зооморфных метафор в литературных произведениях и речи – как отдельных номинативных единиц и в качестве компонентов устойчивых выражений – открывает перспективы для дальнейших исследований.

Литература

1. Вольф, Е.М. Функциональная семантика оценки / Е.М. Вольф. – М.: Наука, 1985. – 224 с.

2. Жуковский, В.А. Собрание сочинений: в 4 т. / В.А. Жуковский – М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. – Т. 4: Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма. – С. 402-680.

3. Лакофф Дж., Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живем: пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.

4. Литература Древней Руси: Биобиблиографический словарь / [Сост.: Л.В. Соколова]; под ред. О.В. Творогова. – М.: Просвещение: Учеб. лит., 1996. – 238 с.

5. Эзоп, Лафонтен, Крылов. Полное собрание басен в одном томе / Пер. с греч., с фр. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2019. – 1135 с.: ил. – (Полное собрание в одном томе).

6 Toutes les fables de Jean de La Fontaine, illustrées, annotées [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/fables.html/. – Дата доступа: 05.04.2024.

Y.I. Krasovskaya
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: belyana17@mail.ru

Axiological component of zoomorphic images in I.A. Krylov's and Jean de la Fontaine's fables

Key words: fable, zoomorphic metaphor, animal images, allegory, emotional-evaluative component, cultural specificity.

Abstract. The article deals with the peculiarities of functioning of the images based on zoomorphic metaphors in I.A. Krylov's and Jean de la Fontaine's works. The universal and specific features of zoomorphisms, their evaluative and connotations are revealed. Conclusions are drawn about the meaning of zoomorphic images and their ethnocultural specificity as a part of the linguocultural code.

Е.В. Крикливец
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: kriklivec@mail.ru

УДК: 821.161.3+93/94

СОЦИАЛЬНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ ИМПЛИКАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ПРОЗЕ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

Ключевые слова: белорусская литература, современный литературный процесс, военная проза, социальные и культурные импликации.

Современная белорусская литература о Великой Отечественной войне содержит как рецепцию традиций советской военной литературы, так и их деконструкцию. В современной прозе художественному осмыслению подлежит не личный военный опыт (не трагедия собственного поколения), а историческая память страны и белорусского народа, что предполагает новые подходы к созданию когнитивных художественных моделей и новые способы филологической экспликации культурных и социальных кодов. Функциональный спектр социальных и культурных импликаций исторической памяти демонстрирует аксиологический диапазон современной белорусской литературы о Великой Отечественной войне.

Корпус произведений о Великой Отечественной войне в славянских литературах очень широк. Это и произведения военных лет, и литературная рефлексия первых послевоенных десятилетий, и беллетризованный автобиографический опыт поколения «детей войны», и художественное осмысление исторической правды, предпринятое на рубеже XX–XXI веков. Общечеловеческое и творческое сознание пытается вместить трагический опыт гуманитарной катастрофы и оценить ее социальные и экзистенциальные последствия. В произведениях актуальной литературы (и белорусской, и русской), появившихся после 2000-х годов, приоритетной становится идея сохранения исторической памяти. Военное прошлое осмысливается опосредованно (на основе архивных данных, научных и публицистических источников, творческого наследия предшественников). Временная отдаленность от событий военной действительности и наличие информационного и культурного «буфера» открыли новые возможности моделирования художественной реальности в стилевой интеграции реализма и модернизма, реализма и постмодернизма.

Можно предположить, что социальные и культурные импликации исторической памяти создаются на семантическом и морфологическом уровнях жанровой структуры произведений, при этом различаются технологии их создания в контексте реалистического, модернистского и постмодернистского дискурсов. Функциональный спектр социальных и культурных импликаций исторической памяти демонстрирует аксиологический диапазон современной белорусской литературы о Великой Отечественной войне.

Проза о Великой Отечественной войне, созданная в XXI веке весьма разнообразна как в идейно-тематическом, так и в жанрово-стилевом планах. В настоящее время в филологической науке выделяют несколько направлений развития военной прозы: *историческое, онтологическое, экзистенциальное и эстетическое* [1; 3]. Данная классификация отражает попытку охарактеризовать как способы рецепции традиций советской военной литературы, так и вектор индивидуально-авторских творческих поисков, обозначить ключевые тенденции развития современной прозы о Великой Отечественной войне. Разумеется, провести чёткую границу между названными направлениями довольно затруднительно. В тексте конкретных художественных произведений, как правило, наблюдается синтез различных приёмов литературной рефлексии и создания авторских когнитивных моделей. При этом, безусловно, выделяются смысловые и формообразующие доминанты.

Социальные импликации исторической памяти преобладают в произведениях о Великой Отечественной войне, относящихся к *историческому* и *экзистенциальному* направлениям. К *историческому* направлению «относятся книги, где военные события вписаны в историю страны и мира, претендуют на эпический охват» [3, с. 8]. Примечательно, что при всей глобальности военной трагедии в мировом масштабе и возможности (три четверти века спустя) пользоваться документальными источниками и их историческими оценками, так называемые «масштабные» произведения о войне немногочисленны. Традиции монументального эпического повествования о событиях Великой Отечественной войны, заложенные в советской и постсоветской литературе (К. Симонов «Живые и мёртвые», М. Шолохов «Они сражались за Родину», И. Шамякин «Тревожное счастье», В. Астафьев «Прокляты и убиты»), в XXI веке получают продолжение преимущественно в белорусской литературе. Их рецепцию мы наблюдаем в романах В. Гниломедова «Война» [2] и Н. Чергинца «Операция “Кровь”» [8].

Роман «Война» – одна из шести книг романного цикла В. Гниломедова о жизни белорусской деревни Пруски, которая метонимически воплощает уклад жизни всей Беларуси. Аналогом такого метажанрового образования в русской литературе является тетралогия Ф. Абрамова «Пряслины», первый роман которой – «Братья и сёстры» – также посвящен изображению военных событий. На примере образов Левона Кужаля и его односельчан В. Гниломёдов убедительно демонстрирует нравственную и психологическую трансформацию белорусского народа перед лицом общечеловеческой трагедии. Нельзя не согласиться с утверждением О.И. Русилко о том, что «У рамане “Вайна” У. Гніламёдаў даследуе важныя рысы нацыянальнага беларускага характару, што выявіліся ў крытычны для нацыі момант: трываласць, цярплівасць, душэўнасць, ахвярнасць, пасіянарнасць і саборнасць» [5, с. 161].

В романе Н. Чергинца «Операция “Кровь”» тенденция к историзму прослеживается в самом объёме жанрового содержания. Под жанровым содержанием понимается когнитивная ориентация произведения определенного жанра, способ познания и отражения действительности, способ художественного миромоделирования. Выбирая для своего повествования романную форму, Н. Чергинец предлагает читателю дедуктивный способ познания военного прошлого белорусского народа. Писатель апеллирует ко многим архивным источникам, называет конкретные цифры чудовищных потерь белорусов в годы войны, раскрывает последовательность и подробности реальных военных операций. Особое внимание уделяется масштабности и значимости партизанского движения в Беларуси.

Масштабность авторского замысла воплощена на уровне сюжетно-композиционной организации произведения. В романе «Операция “Кровь”» можно выделит три сюжетные линии, которые развиваются параллельно и сходятся в контрапункте уже в кульминации повествования. Это история военного Минска и трагедия минского гетто, это подвиг белорусских партизан и подпольщиков и определение вклада партизанского движения в копилку Великой Победы, это душераздирающая правда о детском интернате (а по сути – донорском центре, лаборатории убийств) в Семково. Действие романа развивается во множестве локаций: дома героев в Минске, поселение в гетто, полицейские участки, землянки партизан, военная резиденция в Москве и др. Автор словно проводит читателя дорогами войны, утверждая: беда коснулась всех, проникла в каждый дом, никто не остался в стороне и главной задачей человека стало не только и не столько сохранить своё физическое существование, сколько сохранить в себе человека.

Экзистенциальной проблематикой обладают произведения, в которых *«война из события истории превращается в переживание личности»* [3, с. 9]. Такого рода направленностью характеризуется целый корпус произведений военной прозы 1960-х – 1970-х годов, в которых наблюдается обращение авторов к осмыслению экзистенциальных категорий, усиливаются апокалипсические мотивы отчаяния и смерти. Коммуникативная стратегия этих произведений ориентирована на изображение войны как жестокого истребления человеком человека. Ярким представителем экзистенциального направления в белорусской прозе о Великой Отечественной войне является Василий Быков, достаточно вспомнить его повести «Дажыць да світання», «Мёртвым не баліць», «Пайсці і не вярнуцца» и др. Герой экзистенциальной прозы о войне практически всегда находится в пограничном состоянии, в ситуации сложнейшего нравственного выбора, цена которого – жизнь. В связи с чем в советской военной литературе формируются два ключевых типа героев: герой, в пограничной ситуации переживающий духовную эволюцию, так называемое «экзистенциальное пробуждение», и герой, которого война приводит к духовному опустошению, моральной деградации. Таким образом, экзистенциальное направление

военной прозы, с одной стороны, отражает девальвацию частной жизни в масштабах мировой войны, с другой – демонстрирует возможность личного подвига «маленького человека» на войне.

В ключе экзистенциальной прозы созданы автобиографические произведения белорусских авторов из поколения «детей войны». Не случайно издательство «Четыре четверти» выпустило в свет одноименную серию книг «Дети войны». В неё вошли повести Ж. Жданова «Деды», Е. Коршукова «Заговорщики», Н. Лось «Меня зовут Лариса», Т. Майстренко «Опаленная молодость», З. Новоенко «Детство в тумане войны» и др. Стилистически названные произведения демонстрируют интеграцию беллетристики и мемуаристики.

В романе Н. Чергинца «Операция “Кровь”» мы наблюдаем рецепцию лучших традиций советской экзистенциальной прозы, что особенно ярко прослеживается в типологии героев. Мотив «экзистенциального пробуждения» в творческом сознании писателя тесно связан с процессом формирования и становления личности, а потому в ситуации нравственного выбора часто оказываются представители младшего поколения, находящиеся в начале своего жизненного пути и проходящие своего рода инициацию: Женя Статкевич, Абрам Рабинович, Леонид Цветков.

В советской военной прозе последней трети XX века появляются метажанровые формы, зарождающиеся «на стыке» публицистики и художественной литературы (М. Кураев «БлокАда», А. Адамович «Хатынская повесть», «Каратели» и др.). Помимо фактографического отражения военной действительности, фокус авторского внимания в этих произведениях направлен на осмысление психологии «чужого», несущего разрушение и смерть. Иными словами, писатели пытаются постичь генезис и психологию фашизма как социального явления. Данный литературный контекст, безусловно, апеллирует и к роману французского писателя Робера Мерля «Смерть моё ремесло», в котором автор объективно и от первого лица повествует о том, как на фоне истории Германии с детства складывается характер эсэсовского коменданта лагеря смерти. Примечательно, что именно в дискурсе белорусской современной литературы о войне вновь актуализируется образ врага, носителя чужой, антигуманистической идеологии, циничного исполнителя приказов, далёкого от размышлений об экзистенциальных категориях жизни и смерти. В этом ключе выписан в романе Н. Чергинца «Операция “Кровь”» образ немецкого майора Мойрина. Майор амбициозен и тщеславен. Он с особой тщательностью исполняет все приказы командования, рассчитывая на повышение. Не брезгует он и «работой», которой ему приходится заниматься в Семково. Детей, обреченных на смерть, он называет «контингент», любые моральные категории оказываются за пределами сознания майора. На примере образов Абрама Липковича и директора интерната в Семково Войтовича Н. Чергинец исследует и психологию «оборотничества», предательства, у которого нет национальности.

Культурные импликации исторической памяти содержатся в произведениях о Великой Отечественной войне, написанных в русле *эстетического* направления (или демонстрирующих элементы данного направления). С точки зрения литературоведения, у такого рода произведений появляются новые художественные задачи: *«…осмыслить войну в аспекте мировой культуры-памяти. Авторы ищут культурные коды, сюжеты, аналогии для передачи трагического военного опыта прошлого»* [3, с. 10]. Как правило, культурные коды имплицируются в мифологической цитации.

Роман Н. Чергинца «Операция “Кровь”» не просто реалистическое – документальное в своей основе произведение. Однако на уровне пространственно-временной организации наблюдаются некоторые элементы мифологической условности. Так, и минское гетто, и интернат в Семково обнесены колючей проволокой. Разумеется, это было сделано фашистами в целях усиленной охраны объектов. Но и у писателей, и у читателей в XXI веке за плечами богатый и многослойный культурный опыт, который позволяет интерпретировать образ колючей проволоки и с точки зрения мифологической семантики. Во-первых, в образе колючей проволоки метафоризируется образ терния – библейского символа наказания, опустошения, орудия пыток (терновый венец на Иисусе). Очевидно, что и обитатели гетто, и ребятишки из донорского центра подвергаются тяжелейшим моральным и физическим пыткам, обречены на смерть, как агнцы на заклание. Во-вторых, колючая проволока в контексте романа может рассматриваться как обозначение границы между мирами: миром мёртвых (приговорённых) и миром живых. Существуют в произведении и свои хароны-перевозчики: немецкие машины, увозящие людей в Тростенец. В этом контексте герои, которые поддерживают связь с гетто и с закрытой территорией интерната, выступают своего рода медиаторами: Елена Петровна и Женя Статкевичи, Анна Николаевна, Ольга Иосифовна и др. Кроме того, сюжетная линия, повествующая о внедрении Анны Николаевны (по легенде – наследницы имения Анны Фишер) в интернат, довольно логично эксплицируется как античный мифологический сюжет о путешествии Орфея в царство мёртвых за Эвридикой.

Сцена публичной казни Абрама Рабиновича также может быть истолкована через призму содержащегося в ней культурного кода, в данном случае – христианского. Иудей Абрам, пожертвовав собой во имя спасения людей, после мучительных пыток погибает за веру в Победу. Аналогия со смертью Иисуса на Голгофе представляется очевидной. Партизанские разведчики снимают тело Абрама с виселицы для погребения так же, как Иосиф снимает с креста тело своего Учителя. Думается, что подобные экспликации культурных кодов не выглядят натянутыми. Напротив, они углубляют представление об идейной концепции романа, а сам факт наличия мифологической условности и историко-культурной многослойности включают произведение в межкультурный диалог с мировой художественной прозой.

В новейшей литературе последних лет стало возможным художественное осмысление исторической правды о Великой Отечественной войне в контексте стилевой интеграции реализм–модернизм. Так, роман А. Матвиенко «Демон против Люфтваффе» [4] апеллирует к христианскому культурному коду и к представлениям оккультизма. Повесть О. Сешко «Снуть вошлебная» [6; 7] продолжает традиции условно-метафорической прозы последней трети XX века. Художественная модель мира, созданная в произведении, представляет собой переплетение нескольких пространственно-временных планов, нескольких повествовательных дискурсов, соединяющих современных школьников маленького заполярного посёлка и трагическую историю белорусского города начала войны. Можно утверждать, что произведения О. Сешко и А. Матвиенко воплощают перспективный вектор развития современной прозы о Великой Отечественной войне, поскольку демонстрируют продуктивные способы культурных импликаций и формируют действенные когнитивные подходы к художественному постижению исторической правды.

Показательно, что в современной белорусской прозе о Великой Отечественной войне не проявлены черты *онтологическог*о направления. По мнению исследователей, *«в этой литературе война становится испытанием самой человеческой природы, “голого человека”, лишенного всего, что необходимо для жизни»* [3, с. 9]. Белорусские авторы не пишут о бессмысленности человеческих жертв. В самых трудных обстоятельствах у героев их произведений есть главные необходимые для жизни качества: верность своим принципам и нравственным идеалам, убеждённость в правильности и праведности коллективного дела, вера в человека. Изучение произведений современной белорусской литературы убедительно доказывает, что в них нет места дегероизации подвига советского народа в Великой Отечественной войне, ибо задача авторов – возвысить человеческую личность, а не девальвировать её, укрепить веру в духовную силу белорусской нации и народного единства. Сохранение правды и исторической памяти о Великой Отечественной войне сегодня становится актом проявления гражданской позиции, обретения национальной и нравственной идентичности.

Литература

1. Аристов, Д.В. «Окопная правда» – вчера и сегодня / Д.В. Аристов // Филологический класс. – 2010. – № 23. – С. 30–36.
2. Гніламёдаў, У.В. Вайна: раман / У.В. Гніламёдаў. – Мінск: Беларуская навука, 2014. – 626 с.
3. Ковтун, Н.В. Тема памяти в современной прозе о Великой Отечественной войне / Н.В. Ковтун // Культура и текст. – 2020. – № 4. – С. 6–24. DOI 10.37386/2305-4077-2020-4-6-24.
4. Матвиенко, А. Демон против Люфтваффе: роман / А. Матвиенко. – Минск: Звезда, 2022. – 272 с.
5. Русілка, В.І. Беларускі нацыянальны характар у рамане У. Гніламёдава “Вайна” / В.І. Русілка // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XXII (69) Региональной науч.-практ. конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 9–10 февраля 2017 г.: в 2 т. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – Т. 1 – С. 161–162.
6. Сешко, О.В. Снуть вошлебная. Повесть. Книга вторая / О.В. Сешко. – Гомель: Барк, 2023. – 228 с.
7. Сешко, О.В. Снуть вошлебная. Повесть. Книга первая / О.В. Сешко. – Гомель: Барк, 2022. – 228 с.
8. Чергинец, Н.И. Операция «Кровь»: роман / Н.И. Чергинец. – Минск: Мастацкая літаратура, 2013. – 326 с.

E.V. Kriklivets
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: kriklivec@mail.ru

Social and Cultural Implications of Historical Memory in Modern Belarusian Prose About the Great Patriotic War

Key words: Belarusian literature, modern literary process, military prose, social and cultural implications.

Modern Belarusian literature about the Great Patriotic War contains both a reception of the traditions of Soviet military literature and their deconstruction. In modern prose, it is not personal military experience (not the tragedy of one's own generation) that is subject to artistic comprehension, but the historical memory of the country and the Belarusian people, which presupposes new approaches to the creation of cognitive artistic models and new ways of philological explication of cultural and social codes. The functional spectrum of social and cultural implications of historical memory demonstrates the axiological range of modern Belarusian literature about the Great Patriotic War.

Т.Н. Крученкова
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: tanya.kru4enkowa@yandex.by

УДК 821.161.1:398.5

ОБРАЗЫ СТИХИИ ОГНЯ В РУССКОМ НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Ключевые слова: огонь, стихия, фольклор, обрядовая культура, духовные ценности.

В статье рассматриваются образы стихии огня в русском народном творчестве. Они отражают духовно-нравственные ценности русского народа. Огонь является одним из древнейших родоплеменных культов, восходящих к эпохе первобытнообщинного строя. Мировоззрение и обрядовая культура наших предков, связанная с культом огня, сохранилась до наших дней в произведениях русской литературы и народного фольклора.

Мировоззрение и обрядовая культура тесно взаимосвязаны. Об этом свидетельствуют определения этих понятий, например, слово «обряд» в словаре Ожегова «совокупность действий, установленных обычаем или ритуалом, в которых воплощаются какие-нибудь религиозные представления, бытовые традиции» [7]. Каждый этнос имеет определенный обрядовый комплекс, который складывался веками. Многие народные обряды и традиции

на протяжении истории исчезают, становясь пережитками прошлого. Особое место занимает обрядовый фольклор: проведение ритуальных обрядов, традиционных праздников, связанных со стихией огня. «Всё в мире из огня. Мир есть, был и будет вечным огнем, мерами затухающий и мерами возгорающийся», писал греческий философ Гераклит Эфесский [6]. Огонь – это одна из земных первостихий, которая задействована в акте космогонического творения. Первооснова этой стихии связана с огненным солнцем, олицетворяющим жизнь. В мифологической картине мира славянских народов огонь относится к материнским культам вместе с другими основополагающими началами Земли и Воды. Стихия огня представлена множеством образов, выполняющих разносторонние, часто противоположные сюжетные функции.

В славянских народных мифах повествуется о том, как наши предки научились добывать огонь трением. Такой огонь древние славяне считали *земным*. Сакральное значение огня выражалось в его целительных свойствах. Например, огонь зажигали при тяжелой болезни человека. В этих представлениях также подчеркивалась защитная функция Земли-Матери и идея о связи двух начал – Земли и Огня.

Родовой огонь являлся одним из древнейших родоплеменных культов, восходящих к эпохе первобытнообщинного строя. Понятие рода ассоциировалось с идеей о кровном родстве, едином происхождении, объединяя огонь и очаг. Огонь выступал символом сплоченности народа, выражал связь *крова и крови*. Таким образом, в фольклорной традиции славян стихия огня считалась знаком *окультуренного* человеком пространства и выступала элементом этнического самосознания. Священное отношение к огню заложено в основах ведичества. Старые люди говорили: "*Не дай бог плевать в огонь! Огника можно обидеть и тогда придут несчастья*". Огнебог (Агни или Агуня) почитался славянами. И сейчас взрослые разговаривают с маленькими детьми на языке предков, не подозревая, что они обращаются к огню: "*Агу, Агуня*,". В гимнах Ригведы богу Агни даны названия: *жрец, владыка дома, возничий жертв*. Агни приглашал богов к зажженным кострам и так приближал их к человеку. Все обряды и богослужения у славян начинались и заканчивались огнем.

Огню, земле, воде поклонялись еще в XV-XVI веках. Об этом имеются свидетельства церковнослужителей: «*А другие огню и камням, и рекам, и источникам жертву приносят. Не только в язычестве, но многие и ныне это творят*». Также в грамоте митрополита Макария (1534 г.) было предписано: «*В селах и в лесах скверные мольбища, каменья и деревья разорять, истреблять и огнем жечь*».

На протяжении многих веков после искоренения язычества одухотворение сил природы было частью мировоззрения славян. Они поддерживали древнерусскую систему календарных ритуалов и обрядов, помогающих жить в согласии с природой. Древние славяне представляли себя частью природы, воды, огня.

На Руси некоторые существовавшие в письменных источниках легенды объединялись с мифологическими представлениями и элементами канонического христианского вероучения. Таким образом, древнеславянские мифы, связанные со стихией огня, представляли собой слияние культурных традиций, которые окончательно сформировались после принятия христианства.

В представлении славян входом на небо была огненная дверь, связанная с Огнебогом, Ярилой, Перуном, Даждьбогом, Семарглом и Хоросом. Чистого, светлого человека так и называли *хоросий* (хороший). Поразному использовался и погребальный огонь, который сопровождал усопших в потусторонний мир. В местах многих захоронений были обнаружены свидетельства архаического культа огня. Также и жертвенный огонь был «посредником» в общении между людьми и богами. Согласно древним мифам, огонь появился на земле от загоревшегося дерева. Такой огонь на Руси назывался *древесным, живым* и даже считался *целительным огнем.* В русских обрядовых песнях, заговорах и других фольклорных текстах его называли «*царь-огонь*». Например, такое заклинание произносили над горячими углями: «*Батюшко ты, царь-огонь, всем ты царям царь, всем ты огням огонь*». Когда разжигали огонь в печи, то говорили: «*Царь-огонь, достанься, не табак курить – кашу варить*».

Огня боялись, уважали, старались не разгневать его. Например, были приметы: *гасить огонь свечи следует непременно губами или рукой и благоговейно; если в чистый четверг свечи, разносимые из церкви, не гаснут на воздухе, то это предвещает богатый урожай.*

Образ огня как живого существа, требующего к себе уважительного и бережного отношения, проявлялся также в загадках: *я не сам по себе, а сильнее всего и страшнее всего, и все любят меня и все губят меня; в комнате спал, по железу встал, по дереву пошел, как сокол полетел.*

У древних славян был целый свод наставлений, как обращаться с огнем, чтобы не осквернить его чистоту и не разгневать. Разжигание огня сопровождалось молитвой, прекращались ссоры, суета и шум. В некоторых деревнях до сих пор можно услышать, что огонь хочет «пить», это указывает на древнюю традицию жертвоприношений огню. В печи всегда был сосуд с водой и поленья дров – «питье» и «еда» для огня. Легенда об огне, повествует о том, как огонь наказывал нерадивых хозяев:

На чужом дворе разгорелись два огня и стали вести беседу:

– Ох, братец, погуляю уж я на той неделе! – молвит один.

– А разве тебе плохо? – спрашивает другой.

– Да вот, печь затапливают – бранятся, вечерние огни затепливают – опять ругаются.

– Ну, погуляй, раз задумал, только наше колесо на дворе не тревожь. Мои хозяева хорошие: зажгут с молитвой и погасят с молитвой. Не прошло и недели, как у плохих хозяев двор сгорел, а чужое колесо, которое лежало на том дворе, уцелело.

В родновери Сварожича принято было считать славянским богом огня и сыном небесного бога Сварога. В одном из поучений написано: *«Огню молятся и зовут его Сварожичем»*. В славянской этнографии известно множество молитв огню, например: *"Батюшко Огонь, будь ты кроток, будь ты милостив; как ты жарок и пылок, как ты жжёшь и палишь в чистом поле травы и муравы, чащи и трущобы, у сырого дуба подземельные коренья, семьдесят семь кореньев, семьдесят семь отростков, так же я молюсь и корю тебе, батюшко, царь-огонь, жги и спали с раба Божия всякие скорби и болезни, уроки и призоры, страхи и переполохи"*.

Славян-язычников часто называли солнцепоклонниками. Огонь и на небе в образе солнца, и на земле в домашнем очаге представлялся священным, так как согревал и очищал землю и человека. Семейный огонь возглавлял не только родовой, но и семейный культ. Место домашнего очага было основным элементом жилища, сакральным центром, соединяющим миры. Огонь покровительствовал людям и выступал связующим звеном между божествами и человеком. Каждый род или семья имели свой огонь, который нельзя было объединять с огнем другого рода или семьи. «Огонь замыкал собой кольцо родственников и членов семьи» [9]. Наши предки обращались к огню в молитвах и заговорах с просьбой о помощи и защите. Семистрочный заговор на огонь: «*Яр-огонь, батюшка! Распери крыла – Во сто зол зола! Обожги пером – Во сто крат добром! По долу огня – оберег меня! Гой!»*.

Огонь составлял основу человеческой культуры на земле и вместе с тем был ее истребителем: при неудачном использовании он проявлял могучую и страшную силу, которая сметала с лица земли все и которая заставляла первобытных людей поклоняться огню через молитвы и жертвоприношения. Этот культ выражался у славян в поклонении Перуну. На Руси во время первой грозы разводили огонь в печи, призывая этим покровителя земного огня на помощь против пламени небесного. В обычае было поддерживать в домашнем очаге неугасимый огонь, возжженный от сухого дерева. Так называемый *живой огонь* использовался для борьбы с болезнями. Через него переносили больных, перегоняли скот. *Живым огнем* до сих пор разжигаются купальские костры. В стародавние времена ни одна невеста не покидала родительский дом, не простившись с домашним очагом. Прощание сопровождалось особыми обрядами и песнями-огнянками: «*Ой, в конце села – высока гора, а на той горе горели огни – все святые, мужи старые…»*.

Русский народ уделяет большое внимание освященному церковному огню. Причем, важное значение придается не только огню, но и свечам. Венчальные, четверговые, пасхальные свечи зажигаются для защиты и исцеления. Наделив стихию огня охранительной и целебной силой, наш народ в то же время сохранил уверенность, что священный огонь имеет и много других полезных качеств. Они отразились во многих пословицах и поговорках: *на воре и шапка горит; кто в огонь ходит, тот и смерть*

обходит. Умирающему человеку давали в руки свечу, чтобы с огнем душа «ушла» в мир духов. При рождении ребенка зажигали огонь, чтобы узнать по количеству «восковых слез», будет ли жизнь трудной или легкой, счастливой.

В русских народных сказках огонь находится между двумя мирами: миром живых и потусторонним миром. Эти представления древних славян встречаются в сказочных образах огненной реки или моря, которые разделяют королевство персонажа сказки и тридесятое царство. Сказочному герою, чтобы не погибнуть, нужно преодолеть бушующий огонь, например, как в сказке «Иван–царевич и Серый волк». В сказке «Снегурочка» огонь уничтожает главную героиню: «Прыгнула Снегурочка через костер и растаяла». Огндышащий дракон, змей Горыныч, Жар-птица часто в легендах и сказках выступают в образах уничтожающей, мощной силы.

Особое почитание стихии огня и домашнего очага, печи, мы видим в сказке «Гуси-Лебеди». Огонь вошёл в число тех природных стихий, которые древние славяне окружили особым уважением.

Огонь – символ всего живого на земле, суть созидающего начала. Горящий есть творец всего. Творческое начало, любовь к жизни часто отождествлялось с пламенем и огнем. Считалось, если человек давал клятву на огне и не обжигал свою руку, это подтверждало истину его слов.

«Никакая абстрактная теория не сможет ответить на вопрос, почему можно думать о чувстве как об огне и говорить о пламени любви, о жаре сердец, о тепле дружбы» – пишет В.А. Маслова [6, с.7]. Человеческие чувства часто описываются образно и сравниваются с огнем: *огонь желаний, пламя любви, жгучая ненависть, пламя страсти, тепло дружбы.*

Наше человеческое бытие устроено так, что поиск смысла, мотивированности человеческой жизни является его необходимой основой. В свете господствующей антропоцентрической парадигмы самому человеку и его духовным ценностям уделяется особое значение как основной теме для размышлений. В человеческом бытии ценности выступают как смысл, цель и критерии оценки явлений природы, общества, культуры. Человек, живя в ценностном мире, склонен всему придавать смысл через культуру и язык – «мир, лежащий между миром внешних явлений и внутренним миром человека» [9]. Наши предки верили в высших богов, наделяя сверхъестественными свойствами огонь, землю, воду, воздух, природу. Большинство образов стихии огня в произведениях русской литературы и в народном фольклоре антропоцентричны. Языческая вера, заставлявшая человека относиться ко всему в природе как к живым существам, породила особое представление о душе как об отдельной невидимой сущности, которая свойственна не только человеку, но и природным явлениям, таким как стихия огня. Как и другие народы, славяне одухотворяли огонь. Образы огненной стихии, отражающие духовно-нравственные человеческие ценности, являются богатым наследием русского народного творчества.

Литература

1. Брутян, Г.А. Язык и картина мира / Г.А. Брутян // Научные труды высшей школы. Философские науки. – М., 1973. – № 1. – С. 108–111.

2. Бутромеев, В.П. Мифы и легенды древних славян / В.П. Бутромеев. – М.: Вече, 2007. – 233с.

3. Грушко, Е.А. Словарь славянской мифологии / Е.А. Грушко. – Н. Новгород: Рус. купец: Братья славяне, 1995. – 367 с.

4. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vedu.ru/BigEncDic. – Дата доступа: 03.04.2024.

5. Караулов, Ю.Н. Общая и русская идеография / Ю.Н. Караулов – М.: Наука, 1976. – 356 с.

6. Лебедев, А.В. Логос Гераклита. Реконструкции мысли и слова / А.В. Лебедев. – Спб.: Наука, 2014. – 533 с.

7. Маслова, В.А. Лингвокультурология. Введение: учебное пособие для вузов / В.А. Маслова. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2024. – 208 с.

8. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов. 4-е изд., доп. – М.: А ТЕМП, 2006. – 938 с.

9. Токарев, С.А. Символика огня в истории культуры / С.А Токарев // Этнографическое обозрение. – 1999. – № 5. – С. 36–41.

10. Токарев, С.А. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х томах / С. А. Токарев. 2-е изд., – М.: Советская энциклопедия, 1987-1988. – 671 с.

T.N. Kruchenkova
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: tanya.kru4enkowa@yandex.by

Images of the element of fire in Russian folk art

Key words: fire, element, folklore, ritual culture, spiritual values.

The article examines the images of the element of fire in Russian folk art. They reflect the spiritual and moral values of Russian people. Fire is one of the oldest tribal cults dating back to the era of the primitive communal system. The worldview and ritual culture of our ancestors, associated with the cult of fire, has been preserved to the present day in the works of Russian literature and folklore.

А.И. Куляпин
Алтайский государственный педагогический университет;
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского
e-mail: iskander58@mail.ru

УДК 82-32

ФАЛЬШИВОМОНЕТЧИКИ: ПОЭТИКА РАССКАЗА В.М. ШУКШИНА «ПЬЕДЕСТАЛ»[1]

Ключевые слова: В.М. Шукшин, поэтика, символ, композиция, двойничество.

Особенности поэтики позднего Шукшина рассмотрены в статье на материале рассказа «Пьедестал» (1973). Главный герой рассказа художник-

[1] Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда № 23-18-00408 https://rscf.ru/project/23-18-00408/; The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation № 23-18-00408, https://rscf.ru/en/project/23-18-00408/; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

самоучка, бывший фальшивомонетчик. Символика фальшивых денег увязывается Шукшиным не столько со сферой искусства, сколько со сферой морали. Вступая в диалог с Ницше и Толстым Шукшин соединяет проблематику этическую с эстетической. Еще одна грань символики фальшивых денег связана со стремлением человека уйти от реальности.

При жизни В.М. Шукшина рассказ «Пьедестал» публиковался только однажды – в журнале «Сельская молодежь» (1973, № 5). Это вовсе не значит, что в творчестве писателя рассказ занимает маргинальное положение. Наоборот, есть все основания считать его одним из программных произведений позднего Шукшина.

Главный герой «Пьедестала» органично включается в галерею шукшинских «странных людей»: об этом свидетельствует уже черновой вариант заглавия рассказа – «Странности Константина Смородина» [1, с. 507]. Обратив внимание на однотипность названий «Странные люди» и «Энергичные люди», Б. Рясенцев отмечал, что Шукшин «первому эпитету придал одобрительный оттенок, а второму – яростно иронический» [3, с. 268]. Оппозиция «странный» – «энергичный» определяет расстановку персонажей и в «Пьедестале».

Константин Смородин и его жена Зоя одновременно и двойники и антагонисты. Их сближает не только общее тюремное прошлое, но и многое другое. И герой, и героиня в начале рассказа охарактеризованы как странные личности: «И – странно тоже – почему-то его не интересовало, о чем она думает»; «тему и сюжет подсказала жена Константина Смородина, эта странная задумчивая женщина» [6, с. 229, 231]. Зоя, однако, в итоге все-таки предстает в образе «энергичной хищницы»: «Жена Смородина, когда вселяла в слабого, суетливого мужа дух борьбы и протеста, сама на глазах хорошела: глаза совсем темнели, становились как будто еще больше, ноздри прямого носа вздрагивали, верхняя губа хищновато дергалась кверху и на ней явственней обозначался темный пушок. Смородин, парализованный ее волей, вынимал изо рта мундштук, слушал, смотрел…» [6, с. 234].

Сделав героя, бывшего фальшивомонетчика, художником, Шукшин проблематику этическую соединил с эстетической. Для первых читателей важнейшей составляющей рассказа «Пьедестал» была полемика с искусством модернизма. В редакционном «Слове о писателе», сопровождавшем публикацию рассказа в журнале «Сельская молодежь», было сказано: «Герой рассказа “Пьедестал” – человек, далекий от искусства, от творчества, не обладающий искрой таланта. Но ему внушили, что все это у него есть. И он усиленно пробивается в “гении”, избирая, казалось бы, самый верный, самый безотказный путь – создать нечто настолько выходящее из ряда вон, чтобы поразить всех. Поэтому он не просто пишет, он “придумывает” картину. И здесь, как всегда, писатель удивительно точно попал в цель, изобразив типичный путь в “гении” иных современных “ремесленников от искусства”, рядящихся в тогу модернизма» [5, с. 44].

Если судить по картине «Самоубийца» и тем замыслам, которые Константин Смородин обсуждает со своей женой, его действительно трудно назвать реалистом. «Тут ни примитивизма, ни реализма…» – скажет о полотне Смородина «настоящий» художник Коля [6, с. 237]. Примечательно, что именно жена наталкивает Константина на проекты модернистского толка. При очевидном недоверии Шукшина к антиреалистическим направлениям в искусстве уподобление художника-модерниста фальшивомонетчику закономерно и ожидаемо. А поскольку в рассказе упомянут типичный образчик искусства высокого сталинизма – полотно Ф.С. Шурпина «Утро нашей Родины» (1946–1948), и сам Смородин не прочь добиться призвания, нарисовав какого-нибудь «передовика на комбайне», художника-соцреалиста также можно уподобить фальшивомонетчику.

Фрагмент, в котором рассказывается об участии Константина Смородина в изготовлении фальшивых купюр, и история создания картины «Самоубийца» построены на инвариантной схеме. И в том и в другом случае герой пассивен, он – послушное орудие в чужих недобрых руках. И в том и в другом случае Константина Смородина в отличие от его партнеров интересует только «чистое искусство»: «И все же самое удивительное во всем этом было, наверно, то, что Смородин вовсе не думал о деньгах. И когда он участвовал в изготовлении фальшивок, и тогда он не думал о деньгах – о том, чтоб иметь их много-много. Ему нравилось, что его, самодельного художника, признают талантливым, что где-то кто-то очень нуждается в его работе, и он старался делать, что ему положено было делать хорошо» [6, с. 234]. Не думает «Смородин о деньгах и в процессе работы над «Самоубийцей». С учетом последнего обстоятельства главным фальшивомонетчиком в «Пьедестале» следует считать не художника Константина Смородина, а его жену Зою, работающую «по финансовой части».

Символика фальшивых денег увязывается Шукшиным не столько со сферой искусства, сколько со сферой морали. Жена Константина Смородина «не рисовала фальшивых денег, она не умела рисовать, она где-то в каких-то серьезных бумагах подставляла нули» [6, с. 233]. Зоя действует подобно герою повести Л. Толстого «Фальшивый купон» (1902–1904), подставившему в купоне лишнюю единичку.

В «Пьедестале» есть еще несколько скрытых отсылок к Толстому. Учитель Константина Смородина – «добрый человек, не от мира сего, дядя Иван, коновал, философ и художник» – проповедует принципы, напоминающие о толстовстве: непротивление, нестяжание, природоцентизм руссоистского толка. Дядя Иван и Зоя – еще одна пара двойников / антагонистов. И герой, и героиня – люди «не от мира сего», но причины их разлада с реальностью диаметрально противоположны. Дядя Иван скорбит об утраченной гармонии в мире, материальная же сторона жизни его не интересует вовсе: «Философия дяди Ивана покоилась на трех китах. 1. Когда тебя обижает кто-нибудь, ты думай про того: “Дурак, делать, что ли, больше нечего?” 2. Не гонись за богатством – меньше хлопот. 3. Самые хорошие люди –

кони. Когда изведут всех коней под корень, наступит конец света, в том смысле, что каждый озлобится на каждого» [6, с. 230–231]. «Иная жизнь» Зои – это место, «где дни и ночи тихо истлевали бы в довольстве и пресыщении» [6, с. 233]. И дядя Иван, и Зоя поощряют творческую активность Константина Смородина, причем в обоих случаях главным стимулом созидания является злость. Но и в этом случае сходство чисто внешнее. Для дяди Ивана главное – «как-нибудь скрасить людям жизнь», искусство – это сублимация агрессии в нечто прекрасное: «Хорошая злость помогает в работе, это еще мой учитель говорил. “Как, говорит, дойдет, что охота укусить кого-нибудь, – беги к холсту!”» [6, с. 230]. Зоя же – катализатор сугубо деструктивной озлобленности на «всех и всё»: «И стало это у Константина Смородина как болезнь: днем, на работе, рисует свои вывески, плакаты, афиши, а вечером, дома, начинает все ругать – свою работу, своих начальников, краски, зрителя, всех и всё» [6, с. 229]. Состояние «свирепой решимости» неорганично для «добродушного и доверчивого» Константина Смородина (как не по размеру ему пляжный халат 54-го размера). В этом несоответствии причина неуспеха картины «Самоубийца». «Да и тема-то вовсе не твоя, ты вон какой… окорок, с чего вдруг самоубийство-то?» – проницательно заметит художник Коля [6, с. 237].

В повести Толстого изготовление фальшивого купона запускает цепочку чудовищных обманов и кровавых преступлений. Традиционная мораль обанкротилась, но и имморализм сильной личности (воспетый Ницше) для Толстого неприемлем. У немецкого мыслителя фальшивомонетчик – это мораль. Автор «Воли к власти» задает прямой вопрос: «Не напоминает ли мораль в известном отношении фальшивомонетчика?» [2, с. 144]. В основе сравнения – аналогия между относительностью моральных норм, неоднократно акцентированной в трудах Ницше, и условной, конвенциональной ценностью денег.

Шукшину, ближе, конечно, Лев Толстой, а не Ницше. В «Пьедестале» ницшевская формула из «Воли к власти» словно бы вывернута наизнанку. По Шукшину, фальшивомонетчик – тот, кто претендует на статус сверхчеловека. Если философия дяди Ивана близка толстовству, то философия Зои Смородиной сродни ницшеанству – это соединение витальности (само ее имя происходит от греческого – жизнь), пессимизма (тема и сюжет «Самоубийцы» принадлежат именно Зое) и демонизма («темный пушок» на верхней губе – устойчивый знак шукшинской демонической женщины). Важнейший элемент мировоззрения героини – культ силы. В ответ на предложение Константина нарисовать «передовика какого-нибудь» Зоя заявляет: «Что ты! Это вшивота. Крохоборство. Это же дешевка!». «Все же прекрасен сильный человек!» – комментирует реплики героини рассказчик [6, с. 233].

Шукшинский «сильный», «энергичный» человек неизбежно вступает в жесткий конфликт с действительностью и в результате оказывается распят между двумя мирами: подлинным и вымышленным. В реальности

Зоя Смородина «только с презрением, брезгливо» «пребывает», а по-настоящему она живет в каком-то ином мире: «глаза ее явственно светились светом иной жизни, той жизни, где она жила мыслями, – в жизни, <…> где не надо продавать билеты, где ничего не надо делать, может быть, играть в пинг-понг, ибо делать что-нибудь за кусок хлеба – это мерзко, гадко, противно, наконец просто неохота. Она знала, что такая жизнь есть. Где она, такая жизнь, черт ее знает, но она всем существом была в той жизни» [6, с. 233]. Таким образом, еще одна грань символики фальшивых денег связана со стремлением человека уйти от реальности.

У героев рассказа «Пьедестал» заметна странная тяга к маргинальному миру заключенных. Даже художник Коля в тюрьме не сидевший допытывается у Константина Смородина: «А интересно там, да? Мне охота бы побывать, только недолго, ну ее к черту… Не вытерплю долго. С полгода бы вытерпел» [6, с. 236].

Шукшин интенсивно использует в тексте «сочный, богатый образами язык» заключенных [6, с. 230]. В этой связи надо учесть, что слово «зоя» в воровском жаргоне означает «растяпа» [4, с. 58]. Судьба героини, ее финальное поражение закодировано уже в самом ее имени. Главное «успешное» деяние Зои – «подставлять нули» [6, с. 233]. Пустота на пьедестале – закономерный итог такого жизненного выбора.

Литература

1. Аннинский, Л. Комментарии / Л. Аннинский // Шукшин В. М. Собрание сочинений: В 6-ти т. – Москва: Молодая гвардия, 1993. – Т. 3. – С. 591–605.

2. Ницше, Ф. Воля к власти / Ф. Ницше. – Москва: REFL-book, 1994. – 352 с.

3. Рясенцев, Б.К. В.М. Шукшин в Новосибирске / Б. К. Рясенцев // Статьи и воспоминания о Василии Шукшине. – Новосибирск: Новосибирское книжное изд-во, 1989. – С. 257–272.

4. Словарь жаргона преступников (блатная музыка). Составил по новейшим данным С. М, Потапов. – Москва: НКВД, 1927. – 197 с.

5. Слово о писателе // Сельская молодежь. – 1973. – № 5. – С. 44.

6. Шукшин, В.М. Пьедестал / В.М. Шукшин // Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 3. – Москва: Молодая гвардия, 1993. – С. 229–238.

A.I. Kulyapin
Altai State Pedagogical University;
Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky
e-mail: iskander58@mail.ru

Counterfeiters: the poetics of V.M. Shukshin's short story "Pedestal"

Key words: V.M. Shukshin, poetics, symbolism, composition, duality.

The features of the poetics of the late Shukshin are considered in the article based on the material of the short story "Pedestal" (1973). The main character of the story is a self-taught artist, a former counterfeiter. The symbolism of counterfeit money is linked by Shukshin not so much with the sphere of art as with the sphere of morality. Entering into a dialogue with Nietzsche and Tolstoy, Shukshin combines ethical and aesthetic issues. Another facet of the symbolism of counterfeit money is related to a person's desire to escape from reality.

Л.П. Леська
Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка
e-mail: leska.l.5@yandex.by

УДК 821.161.3.398.5

МІФАЛАГЕМА КОЛА Ў МІФАПАЭТЫЧНЫМ СВЕЦЕ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА

Ключавыя словы: міфалагічная свядомасць, міфапаэтыка, міфапаэтычны вобраз кола, мастацкая прастора, Ян Баршчэўскі.

У артыкуле разглядаецца адметнасць міфапаэтычнай свядомасці твораў Яна Баршчэўскага, вызначаецца сімалічна-семантычнае значэнне міфалагемы кола ў апавяданнях са зборніка "Шляхціц Завальня…" і аповесці "Душа не ў сваім целе Яна Баршчэўскага".

Адзначаецца, што імкненне да гармоніі ў мастацкіх тэкстах пісьменніка было перададзена як у язычніцкай, так і ў хрысціянскай міфалагічнай мадэлі, якія ўстойліва суадносяцца з графічным адлюстраваннем: язычніцкая – са сферычнай формай, з колам.

Знакавым паказчыкам міфалагічнай свядомасці Я. Баршчэўскага, з'яўляецца міфалагічная семіятызацыя навакольнай прасторы, калі "аб'екты навакольнай рэчаіснасці, апрача свайго першароднага значэння набываюць у пэўных рытуальных кантэкстах, выразны сімвалічны статус і выступаюць як функцыянальныя кампаненты міфапаэтычнай карціны свету. У якой прастора ўспрыймаецца як "ажыватвораная і якасна разнародная" [1, с. 294]. Ключавымі вобразамі-сімваламі ў мастацкіх тэкстах Я. Баршчэўскага выступаюць кола, крыж, якія з'яўляюцца важнейшымі кампанентамі аўтарскай міфапаэтычнай касмагоніі.

Міфалагема кола існуе ў язычніцкім светасузіранні, узноўленым пісьменнікам. Я. Баршчэўскі ў "Нарысе Паўночнае Беларусі" прыгадвае як "людзі, марачы пра шчасце на зямлі, малююць яго ў розных вобразах; грэкі і рымляне верылі ў сляпую Фартуну, што, круцячы вечнае кола, уздымае людзей пад аблокі і зноў апускае ў бяздонне" [2, с. 80]. Сонечнае кола можа адорваць чалавека сапраўднай паўнатой жыцця. Беларусы з павагай, з узмоцненным трымценнем у душы ўшаноўваюць сонца. "У нядзелю, калі сонца набліжаецца да захаду вясковыя хлопцы і дзяўчаты водзяць карагоды" [2, с 82]. "Усход сонца пасля гэтае бяссоннае, урачыстае ночы таксама крыху бывае асаблівым. Узыходзіць сонца, уздымаецца над гарамі і лясамі і на вачах усяго люду рассыпаецца ў небе на дробныя зіхатлівыя зорачкі, зноў збягаецца ў адзін агністы шар; яго акружае безліч вясёлкавых кругоў і ён мігціць, кружачыся вакол свае восі…" [2, с. 88]. Пад час святкавання Купалы верхаводзіць не толькі агністы сонечны шар, а ўтвараецца кола непарушнай сувязі адрозных стыхій вады і агню,

ствараецца эфект цэласнасці, які занатаваны ў міфапаэтычным свеце пісьменніка. Сінкрэтызм першастыхійных вобразаў: зямлі, агню, вады і паветра стаў асновай метафарычнага раду: “распаленыя хмары”, “патушаная рака”, “вогненныя хмары”. У апавяданні “Зухаватыя ўчынкі” змешчаны малюнак полымя, якое, як хваля на возеры, разышлося па ўсім бары. Шугаючы ўгары, яно ахоплівала густыя лапы ялін і хвояў, а дым, як страшны туман, закрыў усё неба і зямлю …” [2, с. 120]. Яркае полымя ўзнялося ўгару і апусцілася на зямлю сырым і вільготным туманам.

Вогненна-водны “пераход” паказаны і ў “Нарысе Паўночнае Беларусі”, калі рыбакі бачаць азёрнае люстра, якое часам раскашуе ў месяцавым ззянні, і хоць неба яснае і спакойнае, бліскучыя хвалі, ударaючы ў берагі, разбіваюцца на кроплі, якія нібы зоркі, свецяцца ў паветры. І гэтае цудоўнае відовішча на зарослых чаротам берагах абуджае дзікіх качак і іншых вадзяных птушак, якія, прывабленыя дзівосным свячэннем вады, уздымаюцца тут і там над ясным возерам…” [2, с. 87].

Простыя пераўтварэнні “водных бамбэлек у доўгія постаці, накшталт велізарных стрэлак” [2, с. 149] (апавяданне “Рыбак Родзька”), ці разгорнутыя зваротныя метамарфозы, – “нечакана зыркае святло ўдарыла ў вакно і асвяціла пакой”, зыркая яснасць “разлілася … накшталт велізарнай ракі. … Хмары, распаленыя чырвоным полымем ляжалі на далягляцзе. … Доўга моўчкі стаялі і паглядалі мы на гэты дзіўны і страшны малюнак неба; нарэшце яснасць вогненнае ракі пачала цьмець і нікнуць у паветры, патухлі хмары, і сутонне зноў ахінула неба і зямлю” [2, с. 192] – усё гэта адзнакі злітнага існавання першастыхій.

Міфалагема кола як знак непарыўнага існавання першастыхій, як знак сонца і гармоніі ў міфапаэтычным міфалагізаванні Я. Баршчэўскага мае разнастайнае сімвалічнае значэнне, межы якога рухаюцца ад сімвала стабільнасці, цэласнасці і ўпарадкаванасці, што фрагментарна захавалася ў архаічных (сонечных) геліятычных міфах (“Нарыс Паўночнае Беларусі”, апавяданне “Вужовая карона”), да разбуральных кручэнняў, што графічна могуць супадаць з вобразамі кола ў коле, альбо віхра, спіралі, конуса ў апавяданнях “Зухаватыя ўчынкі”, “Горды Філосаф”, “Белая Сарока”, “Кабета Інсекта” і пераходзіць у шматзначны лабірынт (аповесць “Душа не ў сваім целе”, які ў вертыкальнай праекцыі можна таксама лічыць своеасаблівай спіраллю.

Сакральнасць кола раскрываецца ў язычніцкім светасузіранні, узноўленным у зборніку “Шляхціц Завальня…”, дзе міфалагічны вобраз сімвалізуе гармонію, упарадкаванасць, поўную абарону. У апавяданнях “Вогненныя духі”, “Вужовая Карона”, “Белая Сарока”, “Пра чарнакніжніка і цмока” язычнікія сімвалы выкарыстоўваюцца пісьменнікам пры вырашэнні хрысціянскіх канфліктаў, дзе перадаюць узрастанне бінарна-апазіцыйнай супрацьпастаўленнасці. У апавяданні “Пра чарнакніжніка і цмока” разгортваецца апазіцыя “Бог-д'ябал”. Боскі бок прадстаўлены

Агапкай, яе бацькамі, а д'ябальская палова апазіцыі – гэта чарнакніжнік Парамон, Карпа нячысцік, што прыходзіць да Агапкі ў абліччы незнаёмца. Пачаткам гэта супрацьборства стаў рытуал пераходу ў добраахвотныя чарнакніжнікі, які праходзіць Карпа. Гэтае дзіўнае здарэнне падгледзеў апавядальнік, ён прыгадваў як бачыў, што “на старым вывернутым дрэве сядзіць пан, каля яго стаіць чарнакніжнік і трымае за галаву велізарную гадзюку, якая чорнай стужкай абвіла яму руку” [2, с. 96]. Скруткі – змяінае кола, або змяя, якая кусае сябе за хвост, традыцыйна ў міфалогіі называлася ўробаросам – сімвалам цыклічнай прыроды, сімвалам чаргавання росквіту і замірання, бясконцасці і перараджэння. Чарнакніжнік, на руцэ якога скруцілася рэптылія, знаходзіцца ў цэнтры гарманічнай цэласнаснасці дзе жыццё і смерць, дабро і зло сімвалічна паядналіся. У такім становішчы герой Я. Баршчэўскага можа выкарыстоўваць таямнічую энергію для змены статуса, асноўныя этапы якога дакладна зафіксаваны ў парадзе Парамона. Ён раіць Карпу, “калі не маеш свайго чорнага пеўня, дык расстарайся дзе-небудзь, накармі яго гэтым зернем, і ён праз колькі дзён знясе яйка, не большае за галубінае. Гэтае яйка ты павінен насіць цэлы месяц пад леваю пахаю. Праз месяц вылупіцца з яго маленькая яшчарка, якую будзеш насіць пры сабе і кожны дзень карміць малаком са сваёй далоні. Расці яна будзе хутка, а па баках у яе вырастуць скураныя крылы. Праз месяц яшчарка ператворыцца ў крылатага цмока. Ён будзе выконваць усе твае загады. Ноччу ў чорным абліччы прынясе табе жыта…, а калі прыляціць палаючы агнём, дык гэта значыць, што будзе мець пры сабе золата і срэбра” [2, с. 124].

Метамарфозны ланцужок: “зярняты – чорны певень – галубінае яйка – яшчарка – цмок” паказвае на наяўнасць дабра і зла ў адной істоце. Зярняты, згодна з трактоўкай К. Х. Эдуарда, сімвалізавалі адкрытыя мэтанакіраваныя сілы, альбо таямнічыя магчымасці [3, с. 460]. Гэтымі непрадказальнымі сіламі павінен узмацніцца чорны певень, таксама – двуадзіны міфалагічны вобраз. З аднаго боку, ён – веснік новага дня, вартаўнік боскага свету і разам з гэтым, певень чорны. Парадаксальная сітуацыя чорны певень знёс яйка, падобнае на галубінае. Міфалагема “яйка” – сімвал завершанасці, цэласнасці, патэнцыяльнае жыццё, змесцішча ўсяго існага, утрымлівае ў сабе зародкі жыцця і руху і, як дакладна заўважыла Н. Жюльен [4], сімвалізавала хаос, што ўтрымліваў у сабе зерне ўсіх рэчаў, якія застаюцца бясплоднымі да тых часоў, пакуль стваральнік не апладняе іх сваім дыханнем, вызваліўшы ад путаў інертнай энергіі. З яйка нараджаецца яшчарка, лад жыцця якой утойвае моманты адраджэння і смерці. Міфалагемы – удзельнікі дынамічнай метамарфозы былі пазначаны момантам цэласнасці, у кожнай з іх цесна спляліся сімвалічныя паказчыкі дабра і зла, якія маглі праявіцца, у залежнасці ад таго, хто і ў якім накірунку будзе выкарыстоўваць іх патэнцыял. Карпа прымыкае да злога пачатку, нездарма яйка ён носіць пад леваю рукою,

а згодна з рэлігійным светаадчуваннем, з левага боку поруч з чалавекам рухаецца прадвеснік зла, як сведчыць прыказка “пайсці на лева” – гэта значыць, збочыць з правага – правільнай дарогі. Такім жа шляхам пайшоў і Альберт (апавяданне “Вогненныя духі”), ён намерыўся стаць чарнакніжнікам. Аўтар ізноў падкрэслівае ідэю, што пры змене статуса неабходна ўвесь час падтрымліваць яўную, альбо ўяўную цэласнасць. Альберт, паводле зместу апавядання, павінен даць кроплю крыві гадзюцы, "якая хацела ўкусіць дзіця, але перапалоханая крыкам маці, страціла яд і цяпер выгнаная іншымі гадамі блукае адна. Пазнаеш яе лёгка: жоўты хвост – значыць адсутнасць сіл” [2, с. 185]. Містычная змяя разамкнула кола, страціла свае сілы і каб падмацавацца, утварыць новае кола яна павінна выпіць кроплю чалавечай крыві, інакш кажучы, для закрыцця разамкнутага кола неабходна выканання рытуалу. Момант размыкання кола прысутнічае як у міфалагічных паданнях, узноўленых пісьменнікам, так і ў аўтарскай міфатворчасці. Так у апавяданні “Вужовая карона” выкарыстоўваюцца два сімвалічныя колы. Першае варожае кола, якім акружылі лоўчага лютыя пачвары, што выпрабоўвалі Сямёна на смеласць. Другім – выступае вобраз сонца на чырвоным небе – алюзійны намёк, спадзяванне на тое, што лоўчы зможа адрадзіцца, ачысціцца ад гэтага тлумнага наслання і ўяўнага поспеху. Герой Я. Баршчэўскага не загінуў ні ў коле танцуючых дзяўчат з вянкамі на галаве, якія так “вабілі да сябе” “Ён мінуў усе гэтыя цуды не здзіўляючыся і не зважаючы на іх. Зніклі чароўныя здані, падзьмуў восеньскі вецер, і Сямён убачыў на ўсходзе чырвонае неба. Хутка ўзыдзе сонца – спяшае да Ласінае гары. Калі прыйшоў на прызначанае месца, убачыў чараду вужакаў. А ўжо і сонца падымаецца. Сямён страчае такога велізарнага вужа, якога ніколі не бачыў… Вуж скінуў з галавы Карону на хустку і папоўз далей… З радасцю разглядаў Сямён залаты скарб, падобны на два бліскучыя лісцікі, што зрасліся канцамі” [2, с. 124]. Лоўчы атрымаў скарб, які дорыць яму часовую задаволенасць, але моц кароны нельга параўнаць з усемагутным сонцам, якое адорвае чалавека цяплом і святлом. Герой Баршчэўскага увесь час рухаўся пад сонцам і адчуваў сілу яго прыцяжэння, таму, па нашым меркаванні, у фінале твора і атрымаў магчымасць адрадзіцца, адцурацца ад злога наслання.

Шматлікія колы – кола пачвараў, кола танцораў, вужовая карона, праз якія прайшоў лоўчы Сямён – гэта толькі контуры, ілюзія паўнаты і завершанасці, гармоніі чалавечага быцця, а сонечнае кола вызначаецца сапраўднай цэласнасцю і гармоніяй. Ілюзорнай выглядае і карона, моц якой была разбурана святасцю крыжа, што насіла прыгожая Марыля. Відавочна, імкненне да гармоніі ў мастацкіх тэкстах пісьменніка было перададзена як у язычніцкай, так і ў хрысціянскай міфалагічнай мадэлі, якія ўстойліва суадносяцца з графічным адлюстраваннем. Язычніцкая – са сферычнай формай, з колам, а хрысціянская супадае з вертыкаллю, якая звязвае абсалютны верх і ніз.

У міфалагізаваным свеце пісьменніка мы назіраем пераход ад выкарыстання вобраза кола як знака стабільнасці, гармоніі і абароны да яго шматлікіх вертыкальных выяўленняў. У апавяданні “Белая Сарока” шматразова згадваюцца шматлікія колы, гэта і месцазнаходжанне жылля Скамарохі і кружлявыя рухі Белай сарокі – усё гэта адмоўныя колы. У апавяданні “Зухаватыя ўчынкі” кружлявасць, закручанасць перадаецца ў вобразе віхора, які сімвалічна нагадвае аб'яднанне некалькіх колаў, што ўтвараюць конус і наглядна перадаюць момант звужэння прасторы. Момант знікнення прасторы сімвалічна атаясамліваецца з разбурэннем паспяховагаса існавання Васіля, якому ўсё болей і болей не шанцуе на гаспадарцы а ў фінале твора ён невядома дзе падзеўся.

У самую “вузкую прастору” добраахвотна трапляе Янка, калі з вялікага свету ён прыязджае да дзядзькі Завальні і некаторы час гасцюе ў яго. Графічна прастора існавання Янкі нагадвае пясочны гадзіннік, спачатку герой рухаецца з вялікага свету ў самую завужаную кропку, магчыма, каб падрыхтавацца для новага мэтанакіраванага выхаду ў вялікі свет. У прасторавай ізаляцыі знаходзіцца і сам шляхціц Завальня, большую палову свайго жыцця ён жыве як пустэльнік, і толькі тады, калі замерзне возера Нешчарда, то побач з сядзібай шляхціца пройдзе вялікая дарога, па якой будуць рухацца гружоныя вазы ў Рыгу, будуць прыязджаць да Завальні начлежнікі. З аднаго боку, кола ізаляванасці, у якое трапляе Завальня, прыносіць дабро, яно спрыяе яго духоўнаму росту. Завальня доўгімі восеньскімі вечарамі дасканала вывучае Біблію – галоўную кнігу свайго жыцця, самапаглыбляецца ў роздумах пра сэнс чалавечага жыцця, пра дабро і зло, але шляхціц пакутуе ад пустэльніцтва, пад час якога ён не можа атрымаць своечасова новую інфармацыю, не можа ісці ў нагу з часам, таму герой Баршчэўскага ўвесь час думае пра “вялікую дарогу”.

Большасць апавядальнікаў са зборніка “Шляхціц Завальня…” – гэта пілігрымы, падарожныя, нават Янка рушыў у вандроўку, загадкавы Сляпы Францішак (апавяданне “Сляпы Францішак”), якога называюць грамадзянінам усяго свету, шмат падарожнічаў у безупынным руху, падарожнічаў і цыган Базыль (апавяданне “Цыган Базыль”), супляменнікі якога ўвесь час знаходзяцца ў пошуку Радзімы. Ідэя падарожжа і вандровак прысутнічае і ў аповесці “Душа не ў сваім целе”. Урач Саматніцкі наведаў два сады, Сафіеўскі і Гайнараўскі. Сафіеўскі сад акружала незвычайная прыгажосць, якая “сціснула” сад ў кола штучнасці, умоўнасці і несвабоды. “Заснавальнік Сафіеўскага саду, валодаючы велізарнымі маёнткамі, мільёнамі лічачы свае скарбы, не ведаў пакутаў жабрацтва, не думаючы ні пра што іншае, як толькі пра прыемныя забавы, хацеў гэты сад з крышталёвымі водамі і квяцістымі далінамі зрабіць пенатамі грэцкіх багіняў; і гэта сталася сярод разлеглых стэпаў Украіны, дзе раней воку не было за што зачапіцца” [2, с. 323]. Пры знаёмстве з Гайнараўскім садам герой “не заўважыў аніякае агароджы” [2, с. 323],

гаспадар саду правёў Саматніцкага вузкімі сцежкамі ў дзікім лабірынце, у лабірынце некранутасці і прыроднай чысціні. Гайнар добра арыентуецца ў лабірынце і выразна ўсведамляе мэты сваго жыцця. Ён упэўнены, што “чалавек, які нязменна ідзе да мэты, не толькі зямлю, але і атмасферу можа змяніць…” [2, с. 325]. Мэтай жыцця для Гайнара стала вывучэнне таямніц роднай зямлі. Вучоны-прыродазнаўца Гайнар прайшоў шлях у лабірынце натуральнасці і “наследаванні прыродзе”, выразна ўсведамляючы сваё месца ў “бясконцым ланцугу” жыцця, у бясконцай аб'яднанасці часу сучаснага і мінулага. Гайнар, Пан Рылец стаяць над часам, яны могуць узнавіць і даследаваць мінулае, каб не паўтарыць памылак мінулага ў сучасным жыцці. Героі аповесці “Душа не ў сваім целе” ў параўнанні з дзеючымі персанажамі апавяданняў са зборніка “Шляхціц Завальня …” не пакутуюць ад “кружэнняў у часе”, ад бездарожжа і блуканняў у дарозе.

Такім чынам, у мастацкім светасузіранні Я. Баршчэўскага выразна прадстаўлены эклектызм язычніцкіх і хрысціянскім вераванняў. Сімвалы гармоніі ў язычніцкіх вераваннях графічна перададзены ў вобразах сферы, кола, у хрысціянскім кантэксце дамінуючымі з'яўляюцца вертыкальныя вымярэнні.

Літаратура

1. Лобач, У. Міф. Прастора. Чалавек: традыцыйны культурны ландшафт беларусаў у семіятычнай перспектыве / У. Лобач. – Мінск : Тэхналогія, 2013. – 510 с.

2. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі ; уклад., прадм. і камент. М. Хаустовіча. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 1998. – 480 с.

3. Керлот, Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлотт. – М. : REFL-book, 1994. – 603 с.

4. Жюльен, Н. Словарь символов : ил. справ. : пер. с фр. / Н. Жюльен. – Челябинск : Урал, 1999. – 497 с.

L.P. Lesko
Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University
e-mail: leska.l.5@yandex.by

The Mythologeme of the Stake in the Mythopoeic World of John Borshchevsky

Key words: mythological consciousness, mythopoetics, mythopoetic image of the circle, artistic space, Jan Borshchevsky.

The article examines the peculiarity of the mythopoeic consciousness of the works of John Borshchevsky, determines the symbolic and semantic meaning of the stake mythologeme in the stories from the collection “The Noble Zavalnya...”and the story “The soul is not in its body by John Borshchevsky.” It is noted that the desire for harmony in the writer's artistic texts was conveyed in both pagan *and Christian mythological models, which are consistently correlated with graphic representation: pagan – with a spherical shape, with a circle.*

А.Г. Лисов
Независимый исследователь, Витебск
e-mail: alisov@tut.by

УДК 769.2:7.038.14(470+476.5)”20”

«ЗНАЕШЬ, МАМА, ГДЕ Я БЫЛ?». НРАВСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ АНИМАЦИИ РЕЗО ГАБРИАДЗЕ

Ключевые слова: автобиография, анимация, Габриадзе Резо (1936–2021), семиотика, театр марионеток.

В статье дается анализ некоторых особенностей художественного языка автобиографической анимации выдающегося деятеля современной грузинской культуры Резо Габриадзе, соединившего в своем творчестве талант режиссера, литератора и художника.

Автобиография всегда является субъективным отражением событий прошлого, далекого или не очень. Существенно и то, что временная дистанция накладывает отпечаток на авторское прочтение и читательское восприятие. Один из выдающихся мастеров современной грузинской культуры, сценарист и драматург, режиссёр и художник, основатель Тбилисского театра марионеток Резо Габриадзе (1936–2021) образцами своего творчества дает парадоксальные примеры такого прочтения. Для них характерен особый культурный язык, своя система ценностей. Одна из последних работ литератора и художника Габриадзе – его автобиографическая анимация под названием «Резо» или в русскоязычном варианте «Знаешь, мама, где я был?». Работа не была завершена при жизни автора. Сделано это было его сыном Левоном. Действие фильма происходит в грузинском городе Кутаиси, а также в недалеко от него расположенном селе Баноджа после окончания Второй мировой войны.

Автобиография не предполагает большого широкого повествования о жизни мастера Резо от ее начала до преклонных лет. Возможно, в этом находится проявление незаконченности, незавершенности замысла, вернее, только начало его реализации. Главное место в ней занимают детские воспоминания автора, изложенные особым языком через наблюдения десятилетнего ребенка, его особое мировосприятие тех событий, которые представляются главными в этом мировосприятии. Реальность здесь переплетается с фантазиями, настоящие лица с фантастическими персонажами, например, с лягушкой. С ней наш герой ведет диалог. Анимация строится на авторских рисунках Резо Габриадзе, которые также несут на себе стилистику детского взгляда на мир. Заметно, что автобиографический жанр несет и свои особенности. В других своих работах, где автор обращается, например, к фантастике, как в сценарии к игровому фильму «Кин-дза-дза!» или, в еще большей степени, к анимации, он оказывается большее смелым

в выборе языка повествования, характеристик персонажей, логических построениях и системы ценностей, всех тех характеристик, который формируют особый мир произведений художника. В автобиографии объектом изучения автора становится мир ребенка, который отражает реалии действительной жизни страны, его малой родины, его захолустной деревушки.

Занятно изложение особенностей общественной и политической жизни во всех ее послевоенных чертах. Это скудная жизнь города Кутаиси, еще более нищенское существование грузинской деревушки, где живут бабушка и дедушка нашего героя. Этот герой рассказывает, что только окончилась большая война, она принесла много горя. Один из сюжетов – рассказ о дяде мальчика Резо, который был на войне летчиком и погиб. Весь этот эпизод представлен в картинках первоначальной мультипликации. Далее кадры анимации чередуются с повествованием рассказчика, в качестве которого выступает сам автор. Он говорит о том, что только окончилась война, люди были агрессивны. И наш герой, маменькин сын прячется от этой агрессии в одной из городских библиотек, где картинки скудного существования дополняют характеристики работниц и главными «ценителями» мировой литературы стали двое – наш автор и крыса по имени Ипполит. Они прекрасно уживаются, делая выбор в своих предпочтениях. Совершенно иные чувства рождает у подростка школа. Желание скрыться от агрессии сопровождается постоянными опозданиями нашего героя на уроки и его неизбежные конфликты с учителями по этому поводу. Но и здесь результатом становится уход в фантазию. Примечателен воображаемый разговор в школьном коридоре с вождями, товарищем Сталиным и товарищем Лениным. Ленин представлен даже в двух ипостасях – героя на школьном портрете и того персонажа, который появляется из ордена на груди «большого» Ленина. Ленин представлен весьма категоричным, требующим гнать опаздывающего на уроки ученика и даже «ликвидировать» его на большой перемене». Иначе представлен участник дискуссии товарищ Сталин, который предлагает более прагматичный подход, замечает «по выражению и глазам» нашего героя будущего электрика, которого можно сослать и который может в ссылке создать свою семью и принести практическую пользу отдаленным районам страны. Сталин в детской фантазии оказывается более рачительным к людскому ресурсу.

Совсем уж «сладким» в детском восприятии становится изображение болезни с температурой 38,5, когда папе запрещено с больным ребенком общаться, когда мама пытается всячески ему угождать. Наконец, все заканчивается совершенно невероятным путешествием в мир деревни. На пути в этот новый мир Резо собирает окурки для дедушкиной трубки в большую банку с совершенно незнакомым ему словом «Халва». Пейзажи путешествия прорываются у автора совершенно недетскими ассоциациями из мира театра – написанными художником задниками театральной сцены из балетного спектакля с рядами столбиков электроснабжения с роликами

на них вместо маленьких лебедей, с заросшим травой поломанным трактором. Особым миром становится расположившийся рядом с деревней лагерь для военнопленных, который также подбрасывает впечатления «в топку» детского воображения. Особым сюжетом становится рассказ о столкновении нищенского, патриархального мира грузинской деревни с миром той европейской культуры, который несли с собой те самые оборванные, голодные военнопленные. И тот, и другой оказываются для юноши Резо совершенно новым. Образами первого становится дедушка, который «тыкает фаллос» в облако не перестающего лить с неба дождя, и лягушка «с умными глазами», которая забиралась в ухо нашего героя. Из этого автор делает вывод – лягушкам только образования не хватает, а то они нас спасут. Мир иной культуры пробирается в дом родных Резо в образе бывшего немецкого этнографа, оказавшегося сначала на войне в роли офицера-летчика, а затем прикрепленного к семье дедушки и бабушке пленного. Совершенно потрясающим сюжетом стало создание в их доме туалета, которое породило неизбежный конфликт «цивилизаций», совершенное неприятие со стороны дедушки, тезисом которого стал вопрос – так кто же кого победил, чья культура здесь «навязывается». Событие оканчивается смертью дедушки нашего героя. Он не принял туалет, скончался. Еще не раз вспоминается конфликт миров через сравнение двух периодов пребывания Резо в деревне с интервалом в год. Пленные, которые работали на строительстве Кутаисского автомобильного завода «испортили театральный задник», внесли в пейзаж приметы нового, незнакомого. Они выстроили в «зоне» добротные бараки, завели обычай музыкальных выступлений, для чего организовали квартет, игравший музыку Гайдна. Местных жителей и пленных разделяла колючая проволока. Из давних детских переживаний доходит; «мы не понимали, кто живет за колючкой». Детским воспоминанием о новом стал самокат, который немец-пленный сделал для Резо к зависти всех мальчишек в Кутаиси, тот самый, который вскоре благополучно был украден.

Еще один сюжет, который у автора воспоминаний, в его детском воображении связан непосредственно с началом в обращении к творчеству, является романтическое воспоминание о том, как он писал любовное послание к прекрасной вдове Маргарите по требованию местного разбойника Драхне. Образцом для начинающего автора по его собственному признанию послужили произведения иранской поэзии. Этим самым юноша приобрел покровительство Драхне. Еще более неожиданной стало описание встречи нашего автора со своим покровителем спустя годы, когда оценкой первого произведения юного таланта стал рассказ бывшего авторитета о том, что первое произведение лежит глубоко в земле на груди погребенной прекрасной Маргариты.

Казалось бы, эти отдельные эпизоды биографии никак не связаны между собой, их сохраняет цепкая детская память, но все они построены

на своей особой системе нравственных ценностей. Именно поэтому трудно разделить в повествовании факты и фантазии. В своем литературном творчестве Резо нередко использовал отдельные сюжеты, которые становились биографией его героев, героев вымышленных. Очевидная придумка, фантазия на самом деле способна примирить детскую непосредственность и опыт освоения мира взрослых. Детскость у Резо становится не стилевым приемом, а способом сохранения непосредственности. Он культивирует свободу творческого восприятия, соединяя повествование и рисунок. Этот рисунок, напоминающий рисунок ребенка, дополняет рассказ автора яркими деталями. Главным достоянием и рассказа, и визуализированного автором сюжета является нравственное начало. Главными критериями этого нравственного мировосприятия становятся доброта и радость. Они становятся первыми шагами к нормализации отношений между людьми даже после жестокой кровопролитной войны, даже между бывшими непримиримыми врагами, даже в условиях господства насилия. В послевоенном Кутаиси носителями гуманизма становятся книги городской библиотеки, «опробованные» крысой по имени Ипполит, а вовсе не улица, которая для нашего героя несет опасность, выражает агрессию, вовсе не школа, где герой также не находит понимания. Неожиданно радость и доброту проявляют к нему немецкий военнопленный и местный разбойник. Понуждение со стороны последнего к писанию любовных стихов открывает для Резо путь к творчеству.

Названием автобиографического повествования Резо Габриадзе стали слова грузинской детской песенки: «Знаешь, мама, где я был? / В поле зайчика ловил / Оседлал и прокатился / Поиграл и отпустил…», которая стала частью его восприятия мира детства. Мир детства, его особая система представлений о нормах, правилах, ценностях, нашел отражение в автобиографии Резо. Гениальность автора состоит в том, что его зрелые оценки прошлого не вступают в неразрешимое противоречие с этим миром детства, несут в себе наивность и чистоту и, одновременно, являются угрозой той фальши, тем неизбежным компромиссам, заложником которых чаще всего становится человек с жизненным опытом. Гений Резо состоит в том, что он сохранил свой мир сказок, детских марионеток, сумел создать для него особый язык. В этом мире что может быть реалистичнее говорящей лягушки, которая курит папиросы «Казбек», являвшиеся в сталинские времена предметом шика?

Литература

1. Дмитриевская, М.Ю. Формирование художественного мира Резо Габриадзе // Вопросы театра. – 2013. – Вып.1-2. – С. 183–205.

2. Дмитриевская, М.Ю. Театр Резо Габриадзе как художественный феномен / М.Ю. Дмитриевская. – СПб.: Издательство «Петербургский театральный журнал», 2019. – 360 с.

3. Резо Габриадзе о куклах, жизни и любви / М.Ю. Дмитревская; [рис. Резо Габриадзе]. – Санкт-Петербург: Петербургский театральный журнал, 2005. – 228 с.

A.G. Lisov
Independent researcher, Vitebsk
e-mail: alisov@tut.by

“Do you know, mom, where I was?”
The Moral values in Rezo Gabriadze 's autobiographical animation

Key words: autobiography, animation, Gabriadze Rezo (1936–2021), puppet theater, semiotics.

The article provides an analysis of some features of the artistic language in autobiographical animation by the outstanding figure of modern Georgian culture Rezo Gabriadze who combined in his work the talent of the writer and artist in his work.

Н.В. Лукьянчикова
Ярославский государственный педагогический университет
имени К.Д. Ушинского
e-mail: lunavl@yandex.ru
Н.В. Страхова
Государственное автономное учреждение дополнительного
профессионального образования Ярославской области
«Институт развития образования»
e-mail: strahovan@mail.ru

УДК: 372.882

«ВСЁ МОЖЕТ ПОСЛУЖИТЬ В ПОЛЬЗУ…»: ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н.С. ЛЕСКОВА В СТАРШИХ КЛАССАХ

Ключевые слова: духовно-нравственные ценности, методика обучения литературе, диалоговые технологии, интегрированное обучение, творчество Н.С. Лескова.

В статье рассматриваются проблемы, связанные с изучением творчества Н.С. Лескова в старших классах, предлагаются способы и формы работы с учащимися над текстами произведений писателя. Обращение к модели диалога представляется авторам продуктивным для формирования представлений юных читателей об образе эпохи, духовно-нравственных ценностях, характерах персонажей.

Являясь неотъемлемой частью великой русской классики, творчество Н.С. Лескова входит в образовательные программы по литературе как на уровне основного общего образования, так и на уровне среднего общего образования. Так в Федеральных рабочих программах (в соответствии с обновленными ФГОС) представлены сказ «Левша» (6 класс – 3 часа), «Очарованный странник» (или «Однодум») (10 класс – 2 часа (базовый

уровень») либо 2 произведения по выбору в 10 классе при изучении предмета «Литература» на углубленном уровне (рекомендуемые произведения: «Очарованный странник», «Однодум», «Тупейный художник», «Леди Макбет Мценского уезда» (3 часа)). Разумеется, знакомство с творчеством Н.С. Лескова, ограниченное пятью учебными часами, не может восприниматься как серьезное и предполагать реализацию тех задач, которые Федеральная рабочая программа формулирует в связи с изучением лесковских произведений («Осмысливать художественную картину жизни, созданную автором, понимать ключевые проблемы и выражать своё отношение к ним. Составлять лексические и историко-культурные комментарии» и др.) [20, 41]. Необходимо отметить, что количество учебных часов, отведенных на изучение творчества Н.С. Лескова в 10 классе в соответствии с Федеральной рабочей программой (2023), уменьшилось по сравнению с программами литературного образования, которые были рекомендованы Министерством просвещения Российской Федерации до утверждения обновленного ФГОС.

Несмотря на то, что в программу литературного образования в старших классах творчество Н.С. Лескова включено в 90-е годы XX века – относительно недавно (по сравнению с произведениями других классиков т.н. «первого ряда»), существует ряд работ, характеризующих те направления, которыми идет школьная методика в осмыслении произведений Н.С. Лескова. Так среди наиболее востребованных источников методических советов для учителей-словесников книга Н.Н. Старыгиной «Лесков в школе», включающая в себя материалы, посвященные биографии писателя, произведениям, с которыми можно знакомить обучающихся основной школы («Маланья голова баранья», «Пугало» и др.) [17], материалы к урокам; пособие Л.А. Капитановой «Лесков Н.С. Жизнь и творческий путь» [4]; книга М.А. Кучерской «Изучение художественного своеобразия произведений Н.С. Лескова на уроках литературы» [7].

Методическая наука XXI века активно включается в обсуждение традиционных и новых возможностей изучения творчества классика не только в школе, но и в вузе (Кашкарева А.П., Хахулина Л.В., Поздина И.В. и другие).

В наше время, когда проблемы, касающиеся возвращения к традициям, формирования духовно-нравственных ценностей, важны как никогда, обсуждение со старшеклассниками произведений Н.С. Лескова приобретает особый смысл (в связи с чем уменьшение учебных часов на знакомство с творчеством писателя, чтение и анализ его произведений выглядит весьма обидным). Безусловно, важно, что такие ключевые для понимания мировоззрения писателя и специфики его художественного мира произведения, как «Левша» (6 класс) и «Очарованный странник» (10 класс) остаются в программе по литературе на своем месте, но полагаем, что в целях читательского развития школьников расширение круга лесковских произведений просто необходимо. Многолетний опыт как вузовского, так и школьного преподавания убедил нас в том, что знакомство с произведениями Н.С. Лескова позволяет не только прикоснуться к эстетической системе

выдающегося писателя, воспринять особенности его удивительной языковой манеры, ближе познакомиться с нравственной концепцией, но и осознать, насколько знание и понимание произведений Н.С. Лескова важно для формирования представления о литературном процессе XIX века (да и XX века), о величайшем вкладе Н.С. Лескова в формирование представлений о русском национальном характере. О диалоге как важнейшем принципе творческого существования Н.С. Лескова исследователи-лескововеды неоднократно писали в своих трудах (О.В. Евдокимова, И.Ю. Лученецкая-Бурдина, А.А. Федотова, Н.Ю. Данилова и другие). Полагаем, что и обращение к произведениям Н.С. Лескова с учениками средних классов и старшеклассниками может иметь диалоговый характер (например, в 7 и 8 классах в программу по литературе включены произведения русских писателей XX века («Юшка» А.П. Платонова, «Чудик» В.М. Шукшина, «Матренин двор» А.И. Солженицына и др.), персонажи которых имеют черты особого национального типа, осмысленного в произведениях Н.С. Лескова, – «праведника» (безусловно, количество учебных часов, отведенных на чтение и обсуждение названных произведений, не дает возможности полноценно обратиться к анализу таких произведений, как «Пигмей», «Несмертельный Голован», «Кадетский монастырь» и другие, но даже краткий обзор рассказов Н.С. Лескова о «праведниках», знакомство с фрагментами произведений, сопоставление с произведениями писателей XX века позволит ученикам не только включить в круг читательских представлений чрезвычайно важные и интересные произведения, но и осознать, насколько тесны связи между писателями разных эпох.

Еще более серьезно связи между Лесковым и его современниками должны осознаваться старшеклассниками. Прежде чем обратиться к конкретным методическим предложениям, назовем ряд проблем, которые были нами обозначены в процессе исследования (в течение ряда лет нами проводится среди значительного числа обучающихся Ярославской области (школы городов Ярославля, Рыбинска, Углича) диагностика, нацеленная на выявление особенностей восприятия произведений русской литературы XIX и XX веков. Мы предлагаем школьникам вопросы, направленные на выяснение тех аспектов, которые являются для наших старшеклассников наиболее сложными для понимания, вопросы, касающиеся анализа и интерпретации текстов художественных произведений. Кроме того, мы ежегодно анализируем материалы государственной итоговой аттестации выпускников 11 классов Ярославской области по предметам гуманитарного профиля: итоговое сочинение, сочинения ЕГЭ по литературе, письменные ответы ЕГЭ по истории). Анализ данных материалов свидетельствует о том, что одной из серьезных проблем, мешающей адекватному восприятию школьниками художественного текста, созданного в отдаленную от нашей современности эпоху, является отсутствие систематических знаний об эпохе, об общественных группах, особенностях их взаимоотношений. Например, при чтении драмы А.Н. Островского «Гроза» старшеклассники

не понимают, почему Катерина просто не могла уйти из дома свекрови и мужа, какими были традиции в купеческой среде провинциального города. В методической литературе предложены варианты сопоставительного изучения пьесы А.Н. Островского «Гроза» и очерка Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Н.В. Беляева и ее коллеги в уроке «Две Катерины» предлагают организовать исследовательскую работу десятиклассников, построенную как на сопоставлении образов Катерины Кабановой и Катерины Измайловой, так и на использовании различных методических приемов (чтение по ролям, инсценирование, составление опорной схемы, сопоставительной таблицы) [1]. Урок, на котором учитель со старшеклассниками наблюдает над диалогом двух выдающихся писателей эпохи, представляется нам чрезвычайно продуктивным, позволяющим увидеть внутренний мир литературного героя. При этом думается, что для более четкого понимания учениками мотивов поступков персонажей, понимания той атмосферы, в которой существуют герои, необходима более детальная характеристика эпохи, исторический комментарий, позволяющий понять, почему героиня – купчиха XIX века – не может поступить так, как поступила бы наша современница. На уроке в 10 классе мы используем краеведческий материал: документы и материалы ярославских газет XIX века. Воспоминания ярославцев и материалы газет дают примеры существования мира купечества как того самого «темного царства» А.Н. Островского. Ученики узнают, что в середине века в Ярославле купцами было объявлено капиталов: 3 – по I гильдии, 19 – по II гильдии, 173 – по III гильдии. О «значительности» того или иного персонажа или принадлежности к гильдии упоминают в произведениях А.Н. Островский и Н.С. Лесков. Документы показывают, что семья играет ведущую роль в повседневном быте купцов. Наличие больших семей в купеческой среде, нежелание родителей отпускать на «волю» выросших, а то и женатых детей связано со стремлением избежать семейных разделов и жить в одном дворе, ведя общее хозяйство. Эта практика характерна в основном для зажиточных горожан и вызвана общей торговлей, промышленной и иной предпринимательской деятельностью, нежеланием дробить имущество [18]. «Диалог» писателей-современников позволяет увидеть, каких разных людей формирует, на первый взгляд, похожая, близкая среда.

Особо хотелось бы остановиться на проблеме, при изучении которой нам представляется совершенно необходимым обратиться к диалогу писателей-современников. Речь идет о проблеме нигилизма, художественное открытие которой, по мнению литературоведов и критиков, было осуществлено И.С. Тургеневым [6]. В романе «Отцы и дети» И.С. Тургенева проблема нигилизма связана не только с образом Евгения Базарова, интересный аспект – попробовать рассмотреть, а что представляет собой образ женщины-нигилистки в художественном осмыслении автора. Чтобы рассмотреть этот вопрос, необходимо представлять себе, какую роль нигилизм как идеология играл в общественной жизни России шестидесятых

годов XIX века. В качестве документа эпохи, характеризующего отношение общества к нигилизму и нигилистам, рекомендуем ученикам использовать фрагменты «Воспоминаний» А.Я. Панаевой, которая свидетельствует о том, как непросто складывались отношения родителей, напуганных нигилизмом, с детьми: «сколько происходило семейных драм, где родители и дети одинаково делались несчастными на всю жизнь из-за антагонизма, который, как ураган, проносился в семьях, вырывая с корнем связь между родителями и детьми» [13, 319]. Кроме того, Панаева А.Я. рассказывает в 17 главе своих «Воспоминаний» о «слепцовской коммуне» (так она называет Знаменскую коммуну, основанную писателем и общественным деятелем В.А. Слепцовым. Воспоминания о коммуне, кроме А.Я. Панаевой, оставила также одна из ее участниц – А.Г. Маркелова [11].

«Необходимо отметить, что в большинстве русских полемических романов XIX в. наиболее значимым персонажем является мужчина-нигилист. Это вполне естественно, так как нигилизм - идеология отрицания, разрушения, борьбы, и в качестве «разрушителя» традиционно воспринимается мужчина» [9, 181]. Тем не менее, полемический роман 60–70-х годов 19 века представляет читателю тип женщины-нигилистки, женщины «на перепутье» либо женщины, разорвавшей семейные узы и попытавшейся начать «новую» жизнь в пространстве вне дома. В романе И.С. Тургенева такая героиня – Евдоксия Кукшина – изображена иронически. Предлагаем ученикам в процессе групповой исследовательской работы провести наблюдения над художественной реализацией образа эмансипированной женщины в произведениях писателей-современников и определить, в рамках каких моделей происходила художественная реализация этого образа.

Материалом для наблюдений становятся фрагменты романа Н.С. Лескова «Некуда» (1864) (образ Лизы Бахаревой), И.С. Тургенева «Отцы и дети» (1862) (Евдоксия Кукшина), повесть В.А. Слепцова «Трудное время» (1865) (Мария Щетинина). Предлагаем старшеклассникам в своей работе руководствоваться вопросами:

1) Как реализуется героиня в извечных женских ролях: дочери, жены, матери?
2) Как героиня реализует себя в общественной жизни?
3) Каково отношение героини к любви?

На уроке, обсуждая вопросы, ребята приходят к выводу о полемическом характере диалога, который ведут писатели-современники. Размышляя над первым вопросом, они отмечают, что роль жены, матери чужда героиням разных авторов, все они либо не замужем, либо расстаются с мужьями (недаром, анализируя роман Н.С. Лескова «Некуда», В.А. Недзвецкий отмечает, что старую няню Лизы Бахаревой удручает не социализм «но женская бесприютность и бессемейность девушки, пусть она и не осознает этого» [12, 708]. Евдоксия живет отдельно от своего «мсье Кукшина» и заявляет: «Слава богу, я свободна, у меня нет детей» [19]. Мария Щетинина в ожидании новой жизни покидает своего мужа и его дом: «Между мной и

моим мужем все кончено. Я свободна» [16, 313]). Размышляя над следующим вопросом, участники отмечают, что героини произведений стремятся проявить себя полезными обществу: Лиза (роман Н.С. Лескова) усиленно читает книги, стремясь найти в своей жизни высший смысл, стать полезной окружающим; Мария (повесть В.А. Слепцова) помогает крестьянам в деревне, пытается учить детей, носит лекарства больным; даже Евдоксия Кукшина (роман И.С. Тургенева) изобретает «какую-то мастику». Далее ученики отмечают, что мужчина рядом с эмансипированной героиней романа появляется не в качестве возлюбленного или жениха, а в качестве наставника (иногда спасителя): Кукшина (как и Ситников) считает Базарова кем-то вроде своего учителя; доктор Розанов, Василий Райнер – нравственные авторитеты для Лизы (роман «Некуда»); для Маши («Трудное время») «роль спасителя играет демократ Рязанов: поддавшись его влиянию героиня уезжает в Петербург создавать новую жизнь, он «открывает глаза» Марии на бесплодность ее попыток реально помочь крестьянам» [9, 183]. Итак, ученики делают вывод о том, в соответствии с какими общими позициями выстраиваются образы героинь. При этом нам важно осознать, в чем заключается разница в осмыслении образов в произведениях писателей-современников. Группа, работавшая над повестью В.А. Слепцова, отмечает, что образ Марии выстроен в соответствии с вариантом, который можно назвать оптимистическим: уход из дома призван стать началом самостоятельной, трудовой, общественно активной жизни, призван спасти женщину от нравственной деградации. Вариант образа нигилистки, созданный Н.С. Лесковым, можно назвать трагическим: «Н.С. Лесков демонстрирует не просто пустоту, отвлеченность тех идей, в которые поверила Лиза Бахарева, но их вредность, деструктивный характер <…> Лесков настаивал на том, что нигилизм неприемлем для человека и неминуемо приводит его в тупик» [9, 185]. Неженственная, растрепанная, изо всех сил старающаяся быть современной и свободной Евдоксия Кукшина представляет собой пародийный, иронический вариант образа нигилистки.

Диалог (полемика) между писателями позволяет старшеклассникам не просто познакомиться с произведениями, ставшими в свое время настоящим открытием в литературе, но и осознать, в чем заключаются особенности видения и оценки эпохи выдающимися художниками.

Думается, что очень важно изучать творчество Н.С. Лескова в средних и старших классах не только монографически (слишком уж мало часов отведено на это), но и в диалоге с другими авторами, включать в обзоры, чтобы – теперь уже в наше время – не «прозевать» творчество гения.

Литература

1. Беляева, Н.В. и др. Литература: 10 кл.: Методические советы: Книга для учителя / Н.В. Беляева, А.Е. Иллюминарская, В.А. Фаткулова – Москва, 2002.

2. Данилова, Н.Ю. Диалог «своего» и «чужого» в художественном мире Н.С. Лескова: на материале произведений 1860 – 1880-х гг. об иностранцах и инородцах : автореф. дисс. … канд. филол. наук / Н.Ю. Данилова. – Санкт-Петербург, 2011.

3. Евдокимова, О.В. Диалог Н.С. Лескова с Л.Н. Толстым и Ф.М. Достоевским / О.В. Евдокимова // Достоевский и мировая культура. – Санкт-Петербург: Серебряный век, 1999.
4. Капитанова, Л.А. Лесков Н.С. Жизнь и творческий путь / Л.А. Капитанова. – Москва: Русское слово, 2023.
5. Кашкарева, А.П. Проблемы преподавания творчества Н.С. Лескова в школе и вузе (на примере повести «Леди Макбет Мценского уезда») / А.П. Кашкарева // Филология и человек. – 2017 - № 1.
6. Конышев, Е.М. Проблема нигилизма в романе «Отцы и дети» / Е.М. Конышев // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2009. - № 3.
7. Кучерская, М.А. Изучение художественного своеобразия произведений Н.С. Лескова на уроках литературы / М.А. Кучерская. - Москва: Чистые пруды, 2008.
8. Лесков Н.С. Некуда / Н.С. Лесков // Полн. собр. соч.: в 30 тт. Т. 4.- Москва: Терра, 1997.
9. Лукьянчикова, Н.В. Проблема женского нигилизма в повести М.П. Чехова «Синий чулок» / Н.В. Лукьянчикова // Ярославский педагогический вестник. – 2012. –№ 3.
10. Лученецкая-Бурдина, И.Ю. Диалог Н.С. Лескова с Л.Н. Толстым (на материале повести Н.С. Лескова «Полуношники») / И.Ю. Лученецкая-Бурдина, А.А. Федотова // Ярославский педагогический вестник. 2009. - № 4.
11. Маркелова, А.Г. Воспоминания. Знаменская коммуна / А.Г. Маркелова // Литературное наследство. Т. 71. - Москва, 1963.
12. Недзвецкий, В.А. Примечания. Некуда. Роман в трех книжках [Текст] / В. А. Недзвецкий // Лесков Н.С. Полн. собр. соч.: в 30 тт. Т. 4. - Москва: Терра, 1996. - С. 694 – 746.
13. Панаева (Головачева), А.Я. Воспоминания / А.Я. Панаева (Головачева). - Москва: Правда, 1986.
14. Поздина, И.В. Современные подходы к изучению малых жанров Н.С. Лескова в практике вузовского преподавания / И.В. Поздина // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2020. - № 1(26). – С. 117 – 119.
15. Поздина, И.В. Использование интерактивных форм в преподавании творчества Н.С. Лескова в вузе / И.В. Поздина // Литература в контексте современности : материалы IX Всерос. науч. конф. с междунар. участием. - Челябинск: Энциклопедия, 2017. - С. 73 – 78.
16. Слепцов, В.А. Проза / В.А. Слепцов. – Москва: Сов. Россия, 1986.
17. Старыгина, Н.Н. Лесков в школе / Н.Н. Старыгина. - Москва: Владос, 2000.
18. Страхова, Н.В. Проектирование рабочей программы учебного курса «История Ярославского края» для общеобразовательных организаций Ярославской области / Н.В. Страхова // Применение регионоведческого компонента в гуманитарных дисциплинах и образовательных программах. – Ярославль: ООО «Филигрань», 2023. – С. 76 – 83.
19. Тургенев, И.С. Отцы и дети / И. С. Тургенев. – Москва: Олимп, 2001.
20. Федеральная рабочая программа по учебному предмету «Литература» (базовый уровень). URL: https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/02 (дата обращения: 02.04.2024)
21. Хахулина, Л.В. Организация исследовательской деятельности школьников в 5–11 классах в процессе изучения творчества Н.С. Лескова: автореф. дисс. … канд. пед. наук / Л.В. Хахулина. - Москва, 2006.

N.V. Lukyanchikova
Yaroslavl State Pedagogical University them. K.D. Ushinsky
e-mail: lunavl@yandex.ru
N.V. Strakhova
State autonomous institution of additional vocational education
of the Yaroslavl region “Institute for Educational Development”
e-mail: strahovan@mail.ru

“Everything can serve in favor...”: a study of the works of N.S. Leskova in high school

Key words: spiritual and moral values, methods of teaching literature, dialogue technologies, integrated learning, creativity of N.S. Leskov.

The article discusses the problems associated with the study of N.S. Leskov’s creativity in high school, methods and forms of working with students

on the texts of the writer's works are proposed. The authors believe that turning to the dialogue model is productive for forming young readers' ideas about the image of the era, spiritual and moral values, and the characters' personalities.

Лю Миньцзе
Дальневосточный федеральный университет
e-mail: 1048795611@qq.com

УДК 81.161.1

СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗА «АНТОНОВСКИЕ ЯБЛОКИ» И. БУНИНА

Ключевые слова: И. Бунин, «Антоновские яблоки», композиционная структура, структурные геометрии, претекст и интертекст.

В статье детально рассматриваются структурно-композиционные особенности рассказа И. Бунина «Антоновские яблоки», его разновекторные проекции и сложные визуальные геометрии. Показано, что четырехчастная композиция рассказа не случайна, но опосредована авторским заданием и демонстрирует особое семантическое наполнение, переводящее смысловое содержание частных эпизодов на уровень всечеловеческий, онтологический. Установлено, что смена геометрических ракурсов текста, его композиционная противодинамика (центробежная и центростремительная) формируют надсюжетную сверхфабулу и оказывают влияние на восприятие философского поля рассказа. Интерпретирована необычность привычного названия хрестоматийного рассказа, намечены чеховские аллюзии.

Рассказ «Антоновские яблоки» появился в петербургском журнале «Жизнь» в октябре 1900 г. и имел подзаголовок «Картины из книги "Эпитафии"» [4, с. 149-166].

При анализе рассказа «Антоновские яблоки» важным обстоятельством становится значительная авторская переработка текста, которую неоднократно предпринимал Бунин. Как показал С. Н. Морозов, писатель 12 раз при его жизни переиздавал рассказ и 12 раз правил текст [11, с. 704–727]. По наблюдениям текстолога, наиболее существенная правка «Антоновских яблок» относилась к 1921 г., когда Бунин уже находился в эмиграции в Париже и когда готовилось новое издание его прежних рассказов – сборник «Начальная любовь» [5]. По утверждению С. Н. Морозова, «если в российских публикациях этот рассказ читался как рассказ-повествование, то в эмигрантской редакции это уже рассказ-воспоминание» [11]. Отчасти это, несомненно, справедливо, так как эмигрантское существование активизировало ностальгические ноты. Однако, на наш взгляд, подзаголовок

«Из книги “Эпитафии”» изначально акцентировал трагическую ноту, эмоционально тонировал «повествование».

О художественном своеобразии рассказа «Антоновские яблоки» писали многие исследователи, внимание которых привлекали, как правило, две центральные слагаемые художественной системы бунинского рассказа – поэтические картины усадебной природы и мотивы ностальгических воспоминаний центрального персонажа. Наблюдения подобного характера, несомненно, основательны и перспективны. Но за мощной «лирической стихией» рассказа элементы его структурной формы, композиции, сюжетной организации часто оказываются сдвинутыми на периферический план. Без внимания, как правило, остается эпитафический оттенок «Антоновских яблок». Между тем обращение к такого рода структурным аспектам позволяет обнаружить гармоничную и стройную геометрию рассказа Бунина, выявить его новые смысловые проекции.

При анализе рассказа «Антоновские яблоки» прежде всего привлекает внимание композиционное членение: весь текст поделен на четыре части, и какие бы правки позднее ни предпринимал Бунин (а их было множество), четырехчастная композиционная структура неизменно сохранялась. В символико-нумерологической системе цифра 4 наделяется разными и многочисленными значениями, но в рамках бунинского эпитафического повествования одним из наиболее значимых среди них оказывается символика погребального культа, пронизанного мортальными коннотациями [2]. Семантика четного числа 4, отличная от динамики нечетных 3 или 5 (и др.), выдвигает в нем на передний план значение покоя и устойчивости, ожидаемой статики. В самой «прочности» цифры 4 заложена некая константность и, как следствие, ощутимая меланхолическая слагаемая, прирастающая от главы к главе.

Во всех четырех главках «Антоновских яблок» Буниным отображено только одно время года – осень. Концепту *осень* традиционно присуща особая понятийная семантика – это угасание природы, подготовка к зиме, к спячке, сну, замиранию (смерти), а, следовательно, и здесь актуализируются мотивы грусти, прощания, минора, весьма близкие стилистике эпитафии. Вслед за жанровым подзаголовком *эпитафия* выбор времени года – *осень* – оказывается аксиологически значимым.

Природные картины, открывающие каждую из главок, выстроены последовательно и линейно: от ранней до поздней осени и начала зимы. Графический рисунок выстраиваемого «природного» сюжета как будто отчетлив. Между тем наряду с «природными» эпизодами четырех главок «Антоновских яблок» внутри них формируется и еще один стройный (под)сюжет – поэтапное взросление лирического героя.

Условно в четырех частях «Антоновских яблок» Бунин прослеживает еще античностью стадиированный человеческий жизненный путь – детство, юность, зрелость, старость. Возрастная *кварта* (4) временных этапов человеческой жизни соответствует четырем фрагментам компо-

зиционного членения. И хотя тридцатилетний писатель не дает в заключительной части рассказа картины его (лирического героя) старости, однако логика развития «возрастного» внутреннего сюжета ведет именно к этому периоду человеческой жизни, к завершающему этапу человеческого микрокосма.

Если внимательно присмотреться к тексту Бунина, то можно заметить, что бытийным фоном изображаемых *личностных* событий в каждой части рассказа оказывается *век, вечность, сто лет*. И подобных *вековечных* примет по тексту разбросано множество. Маркированный многоточием (…) рассказ лирического персонажа, таким образом, оказывается включенным в эту вечность, утрачивая геометрию линейности, но – в перспективе – обретая форму *круга*, знака вечности и космичности. Единичная жизнь лирического персонажа встраивается в цепь событий и судеб множественной вереницы людей (героев), уходящей в далекое прошлое (и приоткрытой будущему).

Между тем четыре главки «Антоновских яблок» вырисовывают и другие геометрические фигуры, уже не просто плоскостные, но объемно пространственные.

Как помним, в первой главке ведется рассказ о родном имении героя-нарратора. Во второй главе повествователь рассказывает об имении родственницы, тетушки Анны Герасимовны. Третья главка вбирает в себя историю усадьбы родных жены, шурина Арсения Семеновича. Четвертая – рассказ о безымянных мелкопоместных соседях. Повествовательный нарратив завязывается в *родном* поместье героя (1), именно он оказывается центром будущих пространственных концентрических кругов, расходящихся от *я* в мир.

Далее повествование движется через воспоминания о близких *родственниках*, о *родной* тетке героя (2). Кровная связь еще поддерживается. На третьем этапе концентрические центробежные круги достигают охвата *дальних* родственников, семьи жены (3), людей, близких уже не по крови, но по сердцу. И наконец, в четвертой части круги разрастаются до пределов *соседей* (4), людей уже не родных, знакомых герою в большей или меньшей степени. Теперь не природное время, не возрастные ступени, но *род*ство (кровное и общечеловеческое) связывает главного персонажа с окружающим его миром, эксплицируя его причастность к жизни, времени, бесконечному космосу. «Родственные» концентрические круги (1□2□3□4) с очевидностью намечают *центробежную* динамику, ориентируя понятийно-смысловой вектор от малой точки *я* до расширения наррации до огромных колец-сфер, охватывающих многих или всех. Экзистенциальный хронотоп рассказа расширяется, открывается вечности.

Между тем, в опоре на те же истории Бунину-геометру удается на ином понятийном уровне добиться смены перспективы, противоположной устремленности – *центростремительной*, сужающей и локализующей

иерархический мир. Если за исходное условие отслеживаемой динамики счесть представление о состоятельности и домовитости дворянских поместий и усадеб, то пространственный фигуративный конус концентрических кругов по ходу наррации будет не расширяться, а сжиматься. Заявленная в подзаголовке *эпитафия* получает грустное, предусмотренное поминальным жанром минорно-меланхолическое наполнение.

Известно, что Бунин необычайно много работал над текстом «Антоновских яблок», тщательно дорабатывал его, убирая и сдвигая фрагменты, уточняя речевые характеристики [4]. Но при всех трансформациях финальной композиционной фигурой неизменно остается кольцо, формируемое топонимом Выселки – название имения родителей центрального персонажа («замелькают огоньки Выселок», с. 190–191). С изображения картин «наших Выселок» Бунин начинает повествование, топоним пронизывает повествование, им же и завершается рассказ, композиционно замыкая бытийное кольцо.

Таким образом, можно заключить, что геометрии рассказа Бунина многочисленны и причудливы, и каждая из них создает свой минисюжет, открытый времени и пространству и/или замкнутый в вечности. Отсутствие единого сквозного сюжета, ожидаемого в эпическом повествовании, в лиро-эпическом рассказе Бунина оказывается компенсированным и замещенным множественным и разветвленным поли- сюжетом, сформированным пересечением, наложением, переплетением микросюжетов. Различная динамика временн*ы*х пластов (время природное и время персонажное, и др.) накладывается на меняющиеся пространственные координаты (топос вечности и локус дворянской усадьбы, пространство внутреннего *я* и мира окружающих людей, и др.), моделирует многослойный рассказовый хронотоп, а внутри него – не менее сложный макросюжет, вбирающий факт и рефлексию, конкретику и абстракцию, геометрию линейности и сферичности. Рассказ Бунина «Антоновские яблоки» поверяется почти пушкинской «алгеброй гармонии».

Литература

1. Бабореко, А.К. Бунин: жизнеописание / А.К. Бабореко. – Москва: Молодая гвардия, 2004. – 455 с.

2. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов / перевод с немецкого / Г.Бидерман. – Москва: Республика, 1996. – 375 с.

3. Богданова, О.В. «Темные аллеи» и другие рассказы И.А. Бунина / О.В. Богданова. – Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2021. – 300 с.

4. Бунин, И. А. Антоновские яблоки: Картины из книги «Эпитафии» // Жизнь. – Санкт-Петербург, 1900. № 10. – С. 149–166.

5. Бунин, И.А. Антоновские яблоки // Бунин И.А. Начальная любовь. – Прага: Славянское издательство, 1921. – С. 7–28.

6. Бунин, И.А. Собрание сочинений: в 9 т. / под общей редакцией А.С. Мясникова, Б.С. Рюрикова, А.Т. Твардовского. – Москва: Художественная литература, 1965 – 1967.

7. Захарова, В.Т. Проза Ив. Бунина: аспекты поэтики / В.Т. Захарова. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный педагогический университет, 2013. – 112 с.

8. Измайлов, А.А. «Ищу я в этом мире сочетанья…» / А.А. Измайлов. – Санкт-Петербург: Галарт, 2019. -232 с.

9. Квятковский, А. Поэтический словарь / А.Квятковский. – Москва: Советская энциклопедия. 1966. – 376 с.

10. Мальцев, Ю.В. Проза И.А. Бунина / Ю.В. Мальцев. – Москва; Франкфурт: Посев, 1994. – 432 с.

11. Михайлов, О.Н. Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана / О.Н. Михайлов. – Москва: Центрополиграф, 2001. – 489 с.

12. Морозов, С.Н. Текстология рассказа И.А. Бунина «Антоновские яблоки» // Творчество И.А. Бунина в историко-литературном контексте (биография, источниковедение, текстология) / редактор-составитель О.А. Коростелев / С.Н. Морозов. – Москва: Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, 2019.- С. 704–727.

13. Некрасов, Н.А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Художественные произведения. Т. 5. Кому на Руси жить хорошо / Н.А. Некрасов. – Ленинград: Наука, 1985. – 432 с.

14. Пращерук, Н.В. Проза И.А. Бунина как художественно-философский феномен / Н.В. Пращерук. – Москва: Флинта, 2016. 232 с.

15. Сливицкая, О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина / О.В. Сливицкая. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. – 268 с.

16. Сливицкая, О.В. Сюжетное и описательное в новеллистике И.А. Бунина // Русская литература, 1999. – № 1. – С. 89–110.

17. Степанов, Ю.С. Константы: словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – Москва: Академический проект, 2001. – 989 с.

18. Сурпин, М.Л. В творческой лаборатории И.А. Бунина (работа над рассказом «Антоновские яблоки») // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сборник 4. Творчество И.А. Бунина. – Калуга: [б. и.], 1973. – С. 3–16.

19. Флоренский, П. А. Мнимости в геометрии / предисловие, послесловие, комментарий Л.Г. Антипенко / П.А. Флоренский. – Москва: Лазурь, 1991. – 96 с.

20. Шмелев, И.С. Лето Господне // Шмелев И.С. Собрание сочинений: в 5 т. (8 кн.) / составитель Е.А. Осьминина. – Москва: Русская книга, 1998. Т. 4. Богомолье: романы, рассказы. – 508 с.

21. Штерн, М. С.В поисках утраченной гармонии: проза И.А. Бунина, 1930 – 1940-х годов / М.С. Штерн. – Омск: Омский государственный педагогический университет, 1997. – 240 с.

Liu Minjie
Far Eastern Federal University
e-mail: 1048795611@qq.com

Structural and compositional features of the story “Antonov’s Apples” by I. Bunin

Key words: I. Bunin, “Antonov apples”, compositional structure, structural geometries, pretext and intertext.

The article examines in detail the structural and compositional features of I. Bunin’s story “Antonov Apples”, its multi-vector projections and complex visual geometries. It is shown that the four-part composition of the story is not accidental, but is mediated by the author’s task and demonstrates a special form that transfers the semantic content of particular episodes to the universal, ontological level. It is established that the change of geometric angles of the text and its compositional counter-dynamics (centrifugal and centripetal) create above-the--plot narration and influence the perception of the philosophical field of the *story. The originality of the common title is interpreted and Chekhov’s allusions are outlined.*

В.С. Машошина
Московский городской педагогический университет
e-mail: MashoshinaVS@mgpu.ru

УДК 821.111

ВИЗУАЛЬНЫЙ КОД И ЭСТЕТИКА ЖИВОПИСНОГО В БРИТАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Ключевые слова: визуальный код, эстетика живописного, британская литература, Чарльз Диккенс.

В статье раскрывается роль визуальности и эстетика живописного в британской литературе XIX века на материале творчества Ч. Диккенса и анализируются особенности функционирования пейзажных комплексов в романе «Лавка древностей». В работе рассматриваются методы и приемы включения визуального кода в пространство художественной литературы, описывается эстетическая составляющая визуализации в указанном тексте.

Синтез различных видов искусств, в особенности, литературы и живописи – весьма распространенное явление в британской культуре. По мнению современных литературоведов, практика включения визуального кода и живописных описаний героев в художественную литературу восходит к так называемой эстетике «живописного». Одним из основоположников изучения живописного кода в национальной культуре Англии по праву считают У. Гилпина (*William Gilpin*), английского поэта и теоретика изобразительного искусства XVIII в., включившего в научный обиход категорию «живописного» (*the picturesque*). В трактовке художника категория «живописного» получает интерпретацию через смежные понятия «возвышенного» (*the sublime*) и «прекрасного» (*the beautiful*) [9, URL]. Основные положения теории У. Гилпина получают дальнейшее развитие в трудах британского эстетика Ю. Прайса (*Uvedale Price*), который предлагает соотносить «живописное» с каждым объектом действительности или природным ландшафтом, который может быть представлен в живописи: «…it is applied to every object, and every kind of scenery, which has been or might be represented with good effect in painting» [10, URL].

По мнению современных литературоведов, именно эстетика «живописного» создала новые возможности для инкорпорирования живописных описаний и визуального кода в пространство художественной литературы. Начиная с XVIII в., интермедиальное взаимодействие литературы и искусства выступает в качестве одной из значимых черт культурно-художественной парадигмы в Англии (Н.П. Михальская 1978, Е.П. Ханжина 1990, О.Ю. Богданова 2006 и др.). Закономерно при этом, что хронологические рамки данного процесса совпадают с периодом, ознаменованным

зарождением национальной английской школы живописи У. Хогартом (*William Hogarth*) и связанный с расцветом идей просветительского реализма в сочинениях Д. Дефо (*Daniel Defoe*), Дж. Свифта (*Jonathan Swift*), Т. Смоллета (*Tobias Smollett*), Г. Филдинга (*Henry Fielding*) и др.

Визуальный код и живописная образность выступают в качестве важных элементов текстового пространства в произведениях Ч. Диккенса. Эти особенности художественного мира автора неоднократно становились объектом исследования как в отечественном литературоведении, так и на западе. Например, в зарубежном диккенсоведении известны работы, посвященные анализу влияния классической и современной живописи на поэтику романов английского классика (*Leonee Ormond 2004*), природе творческого взаимодействия писателя с художниками-иллюстраторами и карикатуристами (*Jennifer M. Green 1995*; *Frederic G. Kitton 1908, 1911*; *Sally Ledger 2004*; *Kevin Z. Moore 1997; Mary L. Shannon 2018*).

Диалог литературного текста и живописи в романе «Лавка древностей» (*The Old Curiosity Shop*, 1841) носит многоплановый характер и реализуется на символическом, идейном и на сюжетно-композиционном уровнях. Известный российский семиотик Б. А. Успенский подчеркивает, что в композиционном плане проблема «рамок» приобретает особое значение в живописи: «Именно «рамки» – будь то непосредственно обозначенные границы картины (в частности, ее рама) или специальные композиционные формы – организуют изображение и, собственно говоря, делают его изображением, т.е. придают ему *семиотический* характер» [6, с. 175]. В литературном произведении проблема рамок выражается в терминах «точек зрения».

Представляется, что в романе Ч. Диккенса «Лавка древностей» можно усмотреть примеры подобных авторских экспериментов с композицией, представляющие собой реплики визуально-живописного видения. Например, в самом начале повествования писатель применяет приём «рамок», прибегая к смене «точек зрения»: "*And now that I have carried this history so far in my own character and introduced these personages to the reader, I shall for the convenience of the narrative detach myself from its further course, and leave those who have prominent and necessary parts in it to speak and act for themselves*" [8, URL]. Поясним, что в первых главах анализируемого произведения автор использует нарратора, мистера Хамфри (*Mr. Humphrey*), от лица которого, согласно первоначальному замыслу, должна была быть рассказана история Нелл Трент (*Nell Trent*) и ее дедушки. В четвертой главе романа модель наррации меняется, автор отказывается от образа рассказчика и переходит на внутреннюю перспективу, сближая тем самым «текст» и «читателя». Представляется, что подобное композиционное решение обусловлено особенностями поэтики реализма, стремлением автора сократить дистанцию между реальным миром и миром изображаемым и усилением притчевого начала романа. Отечественный филолог О.Ю. Богданова отмечает, что данный приём основывается на живописном принципе

«романтического окна», характерном для романтической живописи, яркими представителями которой являлись Г.Р. Керстинг (*Geord Friedrich Kersting*), Ф.О. Рунге (*Philipp Otto Runge*), К.Ф. Фор (*Carl Philipp Fohr*), К.Д. Фридрих (*Caspar David Friedrich*) и другие [2, с. 111].

К иным принципам построения пейзажных комплектов в романе относится создание природных образов и использование таких основных средств выразительности живописи, как форма, цвет и свет. Ч. Диккенс широко известен как непревзойденный писатель-урбанист, признанный «певец города». Городской пейзаж, созданный на страницах произведений автора, определяется национальной культурной парадигмой, художественными задачами произведения, а сами пейзажные описания в текстах Ч. Диккенса зачастую построены на использовании архетипических образов *сада, моря, кладбища, реки*, что «влияет на авторское восприятие образов-символов» [5, с. 10]. В городском пейзаже ощущается особый ритм, который становится объединяющим началом в живописном и литературном изображении.

Описание урбанистического пейзажа в следующем отрывке наполнено типичными шумами, звуками и иными признаками пространства города, представленного в художественной трактовке автора: "…*the clustered roofs, and piles of buildings, trembling with the working of engines, and dimly resounding with their shrieks and throbbings; the tall chimneys vomiting forth a black vapour <…>; the clank of hammers beating upon iron, the roar of busy streets and noisy crowds, gradually augmenting until all the various sounds blended into one and none was distinguishable for itself, announced the termination of their journey…*" [8, URL]. В приведенном фрагменте «голосами» города являются постоянный гул молотков, грохот железа, шум толпы – все это сливается в единый гомон, наполняющий городское пространство. Несмотря на то, что на страницах анализируемого романа не содержится прямых упоминаний мест, встречающихся героям на их пути, в данном городском пейзаже можно усмотреть аллюзию на небезызвестный Черный край (*The Black Country*) – промышленный район индустриальной Англии XIX века, располагавшийся в окрестностях Бирмингема. Подобный типичный пейзаж индустриальной Европы нередко встречается на полотнах граверов и художников-современников Ч. Диккенса, творивших в жанре социального реализма, в частности на гравюре К. Мёнье (*Constantin Meunier*), наиболее точно отражающей жизнь европейского города XIX века.

Принципиально иное впечатление производят на читателя наполненные эстетикой и лиризмом живописные сельские пейзажи, являющиеся не только отражающим, но и преображающим зеркалом природы: "*The freshness of the day, the singing of the birds, the beauty of the waving grass, the deep green leaves, the wild flowers, and the thousand exquisite scents and sounds that floated in the air <…> sunk into their breasts and made them very glad*" [Ibid.]. Наполненные динамизмом и символизмом пейзажные комплексы выступают в качестве отличительной особенности поэтики Ч. Диккенса, что в совокупности обеспечивает «создание многоплановости литературного образа» [7, с. 73].

Пейзажные принципы, аккумулирующие своеобразие «живописного» как художественной концепции, раскрываются в способах изображения характерных деталей ландшафта, вызывающих восторженный отклик у героев повествования. В романе «Лавка древностей» образ мирной деревушки («the peace of the simple village»), цепь создающих перспективу валлийских гор («the mountain tops down far below»), струящаяся вдоль мельницы тихая речка («the calm river»), паперть старой церкви («the old grey porch»), древняя колокольня («the ancient tower») и другие «элементы пейзажа и архитектуры выступают в качестве устойчивых признаков питтореска, которые сохраняются в описаниях живописной английской сельской местности от столетия к столетию» [4, с. 42].

Ещё одним структурообразующим элементом создания поэтики «живописного» и построения пейзажных комплексов в анализируемом тексте является семантика цвета, источником которой, как справедливо подчеркивает А.Ф. Лосев, является метафора – если не в узком (субстанциальном) понимании, то в «феноменально зрительном плане <…> и чисто живописном смысле слова» [3, URL]. Индивидуально-авторские художественные решения, созвучные принципам и палитре импрессионизма, весьма многочисленны на страницах романа «Лавка древностей», а разнообразный репертуар языковых средств с семантическими компонентами «свет» и «цвет» в составе пейзажных комплексов являются проекциями психоэмоциональной сферы персонажей и способом антиципации сюжета в анализируемом романе (См. подробнее об этом [4]).

В рассмотренном тексте пейзажная образность и визуальный код являются значимыми идеостилевыми доминантами художественного мира Ч. Диккенса, благодаря которым непревзойденный классик британской литературы выстраивает многоуровневую связь между авторской модальностью, образами героев и нарративом, допуская тем самым «вариативность предлагаемых им формулировок одной и той же мысли» [1, с. 12]. Подводя итог анализу пейзажных комплексов в романе Ч. Диккенса «Лавка древностей», можно заключить, что особенности их создания в значительной степени вдохновлены эстетикой «живописного», и это порождает в рассмотренном тексте пространство для диалога литературы и живописи как особой формы культурной коммуникации.

Литература

1. Баранова, К.М. Стилизация в тексте «Альманаха Бедного Ричарда» Б. Франклина / К.М. Баранова // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2013. – № 1(11). – С. 8– 13.

2. Богданова, О.Ю. Поэтика пейзажа в романах Чарльза Диккенса [Текст]: дис.…канд. филол. наук: 10.01.03 / Богданова Олеся Юрьевна. – Тамбов, 2006. – 230 с.

3. Лосев, А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.infoliolib.info/philos/ losev/variativ.html. – Дата доступа: 10.03.2024.

4. Машошина, В.С. Поэтика пейзажных комплексов в романе Ч. Диккенса «Лавка древностей» / В.С. Машошина // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2022. – № 1(45). – С. 38–45.

5. Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке : Коллективная монография / Д. В. Абашева, А.В. Алексеев, Л.Н. Алешина [и др.] ; Департамент образования города Москвы, Московский городской педагогический университет, Институт гуманитарных наук. – Москва : Книгодел, 2019. – 504 с. – (Природный мир в пространстве культуры). – ISBN 978-5-9659-0198-2. – EDN RLMZKB.
6. Успенский, Б.А. Семиотика искусства [Текст] / Б.А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
7. Чупрына, О.Г. Прецедентные явления в британской литературе о подростках (лингвокультурологический подход) / О. Г. Чупрына // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2014. – № 3(15). – С. 71-79. – EDN STSOPZ.
8. Dickens Ch. The Old Curiosity Shop. [Internet]. Режим доступа: https://bookscafe.net/read/dickens_charles-the_old_curiosity_shop-252584.html#p1. – Дата доступа: 10.03.2024.
9. Gilpin W. On Picturesque Travel. Essay II // Three Essays on Picturesque Beauty, 2nd edition (1794). [Internet]. URL: https://sites.ualberta.ca/~dmiall/Travel/gilpine2. – Дата доступа: 17.03.2024.
10. Price U. An Essay on The Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful. Chapter III. (1794). [Internet]. URL: http://sublime.nancyholt.com/Price/index.html. – Дата доступа: 23.03.2024.

V.S. Mashoshina
Moscow City University
e-mail: MashoshinaVS@mgpu.ru

The Pictorial Code and the Picturesque in the XIX century British Literature

Key words: pictorial code, the picturesque, British literature, Charles Dickens.

The article analyses the pictorial qualities and the aesthetics of the picturesque in British literature of the XIX century based on the works of Ch. Dickens. Looking into the specific features of the functioning of landscape complexes in the novel "The Old Curiosity Shop" the paper discusses the ways of incorporating the conventional pictorial modes of the picturesque into the space of the literary text in question.

И.А. Михалевич
Гродненский государственный университет имени Янки Купалы
e-mail: irkahudoba@mail.ru

УДК 82.09

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНАХ С.И. ВИТКЕВИЧА «ПРОЩАНИЕ С ОСЕНЬЮ» И «НЕНАСЫТИМОСТЬ»

Ключевые слова: С.И. Виткевич, «Прощание с осенью», «Ненасытимость», система персонажей, главный герой, второстепенный герой.

Данная статья посвящена анализу системы персонажей наиболее известных романов польского писателя первой половины XX века Станислава Игнация Виткевича «Прощание с осенью» и «Ненасытимость». Изучение системы персонажей играет большую роль при анализе литературного текста, поскольку является одним из важнейших средств

постижения смысла произведения как художественного целого. В статье определены основные типы персонажей, описаны их взаимоотношения, выявлены сходства и различия авторского воплощения схожих героев и характеров.

В литературной энциклопедии под редакцией Н.Д. Томарченко система персонажей рассматривается как соотнесенность всех ведущих, а также второстепенных действующих лиц в литературном произведении, реализующая авторское художественное задание [4, с. 230–231]. В зависимости от степени важности того или иного героя при раскрытии художественного содержания произведения, а также от степени участия в построении сюжетной линии среди персонажей обычно выделяют такие категории как: главные герои, второстепенные, внесценические и эпизодические. Важную роль при выборе места персонажа в этой системе играет авторская оценка, что в свою очередь оказывает влияние на восприятие читателем всего произведения в целом. Анализ системы персонажей того либо иного литературного текста невозможен без оценки особенностей концепции и композиции произведения, которые несомненно влияют на систему персонажей.

Романы Станислава Игнация Виткевича «Прощание с осенью» («*Pożegnanie jesieni*») и «Ненасытимость» («*Nienasycenie*») появляются с разницей в два года в 1927 и 1929 году соответственно. Несмотря на то, что в каждом из них разные герои, разная система отношений, действие происходит в разное время, второй роман, по мнению современников Виткевича, это дублирование содержания первого [5, s. 82]. В том и другом произведении речь идет об одном и том же, о формальной и содержательной, то есть телесной и духовной ненасытности героев на фоне последней стадии распадающейся человеческой цивилизации.

Литературные персонажи, с которыми мы встречаемся в романах С.И. Виткевича, отличаются от ранее сформулированных определений персонажа как такового, а также приписанных им функций. Это двойственные создания, которые с одной стороны утверждают, что стремятся к полноте жизни, к бесконечности, к недоступному простым смертным наслаждению, а с другой стороны теряются в потоке своих же желаний, превращаются в безумные и безвольные существа.

Виткевичу в его романах удалось создать целую галерею ярких образов, среди которых отчетливо прослеживаются четыре доминирующих типа персонажа: **разочарованный потенциальный художник, его невинная настоящая любовь, демоническая женщина и революционный деспот**. Рассмотрим более подробно каждого из них.

Главными героями в обоих романах являются молодые люди Атаназий Базакбал (Прощание с осенью) и Генезип Капен де Вахаз (Ненасытимость), которые несмотря на юный возраст достаточно талантливы и умны, увлекаются литературой и философией, грезят о своем высоком предназначении,

стремятся к полноте жизни, хотят прожить ее как произведение искусства: драматическое интенсивное и необычное, но в итоге проигрывают эту борьбу с самим собой, погрязают в наркотиках и эротомании, что в конце концов приводит к физической гибели Атаназия и духовной Генезипа. Как справедливо отмечает исследователь творчества Виткевича в России Андрей Базилевский, главные герои обоих романов – юноши, вступающие в неразрешимо-противоречивое взрослое существование, утратившие свою индивидуальность прежде, чем ее найти [1, с. 28]. Атаназий делает неправильный выбор и жизнь его катится под откос: дуэли, наркотики, сексуальные излишества и прочее саморазрушение. Генезип погрязает во флирте, убивает без зазрения совести, а карьера адъютанта, уготованная юноше от отца, продолжает его психическое разрушение.

Основным сходством протагонистов обоих произведений выступает внешность, так описывает их автор: «*Atanazy Bazakbal, bardzo niezamożny, dwudziestokilkoletni, świetnie zbudowany i nezwykle przystojny brunet*» [7, s. 11]. ‘Атаназий Базакбал, весьма небогатый, двадцати с небольшим лет, прекрасного телосложения и чрезвычайно интересный брюнет’ [3, с. 22].

О Генезипе Виткевич пишет*:* «*ma lat osiemnaście skończonych*» [6, s. 22] ‘восемнадцать полных лет’ [2, с. 14]. «*On nie był bardzo wysoki (jakie 185 cm), ale cudownie proporcjonalnie zbudowany, zawierał w sobie potencjalnie całe morze cierpień nie znanych mu obecnie bab*» [6, s. 26]. ‘Он был не слишком высок (каких-то 185 см), но прекрасно сложен, в нем заключалось целое море страданий неизвестных ему доселе женщин [2, с. 19]’.

Романист кратко описывает биографию героев, с акцентом на моменты, которые в дальнейшем оказывают существенное влияние на становление их личности:

«*Atanazy pohodził z średniej szlacheckiej rodziny. Ojciec jego protegował sztuki piękne w podzinnym powiecie, ale synowi zabronił być artystą i bił go strogo za najmniejszy rysuneczek, albo wierszyk. „Metafizyczny pępek” tlił się w Atanazym stale, ale do „twórczości” nie doszło nigdy. I tak powoli został, sam nie wiedząc kiedy, owym aplikantem, myśląc ze strachem o przyszłej adwokaturze*» [7, s. 52]. ‘Атаназий происходил из среднезажиточной шляхетской семьи. Его отец покровительствовал изящным искусствам в родном уезде, но сыну запретил быть художником и строго наказывал его за самый даже пустячный рисуночек или стишок. «Метафизический пупок» постоянно тлел в Атаназии, но до «творчества» дело никогда не доходило. И так постепенно он стал, сам не понимая, как это получилось, этим самым стажером-юристом, со страхом думающим о будущей адвокатуре’ [3, с. 27].

«*Cenezyp Kapen nie znosił niewoli w żadnej formie – od najwcześniejszego dzieciństwa okazywał wstręt do niej nieprzezwyciężony. (Mimo to jakimś niepojętnym cudem wytrzymał ośmioletnią tresurę ojca-despoty. Ale było to czymś w rodzaju nakręcania sprężny – wiedział, że kiedyś*

roykręcić się musi i to go trzymało)» [6, s. 13]. ‘Генезип Капен не переносил неволи ни в какой форме – с раннего детства он испытывал к ней непреодолимое отвращение. (Несмотря на это, каким-то чудом он выдержал восьмилетнюю дрессировку деспота-отца. Но дрессура напоминала сжатую пружину – он знал, что когда-нибудь пружина разожмется, и это его поддерживало)’ [2, с. 52].

Как видим, биография главных героев, а именно детские годы, весьма схожа. У обоих деспотичные отцы, не повзоляющие заниматься, тем, что на самом деле интересно. Это, несомненно, приводит к тому, что во взрослом возрасте герои страдают от неопределенности не только в выборе дела всей своей жизни, но и в любовных отношениях. И в дальнейшем образы Генезипа Капена и Атаназия Базакбала очень схожи и созданы в сложении двух главных пересекающихся тем: ненасытимости и неопределенности. Автор показывает нам раздвоение личности между жаждой стать кем-то значимым в этой жизни, пренебрегая при этом всеми моральными правилами, и сознанием своей собственной недостаточности. Такое колебание стихий духа главных героев пронизывает оба романа:

«*Uczuł się małym, podłym stworem i z szaloną siłą zapragnął jakiegobądź wywyższenia ponad samego siebie. Na razie jednak nie zmienił swych postanowień*» [7, s. 12]. ‘Он почувствовал себя подленькой мелкой тварью и безумно возжелал во что бы то ни стало возвыситься над самим собой. Но пока что не изменил своих решений’ [3, с. 4].

«*Genezyp nie poznawał ani siebie, ani otaczającego świata. Ale właśnie w tej obcości czuł się jak w wygodnym futerale. Tylko czy to nie jest jednym z objawów zbliżającego się bzika*» [6, s. 402]? ‘Генезип не узнавал ни себя, ни окружающего мира, но именно в этой отчужденности чувствовал себя, как в удобном футляре. Только ни есть ли это один из симптомов надвигающегося сумасшествия’ [2, с. 423]?

Вышестоящие отрывки служат примером того, что образ Атаназия и Генезипа несет одно и то же: мотив нопределенности и ненасытимости.

Характеризуя главных героев Виткевич использует традиционный мотив испытания любовью, поэтому одно из важнейших мест в системе персонажей занимают женские образы: невинная настоящая любовь и демоническая женщина.

Невинная настоящая любовь в обоих романах, это женщины, пострадавшие от рук главных героев – Зося Ослабдзенская (возлюбленная, а в последующем жена Базакбала) и Элиза Балахонская (сестра милосердия, жена Капена и ярая последовательница муртибингизма). Они добры, по-детски наивны, искренне по-настоящему любят и полностью доверяют Атаназию и Генезипу. Их образ можно сравнить с образом страдалиц, которые любят и которых, несомненно, по-своему любят, но это чувство в итоге является разрушающим и именно любовь становится причиной их гибели. Различает же Зосю и Элизу спектр эмоций, переживаемых

в момент гибели. Зося, увидев измену Атаназия, морально раздавлена, несмотря на беременность, она теряет смысл жизни, единственный, кого она любила, ее Тазя, оказался предателем и Зося не находит другого выхода кроме как покончить жизнь самоубийством. Всю гамму ее чувств Виткевич показывает в следующих строках: «*Zosia płakała teraz otwarcie, pełnemi oczami, całem ciałem*» [7, s. 327]. ‘Сейчас Зося плакала открыто, всеми глазами, всем телом’ [3, с. 176].

Элизу в порыве страсти убивает безумный Генезип, но она принимает это спокойно, совершенно не сопротивляется, так как кроме любви у нее есть вера (вымышленный муртибингизм), приносящая спокойствие и умиротворение: «*Nie broniła się tonąc również w zachwycie najwyższym. Ból połączył się, w niej z rozkoszą i śmierć z życiem wiecznym w chwale rozjaśniającej się Tajemnicy Wszechrzeczy*» [6, s. 388]. ‘Она не сопротивлялась – ибо тоже тонула в высшем восторге. Боль соединилась в ней с наслаждением, а смерть с жизнью вечной – во славу воссиявшей Тайны Всебытия’ [2, с. 410].

Олицетворением демонической женщины в «Прощании с осенью» и «Ненасытимости» являются Геля Берц и княгиня Ирина Всеволодовна ди Тикондерога соответственно. Геля – голубоглазая, рыжеволосая, полная таинственного очарования богатая дочь еврейского банкира. Как говорит о ней сам Атаназий: «*Hela jest najpiękniejszą i najinteligentniejszą (i najbogatszą – coś szepnęło), kobietą jaką znam*» [7, s. 12]. ‘Геля – самая красивая и самая умная (и самая богатая шепнуло что-то) из известных мне женщин’ [3, с. 4].

Ирина Всеволодовна – увядающая русская княгиня, бывшая любовница отца главного героя, член Синдиката национального спасения, а также по мнению Генезипа «*zwyrodniałą, starowatą nadsamicą*» [6, s. 37] ‘дегенеративная стареющая суперсамка’ [2, с. 30], «*Czuć było w niej cały żal za beznadziejnie uciekającym życiem*» [6, s. 28]. ‘От нее исходила скорбь о безвозвратно уходящей жизни’ [2, с. 21].

Несмотря на внешние различия и социальный статус героинь, функции их в романах предельно схожи. С самых первых глав персонажи с чертами этого типа отделяются от толпы всех героев: имеют сложную внутреннюю жизнь, свою собственную философскую страсть и приводят героев к высшему эротическому наслаждению, делая при этом их безвольными существами. Образ демонической женщины неразрывно связан с главными героями, а также с образом их невинной любви. Ведь именно с Гелей Берц Атаназий изменял своей жене Зосе, которая узнав обо всем не смогла пережить двойного предательства от мужа и самой близкой подруги. А княгиня Тикондерога, будучи любовницей Генезипа, вместе со своим окружением ведут его к безумию.

Три предыдущих типа персонажей разнопланово представлены в романах, каждому герою посвящена отдельная информация с описанием его

внешности, характера, философских и жизненных воззрений, что нельзя сказать про четвертый тип – революционного деспота, коими являются Саетан Темпе в «Прощании с осенью» и генерал-квартирмейстер Войцех Эразмович Коцмолухович в «Ненасытимости». Социальную и политическую ситуацию Виткевич в своих романах отодвигает на задний план, поэтому и образ революционного деспота появляется не сразу.

Так, Темпе – единственный главный герой, которому не посвящена какая-либо отдельная информация в романе. Несмотря на то, что сам персонаж появляется только в момент крещения Гели, о его существовании или необходимости существовать сообщается уже в первых главах, о чем свидетельствуют диалоги и монологи других персонажей. Сообщая о своих теориях социального кризиса, рассказчик называет его «проклятым Темпе»: «*„Od społeczeństwa nie wywiniesz się, bratku – z niego wyszedłeś i nic ci tu nie pomogą żadne abstrakcje”*» *– rzekł kiedyś ten przeklęty Tempe*.» [7, s. 15] ‘От общества не улизнешь, браток, из него ты вышел, и никакие абстракции тебе тут не помогут», – как-то сказал этот проклятый Темпе’ [3, с. 5].

Точно так же Виткевич ведет себя с революционным деспотом «Ненасытимости». Политическое напряжение витает в воздухе, герои так или иначе сообщают читателю о надвигающемся натиске с Востока и о изощренной политической игре генерал-квартирмейстера Коцмолуховича, благодаря которой Польша сохранилась в относительной первозданности, но вплоть до второй части книги не дается никакого описания этого героя. Во второй части, наоборот, персонаж революционера выходит на первый план, автор называет его «*Wielki Kocmołuch*» [6, s. 254] ‘Великий Коцмолух’ [2, с. 265] и посвящает ему целую главу.

Темпе и Коцмолухович олицетворяют конец уходящей эпохи и начало новой. Отличие их фигур лишь в том, что первый не отрекается от своих взглядов и суждений до самой развязки романа, тогда как второй перед решающим сражением с китайцами принимает наркотик и отдает приказ не сопротивляться, тем самым обрекая себя на гибель, которую, впрочем, принимает с достоинством.

Рассматривая второстепенных персонажей обоих романов, мы приходим к выводу, что это собрание международных модников, аристократов-блудников, полусумасшедших художников и искателей спасения. Они теряют свою сплоченность и однородность в пользу быстро меняющегося разнообразия. Так в диалоге с Логойским, мы обнаруживаем такие изречения: «*Stukę djabli wezmą, religja zniknie daleko prędzej*» [7, s. 252]. ‘Искусство пойдет ко всем чертям, религия исчезнет значительно быстрее’ [3, с. 137]. Эта фраза описывает состояние духовного и культурного упадка, царившее в обществе, описываемого в романе времени.

Религию старается возродить в душах главных героев «Прощания с осенью» ксендз Иероним Выпштык, олицетворением возрождения искусства является князь Азалин Перепудрех, но в итоге после революции не все смогут приспособиться к новому строю: одни займут высокие должности:

Перепудрех станет главным комиссаром по музыке, отец Иероним – генеральным директором Института культов: «*nawet Wyprztyk przystosował się do warunków, zostawszy głównym dyrektorem Instytutu Kultów, ale pod maską tą dbał tylko o to, aby jego religji, jedynej w którą wierzył, nic złego się nie stało*» [7, s. 395]. ‘Даже Выпштык приспособился к условиям, став генеральным директором Института культов, но под этой маской он преследовал только одно: чтобы с его религией, с той единственной, в которую он верил, ничего плохого не случилось’ [3, с. 191]. Другие либо погибли, либо находятся в больнице для умалишённых (старик Берц, Логойский, Зезя).

В «Ненасытимости» религиозные потребности удовлетворяют последователи Джевани – вымыленного Восточного пророка Китайской империи. А среди общей серости искусства возникает театр Квинтофрона Вечеровича, который, впрочем, и сам автор не воспринимает в серьез, называя его странным: «*Gdzieś w stolicy K. rozwiał się jeszcze* ***jakiś dziwny teatr*** *pod dyrekcją Kwintofrona Wieczerowicza*» [6, s. 166]. ‘Где-то в столице К. еще преуспевал какой-то странный театр во главе с Квинтофроном Вечоровичем’ [2, с. 212].

Изучив образы второстепенных персонажей, мы приходим к выводу, что они также, как и главные герои играют важную роль в построении сюжета романов, через их образы Виткевич показывает преобразования, описанных им социальных институтов: от религии и философии, до армии и искусства.

Таким образом, проанализировав романы «Прощание и осенью» и «Ненасытимость», мы выявили основные типы главных и второстепенных героев, описали их взаимоотношения и функции в произведениях, раскрыв при этом авторскую позицию, отраженную в образной системе. Нами было выявлено четыре типа главных героев, которые своими речами и действиями выражают авторскую концепцию ненасытимости, неуверенности, надвигающейся катастрофы для страны и общества. Задача второстепенных персонажей – раскрыть образы главных героев и замысел романа, а также описать реалии социальной, духовной и политической жизни общества того времени.

Литература

1. Базилевский, А.Б. Творчество Станислава Игнация Виткевича и польская литература гротеска / А.Б. Базилевский. – М.: Рос. акад. наук, Ин-т мир. лит. им. А.М. Горького, 2000. – 39 с.
2. Виткевич, С.И. Ненасытимость: роман / С.И. Виткевич; пер. с пол. Ю. Чайникова; послесл. и примеч. А. Базилевского. – М.: Вахазар: РИПОЛклассик, 2004. – 633 с.
3. Виткевич, С.И. Прощание с осенью: роман / С.И. Виткевич; пер. с польск. Ю. Чайникова; послесловие и прим. А. Базилевского. – М.: Вахазар: РИПОЛ классик, 2006. – 460 с.
4. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
5. Czapliński, P. Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec Teorii Czystej Formy / P. Czapliński // Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne pożwięcone historii i krytyce literatury polskiej. – 1988. – Zeszyt 2. – S. 75–105.
6. Witkewicz, S. I. Nienasycenie / S. I. Witkewicz. – Warszawa. : Państwowy instytut wydawniczy, 1982. – 429 s
7. Witkewicz, S.I. Pożegnanie jesieni: powieść / S.I. Witkewicz. – Warszawa : Niezależna oficyna wydawnicza, 1981. – 450 s.

I.A. Mihalevitsh
Grodno Yanka Kupala State University
e-mail: irkahudoba@mail.ru

The character system in S.I. Witkevich's novels «Farewell to Autumn» and «Insatiability»

Key words: S.I. Witkevich, «Farewell to autumn», «Insatiability», character system, main character, minor character.

This article is devoted to the analysis of the character system of the most famous novels of the Polish writer Stanislav Ignacy Witkievich «Farewell to autumn» and «Insatiability». The study of the character system plays an important role in the analysis of a literary text, since it is one of the most important means of comprehending the meaning of a literary work as an artistic whole. The article defines the main types of characters, describes their relationships, identifies similarities and differences in the author's embodiment of similar characters.

Д.А. Молчанова
Белорусский государственный университет
e-mail: anafielas@yandex.ru

УДК 821.161.1

«СОБЫТИЕ РАССКАЗЫВАНИЯ» И «РАССКАЗАННОЕ СОБЫТИЕ» В СТИХОТВОРЕНИИ А.А. ФЕТА «Я ПРИШЕЛ К ТЕБЕ С ПРИВЕТОМ…»

Ключевые слова: нарратив, перформатив, лирика, событие, лирический сюжет.

В стихотворении А.А. Фета просматривается нарративный принцип текстопостроения: вербализована интенция рассказчика, задана референтная картина мира с ее пространственно-временными характеристиками, имеют место квазиэпизоды, которые могли бы быть развернуты в нарративный сюжет. Однако поскольку лирическое высказывание представляет собой перформатив, а не нарратив, все названные структуры имеют отличные от нарратологических функции.

На сегодняшний день одним из возможных способов демаркации эпических и лирических жанров является признание нарративной природы первых и перформативной природы вторых [См. об этом: 6]. Позиционирование субъекта, объекта и адресата высказываний, относящихся к этим двум родам, в таком случае будет принципиально различным. Выбранное нами в качестве материала для анализа стихотворение А.А. Фета «Я пришел к тебе с приветом…» (1843) представляет интерес постольку, поскольку в нем эксплицировано намерение выступить «рассказчиком»,

нарратором, и имплицировано собственно лирическое событие. Рассматривая в данной статье субъектно-объектную структуру произведения, мы намерены установить, с какой целью автор использовал псевдонарративную структуру при оформлении перформативного содержания.

Стихотворение А.А. Фета не может быть в полной мере отнесено к той категории лирических произведений, которую принято называть «лирикой с нарративным компонентом» (В.И. Тюпа) или «поэтическим нарративом» (А.А. Чевтаев), поскольку для такой атрибуции требуется известная хронотопичность и система персонажей, позволяющие осуществить эпизодизацию интриги. Однако в стихотворении со всей очевидностью обращает на себя внимание декларируемое лирическим героем намерение: «я пришел… *рассказать*»[2], организующее затем композицию стихотворения как «совокупность факторов художественного впечатления» (М.М. Бахтин). Несовпадение этого намерения с результатом (результат – лирический перформатив, «высказывание-действие», а не эпический нарратив как двоякособытийный «рассказ»; иными словами, по прочтении стихотворения мы не можем ответить лирическому герою: «Ну, рассказывай», поскольку «событие рассказывания» уже состоялось) заставляет нас обратить пристальное внимание на ту роль, которую играют в стихотворении нарратологические категории.

Двоякособытийный по природе своей нарратив[3] предполагает наличие точки зрения, эксплицирующей повествователя (свидетеля некоторого события, носителя единицы опыта); интриги, организующей внимание «неведающего» реципиента, а также события (цепочки событий), как раз и преобразуемого в «рассказ».

Ключевой для нарратологии категорией является, без сомнения, категория события, под которой предлагается понимать «перемещение персонажа, внешнее или внутреннее (путешествие, поступок, духовный акт), через границу, разделяющую части или сферы изображенного пространства и моменты художественного времени, связанное с осуществлением его цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее, а также преодолением препятствий» [4, с. 239]. Такая универсальная трактовка события в художественном тексте может быть с успехом применена и к лирическому произведению, однако с некоторыми оговорками, о чем будет сказано ниже. Если же мы говорим о нарративе, то следует иметь в виду, что не каждое происшествие в мире персонажей можно считать событием: статус событийности те или иные изменения состояния обретают в зависимости от их значимости в рамках картины мира, данной в произведении.

[2] Здесь и далее цит. по: [8, с. 254].

[3] «Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [1, с. 403–404].

Если оттолкнуться от статуса событийности повествуемого, то на роль «нарративных» событий выдвигаются: восход солнца («солнце встало»), пробуждение леса («лес проснулся…, встрепенулся / и весенней полон жаждой»). Однако их существенная значимость актуальна лишь в мифологической картине мира, поскольку событие в «рассказе», как единица опыта, по умолчанию обладает такими признаками, как однократность, дискретность и непредсказуемость [6, с. 34]. Восход солнца и наступление весны процессуальны, т. е. предсказуемы и доступны прогнозированию. Далее, в стихотворении имеет место такое «происшествие», которое обозначено в первом стихе как «я пришел», однако однократность и непредсказуемость этого псевдособытия также снимается в стихотворении; строфа III: «…как вчера, пришел я *снова*». Иными словами, «нарративное» намерение говорящего изначально обречено на провал, если полагать, что его намерением является сообщить новую информацию о мире, поделиться полученным опытом бытия.

В отличие от нарратива, в котором отмеченные выше процессы (восход солнца, наступление весны) никак не могли бы обрести статус события, в лирическом перформативе они играют, как нам думается, весьма важную роль – задают систему ценностей, формируют ценностную архитектонику эстетического объекта. Поскольку в лирическом тексте существует только то, что названо (такова особенность лирического мировидения, предполагающего предельную сосредоточенность лирического субъекта), актуализация процессов (а не событий) эксплицирует некоторое мировоззрение, а именно – ви́дение мира в аспекте повторяющегося, прецедентного, стабильного, повседневного. Иными словами, самоактуализация лирического субъекта осуществляется в итеративном мире «вечного повторения».

В отличие от «нарративного форматирования» действительности путем наделения сменяющих друг друга состояний статусом событийности (за счет чего и образуется система эпизодов эпического текста), лирический перформатив осуществляет «переформатирование» мира («семантического поля») в соответствии с некоторым модусом самоактуализации, который связан в неразрывное единство с ценностной архитектоникой того или иного лирического дискурса [См. об этом: 6, с. 112–143]. Так, выявленная нами архитектоника «вечного повторения» предполагает прецедентный модус самоактуализации: «я такой же, как другие, как все люди моего круга, в пределе – как все люди» [Там же, с. 132].

Сосредоточимся теперь на лирическом сюжете и событии, организующем стихотворение. По мысли Н. Д. Тамарченко, «развивается в лирическом стихотворении не фабульное событие (там, где оно есть), но и не рассказывание само по себе (которое ведется с «фиксированной точки»), а именно то самое «подвижное соотношение» между ними, которое представляет собою не что иное, как рефлексию» [5, с. 354]. Действительно, несмотря на наличие фабульного события («Я пришел к тебе с приветом…») и ряда отмеченных нами выше квазисобытий, в стихотворении не удается

вычленить эпизоды, свидетельствующие о развитии нарративной интриги. Эпизоды в эпическом тексте характеризуются единством пространственно-временного и актантного состава, а о смене их свидетельствует изменение времени, места, числа персонажей. Если говорить о пространственно-временной организации мира стихотворения, то отчетливо ощущается нехватка пространственных ориентиров, в то время как временны́е, на первый взгляд, считываются легко: «солнце встало» – значит, утро, день; «лес проснулся» и «весенней полон жаждой» – значит, весна. Тем не менее, нам неизвестно, какая временна́я дистанция отделяет нас в момент «события рассказывания» от «рассказанного события», что затрудняет атрибуцию и понижает хронотопичность текста. Не происходит и изменений в пространственно-временной сфере: время дано как некий длящийся момент, можно даже говорить о вневременном характере данных событий.

Что же касается актантного состава, то он также стабилен, с первой строки заданы два «лица» – первое и второе. И хотя в стихотворении, помимо «повествователя», есть «другой», эксплицированный местоимением второго лица, однако он (она) не может считаться персонажем, поскольку не являет собой «видимую и оформленную индивидуальность» (М.М. Бахтин). Вместе с тем, отнести это «второе лицо» к числу т. н. «персонажей-объектов» [См.: 7, с. 103] тоже не представляется возможным, поскольку к нему (к ней) обращена речь лирического героя в ожидании ответной реплики («пришел… *с приветом*»), что наделяет другое «я» статусом субъекта, равного участника коммуникации, но не объекта («то, о чем говорится»). Вместе с тем, другое «я» ставится в позицию ценностного центра лирического мира, к которому устремляется лирические «я»:

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа всё так же счастью
И тебе служить готова.

Нам думается, что структура «субъект и адресат высказывания» помещена внутрь лирического мира и подлежит рефлексии так же, как и рассказываемые «события», и само рассказывание. Центростремительная архитектоника перформатива покоя предполагает такого лирического субъекта, самоактуализация которого носит прецедентный характер, со стороны же реципиента естественным образом возникает хоровая солидарность с поэтом за счет реализуемой стихотворным перформативом суггестии идентичности [См.: 6, с. 129–135].

Поскольку статус событийности рассказываемых происшествий намеренно ослаблен, фокус внимания переносится на вербально акцентируемое «событие рассказывания», которое, в свою очередь, организовано одной лишь точкой зрения лирического субъекта. Тем не менее, именно ее динамика реализует интенцию на постижение смысла индивидуального бытия лирического «я».

По меткому замечанию Р. Якобсона, любой объект, на который направляется внимание лирического субъекта, есть «не более чем приложение, аксессуар, задний план для первого лица настоящего времени» [10, с. 327]. В таком случае солнце и лес, включенные в кругозор лирического субъекта, следует рассматривать как экспликанты его состояния. Это вполне согласуется с тем характером лирики А. А. Фета, который выявил и описал С. Н. Бройтман: по мысли ученого, в стихотворениях Фета «“обаяние” природы обусловливает намечающееся изменение душевного состояния героев» [2, с. 183]. В рассматриваемом нами стихотворении наблюдение лирического субъекта над природой, фиксация ее процессов сопровождаются необходимостью непосредственного высказывания. Это высказывание сперва строится по нарративному типу – как рассказывание, однако в финальной строфе возникает образ песни: «…не знаю сам, что́ буду / Петь, – но только песня зреет».

Если нарративный сюжет – это конфигурация эпизодов, то лирический – конфигурация состояний лирического «я», объединенных актом его рефлексии. В словаре «Поэтика» предлагается понимать под лирическим сюжетом «развертывание рефлексии лирического «я», направленное к преодолению внутренних границ мира и сознания героя актом его самосознания» [4, с. 115]. В стихотворении А. А. Фета нарративный принцип текстопостроения (введение в фокус внимания лирического субъекта двух событий – рассказанного и события рассказывания) обретает ценностно-смысловой статус постольку, поскольку тем самым задается идиллическая ценностная архитектоника, необходимая для самоактуализации лирического «я».

Точка зрения в стихотворении, хоть и принадлежит одному и тому же субъекту, изменяется с «авторской» на точку зрения «героя» (в терминологии Б. О. Кормана). Если «главным является не автохарактеристика» субъекта, «а какое-то наблюдение или размышление, которому, благодаря объективным образам, придается внеличное значение» [3, с. 43–44], то мы имеем дело с «автором» как формой выражения авторского сознания; если же «прямооценочная «точка зрения», направленная на переживания самого субъекта, соотносится с рассказом о событиях, в которые он включен» [9, с. 108], то в таком случае субъектом высказывания признается лирический герой. В рассматриваемом стихотворении внимание лирического субъекта вначале обращено на внешние события, он выступает по отношению к ним как наблюдатель, затем впечатление покоя и «прецедентности» мира переносится внутрь, интериоризуется, а процесс высказывания овнешняет для адресата динамику внутренней рефлексии.

Еще одним существенным отличием эпического нарратива от лирического перформатива является принципиальное несовпадение во времени-пространстве двух событий – рассказанного и события само́го рассказывания. Лирический мир, в противоположность эпическому, создается самим

актом высказывания, «дистанция между референтной и коммуникативной сторонами высказывания в данном случае не пространственно-временная (не нарративная), но архитектоническая – это дистанция между внутренним и внешним аспектами бытия» [6, с. 116]. Если экстраполировать концепцию архитектонической дистанции на структуру рассматриваемого стихотворения, то внешний аспект бытия предстанет в виде «рассказанного события», внутренний же – «события рассказывания». Дистанция между ними преодолевается в акте рефлексии за счет постепенной интериоризации картин и процессов внешнего мира и сопутствующей этому метафоризации («песня зреет» – лишь еще одна реализация мотива весеннего оживления, наряду с «полным жаждой» лесом), приводящей лирического героя к откровению собственной поэтической сущности.

Литература

1. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М: «Художественная литература», 1975. – 504 с.
2. Бройтман, С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура) / С.Н. Бройтман. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1997. – 307 с.
3. Корман, Б.О. Лирика Некрасова / Б.О. Корман. – Ижевск: «Удмуртия», 1978. – 300 с.
4. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Intrada, 2008. – 358 с.
5. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак.: В 2-х т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
6. Тюпа, В.И. Дискурс / Жанр / В.И. Тюпа. – М.: Intrada, 2013. – 211 с.
7. Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино. – СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
8. Фет, А.А. Полное собрание стихотворений / А.А. Фет. – Л.: Советский писатель, Ленингр. отд-е, 1959. – 897 с.
9. Чевтаев, А.А. Повествовательность в лирике и концепция Б.О. Кормана / А.А Чевтаев // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2006. – № 21-1. – С. 103–114.
10. Якобсон, Р.Я. Работы по поэтике: Переводы / Р.Я. Якобсон / Сост. и общ. ред. М. JL Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

D.A. Molchanova
Belarusian State University
e-mail: anafielas@yandex.ru

The value-semantic status of the «event of storytelling» in the poem of A.A. Fet «I have come to say good morning…»

Key words: narrative, performative, lyrics, idyll, event.

In the poem by A.A. Fet, the narrative principle of text construction can be seen: the narrator's intonation is verbalized, a reference view of the world with its spatial and temporal characteristics is set, quasiepisodes could be deployed in a narrative plot. However, since a lyrical utterance is a performative, not a narrative, all of these structures have different functions from narratological ones.

Э.А. Мурзіч
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
e-mail: fil.murzichEA@bsu.by

УДК 821.161.3

КАШТОЎНАСНЫЯ АРЫЕНЦІРЫ ГАЛОЎНАГА ГЕРОЯ Ў АПАВЯДАННІ М. ЗАРЭЦКАГА «РАКАВЫЯ ЖАРОНЦЫ»

Ключавыя словы: каштоўнасныя арыенціры, матывацыя, самарэфлексія, «ненадзейны апавядальнік», драматычная інтрыга.

У артыкуле разглядаецца апавяданне М. Зарэцкага «Ракавыя жаронцы» (1928), а менавіта каштоўнасныя арыенціры цэнтральнага персанажа. Аналізуецца аповед ад 1-ай асобы, з дапамогай якога раскрываюцца сапраўдныя матывы ўчынкаў героя, а таксама яго эмоцыі, што вядуць да парадаксальных учынкаў.

Каштоўнасныя арыенціры – гэта «важнейшыя элементы ўнутранай структуры асобы, якія замацаваны жыццёвым вопытам індывіда, усёй сукупнасцю яго перажыванняў» [1, с. 33]. Іншымі словамі кожны чалавек сам выбірае, на што яму арыентавацца. Гэта могуць быць як станоўчыя ідэалы, так і адмоўныя, але свядома вылучаныя ў якасці прыкладу.

Міхась Зарэцкі (1901–1937) – майстар перадачы псіхалагічнага стану сваіх герояў. І калі мы кажам пра сумленных, высокаморальных персанажаў, то гэта не здзіўляе, бо суадносіцца з пазіцыяй самога пісьменніка, выпускніка духоўнай семінарыі. Аднак ёсць у Міхася Зарэцкага творы, галоўныя героі якіх – злодзеі, эгаісты. Сюды адносяцца, напрыклад, дзеючыя асобы аповесці «Голы звер» і апавядання «Ракавыя жаронцы».

У цэнтры апавядання «Ракавыя жаронцы» (1928), як ужо было адзначана, – злодзей і забойца, менавіта таму твор цікава разгледзець у разрэзе каштоўнасных арыенціраў галоўнага героя. Ці паказаны персанаж цалкам адмоўным, з чаго складаецца яго маральны кодэкс?

Аповед у творы вядзецца ад 1-ай асобы, што дазваляе нам не толькі паглыбіцца ў свядомасць персанажа, паспрабаваць зразумець яго матывы, але і ўбачыць яго самарэфлексію. Так, апавяданне пачынаецца з успамінаў пра дзяцінства галоўнага героя, пра яго бабулю і пра вынесеныя ў назву ракавыя жаронцы.

У дзяцінстве герой – самы звычайны хлопчык. Мы можам заўважыць у ім яркія праявы эмпатыі. «*Як я быў маладым дзіцянём, мне часта траплялася, гуляючы, запарашыць сабе вока. Тады я са слязьмі на вачах і з захаванай радасцю ў сэрцы бег да свае слаўнай бабулькі*» [2, с. 401]. Мы бачым любоў персанажа да ўласнай бабулі. Запарушанае

вока для яго было не столькі болем, колькі магчымасцю знаходзіцца побач з родным чалавекам.

Менавіта ў дадзеным моманце ярка праяўляе сябе такі элемент белетрыстыкі, як мастацкая дэталь, якая працуе для стварэння інтрыгі (у гэтым творы драматычнай або нават трагічнай). «*Ракаў заўсёды варыла нам наша бабулька. Яна вучыла нас, як трэба іх есці, і строга паказвала, каб шукалі мы ў кожнага пад вачмі белых маленькіх кружэлачак. Мы шукалі дужа старанна (на сто ракаў трапляліся яны, можа, ў двух або ў трох) і, калі знаходзілі, з радасцю аддавалі іх нашай бабульцы. Яны падобны былі на маленькія жорны, і звалі мы іх – "ракавыя жаронцы"*» [2, с. 401]. Гэтыя жаронцы з дзяцінства былі для героя ўвасабленнем выратавання, прычым як фізічнага (з іх дапамогай з-пад вока выходзіла парушынка ці пясчынка), так і маральнага (гэтымі кружэлачкамі карысталася любімая бабуля, чые рукі ласкава дакраналіся да героя, дорачы яму пяшчоту).

Мы яшчэ не ведаем пра сучасны род дзейнасць галоўнага героя, не асуджаем яго, а проста назіраем за шчаслівымі ўспамінамі, у якіх на той момант мелі месца любоў і клопат пра іншых. Менавіта аповед ад імя персанажа дазваляе пранікнуцца ім, пазбавіцца перадузятасці. Ужо потым узнікае дысананс паміж лірычнымі ўспамінамі, настальгіяй, відавочнай любоўю да бабулі і крадзяжом ды забойствам.

Успаміны рэзка абрываюцца. «*Гэта было дужа-дужа даўно...*» [2, с. 401] Герой быццам хоча забыцца пра ўласную эмпатыю, якая не патрэбная яму ў яго сённяшнім жыцці. Дзяцінства нібы было ў іншым жыцці, у паралельнай рэальнасці.

У некалькі радкоў герой укладае тыя перыпетыі, якія суправаджалі яго ў сталыя гады. Прычым адказнасць за ўсё ён перакладвае на жыццё, на лёс, што «запарушылі яго вочы». «*Мяне папярадзе чакала бруднае сметнішча – туды нёс ліхі азвярэлы вецер. Жыццёвы пыл запарашыў мне вочы, і слёзная муць заслала мой зрок – гэта былі слёзы роспачы, злосці і нянавісці. Я стаў, як сляпы, мае вочы страцілі сваю блакітную яснасць, і я ніяк не мог прасвятліць іх, бо ў мяне не было ракавых жаронцаў*» [2, с. 401–402]. Ён стаў чэрствым і эгаістычным, ён пакінуў у мінулым усё светлае, што было ў душы. Раптоўным зваротам да бабулі, таго светлага арыенціру, які ўсё яшчэ захоўваўся недзе на перыферыі яго сумлення, заканчваецца гэтая старонка жыцця персанажа.

Далей галоўны герой у агульных рысах вымалёўвае вобраз свайго сённяшняга існавання. Мы бачым, што, з аднаго боку, ён цалкам разумее, што робіць благія рэчы, ён злодзей, але з іншага – хваліць сябе за хітрасць і называе сваю «працу» добрай. «*...Адылі потым я жыў нядрэнна. Праца мая была зусім лёгкая і давала многа прыбытку. Я працаваў дужа спрытна, бо я быў хітры і рабіў заўсёды адзін*» [2, с. 402]. Герой не апраўдваецца, не патрабуе ад нас спачування, ён цынік і эгаіст. Упершыню

мы разумеем, што чалавек, які так доўга ўяўляўся нам станоўчым, мае зусім іншыя каштоўнасныя арыенціры.

Міхась Зарэцкі не робіць інтрыгі з нагоды канцоўкі твора, герой яе прамаўляе сам. «*Таму я сам страшэнна здзівіўся, калі раптам прыйшоў мой нешчаслівы канец. Безумоўна, тут выйшла вялікая недарэчнасць*» [2, с. 402]. Аднак як персанаж дайшоў да свайго жахлівага фіналу і чаму ён вінаваціць ужо не раз узгаданыя ракавыя жаронцы, – у гэтым якраз захоўваецца інтрыга.

Злодзей збіраецца абакрасці чарговы дамок на ўскраіне горада. Мы бачым яго "прафесіяналізм": выбар месца, вакол якога няма ні душы, часу, калі ў доме толькі дзіцё і бабулька. Нягледзячы на сутнасць сваёй справы і, здавалася б, забытыя чалавечыя пачуцці, першае, што заўважае герой, – гэта цішыня і спакой. Яго цягне да простага людскога шчасця, але занадта доўга ён займаецца сваёй антымаральнай, злачыннай справай. «*Была ў гэтым пакоі такая бязмежна глыбокая ціхасць, што мне заманулася сесці тут і адпачыць, забыўшыся на ўсе трывогі і клопаты. Але я ўспомніў, што трэба спяшацца*» [2, с. 402].

Яшчэ адна дэталь, якая ніяк не стасуецца з вобразам жорскага злодзея, – гэта тая нервовасць, якую выклікае ў героі дзіцячы плач. Ён будзіць у ім чалавека, а таму злачынца любымі сродкамі хоча яго заглушыць. Ён не думае пра наступствы і, каб супакоіць маленькае дзіця, накрывае яго падушкай. «*Тады раптам заплакаў дзіцёнак. Мяне заўсёды нервуе дзіцячы плач, але гэты крычаў асабліва дзіка і прарэзліва. Я ўскінуў на яго цяжкую падушку, і ён змоўк. Яны потым абвінавацілі мяне ў забойстве таго дзіцёнка. Дзівакі! Хіба я ведаў, што ён канечна памрэ?*» [2, с. 402–403]. Складана зразумець, наколькі сапраўды злодзей хацеў забіць дзіця. Паколькі мы глядзім на сітуацыю менавіта яго вачыма, думкі могуць аказацца як праўдай, так і самападманам і падманам чытачоў (прыём "ненадзейнага апавядальніка"). Аднак хутчэй за ўсё ў персанажы праяўляюцца сур'ёзныя псіхічныя адхіленні, рысы псіхапата. Ён здзяйсняе забойства, якое тлумачыць тым, што не ведаў, чым яно апынецца, у той час як здаровы чалавек ніколі нават не задумаецца супакоіць дзіця падобным чынам.

Без усялякіх згрызот сумлення злачынца пачынае абшукваць скрыні ў доме, аднак нічога не знаходзіць, акрамя тых самых ракавых жаронцаў. Дэталь, дадзеная нам аўтарам у пачатку твора, спрацоўвае ў канцы, даючы і нам, і персанажу шмат эмоцый. Ён адчувае злосць. Як чалавек, які давярае лёсу, бо ў яго справе па-іншаму нельга, герой наракае тут на яго, быццам ракавыя жаронцы аказваюцца ў хаце спецыяльна. Ён хоча знішчыць гэтыя ўспаміны і паварочваецца задушыць бабульку, якая, на яго думку, вінаватая ў з'яўленні жаронцаў як трыгера для псіхапата. Але не можа. «*Я ўбачыў худыя дрыжачыя рукі, якія яна працягвала мне насустрэчу. Я, пэўна, успомніў рукі мае бабулькі – яны былі таксама*

худыя і дрыжачыя. Яна часта гладзіла імі мае раскудлычаныя сукрыстыя валасы. І вось – я спыніўся... Нешта балюча, востра так сціснула грудзі, заняло дыханне. Я ледзь набраў сілы, каб стаяць на нагах» [2, с. 403–404]. І тут – катарсіс як у персанажа, так і ў чытача. Чалавек, які некалькі хвілін таму збіраўся абакрасці хату і забіў дзіця, раскайваецца ў сваіх учынках і плача.

Знойдзеныя ракавыя жаронцы быццам адкрываюць злодзею вочы на свае ўчынкі, прычым не толькі на канрэтны выпадак, але і на ўсе папярэднія. А таму нават пасля, у турме ён працягвае плакаць. «*Цяпер, калі часам у мяне запарашыцца вока, я кладу сабе пад павека белую маленькую кружэлачку. У мяне з вачэй тады цэлымі ручаямі льюцца слёзы, і я хаваюся ад сваіх таварышаў, бо яны чамусьці думаюць, што гэта я плачу. А я зусім не плачу: гэта слёзы цякуць ад таго, што запарошана вока*» [2, с. 404].

Такім чынам, галоўны герой знаходзіцца ў памежным стане. З аднаго боку ў яго галаве і душы захоўваюцца ўспаміны пра дзяцінства, дзе ён любіў і любілі яго. Аднак з-за складанасцей жыцця ён дэградуе, дазваляе сабе апусціцца да злачынстваў, і ён забываецца пра ўсё добрае, што ёсць у ім. Яго злачынная «справа» немагчымая без жорскага разліку і эгаізму. Праз адмаўленне пачуццяў ён даходзіць да забойства дзіцяці з-за плачу, які ўздымаў схаваную памяць і спачуванне. І толькі ракавыя жаронцы, трыгер для рэгрэсіі ў яго ўласнай псіхіцы, адкрываюць герою вочы.

Літаратура

1. Адухов, Н.М., Абдулаева, И.А. Ценностные ориентиры человеческой жизни и общества / Н.М. Адухов, И.А. Абдулаева // Мировая наука. – 2020. – № 11. – С. 32–35.

2. Зарэцкі, М. Збор твораў: у 4 т. / М. Зарэцкі. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1989. – Т. 1: Апавяданні. – 526 с.

E.A. Murzich
Belarusian State University
e-mail: fil.murzichEA@bsu.by

Values of the main character in M. Zaretsky's story «Zarontsy rakov»

Key words: values, motivation, self-reflection, «unreliable narrator», dramatic intrigue.

The article is devoted to M. Zaretsky's story «Zarontsy rakov» (1928) and to the values of the main character. The 1st person narrative is analyzed, which reveals the true motives of the hero's actions, as well as his emotions that lead to paradoxical actions.

Г.В. Навасельцава
Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: Novoseltseva.anna@mail.ru

УДК 821.161.3-31

АКСІЯСФЕРА РАМАНАЎ В. КАРАМАЗАВА І В. КАЗЬКО

Ключавыя словы: аскіясфера, раман, герой, нацыянальны характар, каштоўнасць, Віктар Карамазаў, Віктар Казько.

У артыкуле на прыкладзе раманаў «Пушча» В. Карамазава, «Неруш», «Хроніка дзетдомаўскага саду» В. Казько разглядаецца мастацкае асэнсаванне пераемнасці мінулага, сучаснага і будучага, беражлівага стаўлення да прыроды і гуманістычнага стаўлення да чалавека. Пісьменнікі сцвярджаюць значнасць засваення асобай родавай спадчыны, далучанасці да спадчыны беларусаў, маральнае аблічча асобы падаецца вынікам дэтэрмінацыі духоўнага вопыту мінулых пакаленняў.

Айчыннымі раманістамі маральны выбар асобы асэнсоўваецца праз распрацоўку экалагічнай тэматыкі ў аксіялагічным ракурсе. Пісьменнікамі ў працэс пераемнасці мінулага, сучаснага і будучага ўключаецца прыродны свет, даследуецца яго ўплыў на фарміраванне рыс нацыянальнага характару (міласэрнасць, дабрыня, спагадлівасць). У творах «Пушча» (1979) В. Карамазава, «Неруш» (1981), «Хроніка дзетдомаўскага саду» (1986) В. Казько арганізацыя вобразнай сістэмы заснавана на прынцыпе антытэзы; асоба рэпрэзентуецца арганічнай часткай прыроднага асяроддзя і, адначасова, неад'емнай ад роду і сям'і, а яе маральнае аблічча падаецца вынікам дэтэрмінацыі духоўнага вопыту мінулых пакаленняў. Здольнасць беражліва адносіцца да прыроды, паважліва ставіцца да іншых людзей пісьменнікі звязваюць з узроўнем засваення чалавекам здабыткаў родавай і нацыянальнай спадчыны. У раманнай сітуацыі заяўлены героі-антаганісты, адзін з якіх увасабляе найлепшыя духоўныя якасці, другі выступае амаль поўным антыподам, і кожны з герояў раскрываецца ў сваім мікраасяроддзі. Пры гэтым найбольшай ідэйна-мастацкай вагой надзелены персанажы, якія рухаюцца паміж вызначанымі «палюсамі» і маюць мажлівасць усвядомленага выбару сваёй жыццёвай пазіцыі. Ідэйнымі апанентамі ў рамане «Пушча» выступаюць некалькі ідэалізаваны Міхаль Валошка і паказаны этычна зніжана Васіль Зімавец. У «полі прыцягнення» абодвух герояў знаходзіцца малады чалавек Андрэй, які ўрэшце прымае жыццёвы досвед Валошкі. У рамане «Неруш» супрацьпастаўлены дзед Дзям'ян, які выхоўваў Мацвея Роўду, і Шахрай, які прэтэндуе на ролю настаўніка Мацвея. Канфлікт у душы Мацвея Роўды абумоўлены ўплывам «полюсных» вобразаў, і гэта спараджае дзеянні, якія прыводзяць да экалагічнай трагедыі ў родных мясцінах Роўды. У рамане «Хроніка

дзетдомаўскага саду» герой, які выступае суб'ектам апавядання, асэнсоўвае жыццёвы шлях персанажаў-антаганістаў Мар'яна Знаўца і Сідара Місцюка, учынкі якіх раскрываюць прыярытэты асобы ў духоўным і матэрыяльным вымярэннях, розныя іпастасі нацыянальнага характару.

Раман у беларускім прыгожым пісьменстве 1980-х гадоў вызначаецца ўскладненнем тэматыкі і праблематыкі, што абумоўлена ў тым ліку пазалітаратурнымі фактарамі. Развіццё навукі і тэхнікі, дзяржаўная палітыка, скіраваная на здабычу прыродных рэсурсаў, спробы перастварэння прыроднага асяроддзя (напрыклад, меліярацыя) актуалізавалі экалагічную тэму ў літаратуры. Экалагічная праблематыка становіцца значнай у рускай савецкай прозе 1970-х гадоў, што даказваюць творы В. Распуціна, В. Астаф'ева, кіргізскага пісьменніка Ч. Айтматава. Віктар Карамазаў і Віктар Казько звяртаюцца да мастацкага асэнсавання надзвычай актуальнай экалагічнай тэмы, што ўключаецца ў складаны аксіялагічны кантэкст. В. Карамазаў на канцэптуальным узроўні супастаўляе беражлівае стаўленне і прагматычнае карыстанне ў рамане «Пушча», які А. С. Яскевіч слушна называе ўнікальным творам пра беларускі лес. Раман «Пушча» вызначаецца арганічным спалучэннем эпічнай шматгеройнасці і лірычнага «шматгалосся», аўтар не столькі апісвае дзеянне, колькі раскрывае ўнутраны свет персанажа, іншасказальнасць заглыбляе філасофскі змест твора. Даследчык, параўноўваючы раман беларускага аўтара са знакамітым «Рускім лесам» Л. Ляонава, доказна даводзіць, што Віктар Карамазаў не толькі стварыў арыгінальныя нацыянальныя вобразы, але і адгукнуўся на грамадскія запатрабаванні часу, калі ўзнікла неабходнасць «выпрацоўкі экалагічнай філасофіі, урэшце, стварэння новай этыкі ўзаемаадносін чалавека з прыродай» [4, с. 579].

Мастацкая распрацоўка такога роду этыкі прадугледжвала стварэнне вобразаў з высокай аксіялагічнай значнасцю, пададзеных, як правіла, іншасказальна. В. Карамазавым створаны адметны вобраз алянухі Пані, мацёрага і мацёрай, якія ўваходзяць у сістэму персанажаў рамана як паўнавартасныя героі, надзеленыя індывідуальнымі рысамі. Сімвалічная вобразнасць дамінуе ў фінале рамана: у самы небяспечны момант нябога Мураўка б'е ў звон, кліча людзей, як на пажар, ратаваць ад згубы старыя дубы. Да гэтага закліку на ўзроўні шырокага абагульнення далучаецца і голас аўтара, у якім чуецца трывога за ўсё жывое на зямлі. Дадзеная галоўным героям маральна-этычная ацэнка ўгрунтоўваецца на іх адносінах да прыроднага асяроддзя. Беражлівым стаўленнем да прыроды і людзей вызначаюцца паводзіны ляснічага Валошкі, сумленнага і мудрага чалавека. Лясное багацце бачыцца самім героем не столькі матэрыяльнай каштоўнасцю, колькі духоўнай.

У так званае «поле прыцягнення» Міхаля Валошкі ўваходзяць персанажы, якіх можна назваць блізкімі лепшым пташнікаўскім героям.

Каларытны вобраз дзеда Гароха, які ўвасабляе такія рысы нацыянальнага характару беларуса, як працавітасць, зычлівасць, вернасць малой радзіме, і разам з тым выступае сімвалічна шматзначным. Дзед Гарох, нечым падобны да Андрэя Вялічкі, выступае жывым увасабленнем памяці, якой не хапае маладому пакаленню, каб пераняць духоўную традыцыю продкаў, а разам з ёю – беражлівае стаўленне да ўсяго жывога. Па даўняй традыцыі, калі паміраў нехта з пушчанцаў і не мог дачакацца святара, то спавядаўся Святому дубу, пра што нагадвае і стары Кулаш, які выступае непрадузятым назіральнікам, надзелены найвышэйшым маральным аўтарытэтам. Знішчаць старадаўнія дубы – гэта маральнае злачынства! – гучыць прысуд Кулаша найперш Зімаўцу, які спакусіўся добрым заробкам і не ведае, што пад Святым дубам сканала яго прабабка. Праблемна-тэматычны дыяпазон рамана ўзбагачаецца дзякуючы творчай распрацоўцы аксіялагічных аспектаў узаемаадносін «асоба – прырода – род – спадчына». Як доказна даводзіць аўтар, той, хто не ведае гісторыі свайго роду, гатовы лёгка нішчыць лясы, якія не толькі з'яўляюцца памяткамі мінулага, але і своеасабліва ўмацоўваюць сувязь паміж пакаленнямі.

Першы раман В. Казько «Неруш» прыўносіць у беларускую буйную прозу трывогу за будучыню, прадбачанне катастроф. Вызначаныя пісьменнікам аксіялагічныя параметры жыцця беларусаў становяцца асновай для мастацкай прагностыкі. П. В. Васючэнка слушна падкрэслівае, што «ў асобных, надзвычай драматычных эпізодах твора праглядаюцца апакаліптычныя матывы, што дае падставу сцвярджаць пра новую з'яву ў беларускай раманістыцы – набліжэнне да жанру рамана-антыўтопіі, надзеленага футуралагічнай, папераджальнай і прагнастычнай функцыямі» [1, с. 742]. Твор вылучаецца іншасказальнасцю, раманнае дзеянне драматызуецца, вобразы герояў набываюць сімвалічныя рысы. Пісьменнік малюе Палессе, яго непаўторную прыроду, знітаванага з прыродай чалавека – палешука, які заўсёды вызначаўся сваім характарам. Мастацкае асэнсаванне экалагічнай этыкі і анталогіі беларускага побыту фарміруе значны аксіялагічны дыяпазон рамана, які ўключае не толькі міжасобасныя адносіны, але і адносіны чалавека з прыродным светам. Пісьменнік акцэнтуе сваю ўвагу на вобразе Мацвея Роўды, прасочвае яго ўзаемадзеянне з іншымі героямі. Мацвей адчувае маральны ўплыў свайго дзеда Дзям'яна, палешука, мудрага і спагадлівага чалавека. Дзед Дзям'ян выхоўваў унука, які рана застаўся без бацькоў, перадаў яму чуйнае стаўленне да акаляючага свету. Пры тым Мацвей перакананы, што павінен палепшыць жыццё аднавяскоўцаў, што немажліва зрабіць без тэхнічных пераўтварэнняў, у ліку якіх – меліярацыйная работа. Гэтаму вучыць старэйшы таварыш і ў нейкай меры жыццёвы настаўнік Роўды – Шахрай, які зневажальна адносіцца да прыроднага асяроддзя, ставіцца да зямлі найперш як да крыніцы матэрыяльнага ўзбагачэння.

Высокай каштоўнасцю ў рамане надзяляецца духоўная повязь, знітаванасць чалавека і прыроды. Так, Мацвей Роўда, які бачыць чараду буслоў або, як іх называюць на Палессі, антонаў-лелькаў, атаясамлівае іх са сваімі аднавяскоўцамі, сваёй сям'ёй. Буслы ў апошні год выгадавалі толькі па адным бусляняці, паколькі людзьмі быў знішчаны іх адвечны дом – балоты. Асушэнне балот у ваколіцах вёскі Княжбор мае трагічныя наступствы, якія не адразу ўсведамляюцца героямі твора. Раман «Неруш» адлюстроўвае тагачаснае вясковае грамадства і «ўтапічную» прастору са спыненым часам, што рэпрэзентуецца міфалагічнымі вобразамі Галоскі-галасніцы, Жалезнага Чалавека, перакуленым светам, які прыходзіць да Мацвея ў снах. Як слушна падкрэслівае П. В. Васючэнка, «існаванне гэтых вобразаў падаецца амаль як рэальнае, прынамсі, аўтар рупіўся пра плаўны, амаль нябачны пераход апавядальнай плыні ад прыземленай бытапісальнасці да фантасмагорыі і міфалагізму. Міфалогія Палесся складае частку раманнага хранатопу, дапаўняе тую "неруш", якая складае пракавечныя асновы быцця рэгіёну» [1, с. 740]. Так, знішчаныя княжборцамі дубы растуць у перакуленым свеце, акно ў які ўяўляецца дрыгвяністай Чортавай прорвай. Як папярэджанне пра трагічныя наступствы, з'яўляецца ў начным Княжборы Жалезны Чалавек, што палохае палешукоў, увасабляе памяць і сумленне.

В. Казько невыпадкова называе Жалезнага Чалавека двайніком Мацвея: паляшук Роўда павінен быў стаць захавальнікам Палесся, але ненаўмысна распачаў знішчэнне – злачынства супраць прыроды і людзей. Няўмелая меліярацыя прыводзіць да таго, што асушаныя тарфянікі пагражаюць пажарамі, новая ўрадлівая глеба хутка вынішчаецца эрозіяй, а вёску Княжбор захлынае паводка. Сімвалічны малюнак у фінале рамана – паказана пылавая бура, незнаёмая раней з'ява для аднавяскоўцаў Мацвея, якая ўвасабляе маральны прысуд галоўнаму герою за тое, што быў лес, была вада, а стала пекла. Адчуваючы сваю віну, Роўда ратуе бусла, з якім іншасказальна параўноўваецца і сам герой: бусел выгнаны з чарады за тое, што быў нядужым, Мацвея аднавяскоўцы праклінаюць за тое, што не змог зберагчы сваю зямлю. Міфалагічная і сімвалічная іншасказальнасць узмацняюць ацэначны паказ разбуральнай дзейнасці, у выніку якой да непазнавальнасці змяняецца малая радзіма галоўнага героя. Пакаранне за гэту дзейнасць асэнсоўваецца пісьменнікам ў філасофскім рэчышчы, па-мастацку распрацоўваецца як этычная катэгорыя з аксіялагічным зместам. Такім чынам узаемаадносіны асобы з прыродным светам выступаюць найбольш значнымі, фарміруюць цэнтральную аксіясферу рамана, міжасобасныя стасункі – сэнсава значнай перыферыяй аксіясферы.

У творы В. Казько «Хроніка дзетдомаўскага саду» П. В. Васючэнка слушна бачыць набліжэнне да жанравай разнавіднасці філасофскага рамана. Пісьменнік, які адлюстроўвае асобу ў кантэксце гісторыі, «вольна распараджаецца мастацкім хранатопам, сумяшчае розныя часавыя

пласты, эксперыментуе з прасторавымі асацыяцыямі» [1, с. 743]. У рамане вылучаецца асэнсаванне гістарычнай пераемнасці пакаленняў, прыроднага свету як чалавечага дому, асоба разглядаецца ўключанай у родавую повязь, выступае носьбітам духоўнай спадчыны, што спрадвеку знітоўвала вясковую грамаду. В. Казько канцэптуальна ўзнаўляе нацыянальную рэчаіснасць, на што справядліва звярталі ўвагу даследчыкі: калі ў рамане «Неруш» па-майстэрску паказана рэальная трагедыя – руйнаванне нацыянальнай светабудовы, то ў «Хроніцы дзетдомаўскага саду» выяўлена канцэпцыя адраджэння нацыянальнай самасвядомасці [2], відавочна ўгрунтаваная на мастацкім абагульненні аксіялагічнага вопыту беларусаў.

У «Хроніцы дзетдомаўскага саду» пісьменнік вымярае жыццёвы вопыт як у маральна-этычных каардынатах духоўнага пошуку, так і матэрыяльнага ўзбагачэння. Духоўны і матэрыяльны пачаткі ўвасабляюць героі-антаганісты, Мар’ян Знавец і Сідар Місцюк, якія прадстаўляюць два «палюсы прыцягнення», пад уздзеяннем якіх іншыя героі мусяць рабіць свой выбар. На ідэйна-мастацкім узроўні заяўлены шматзначны вобраз саду, які «можа атаясамлівацца з індывідуальным выбарам, воляй распараджацца ўласным лёсам» [1, с. 745]. Думаецца, вобраз саду варта разглядаць не толькі ў кантэксце індывідуальнага лёсу Мар’яна Знаўца і Сідара Місцюка, але і адметнага шляху грамадскага развіцця беларусаў, што ілюструе пераемнасць мінулага і сучаснага. Сад выступае ўвасабленнем светлых спадзяванняў не адных гадаванцаў дзіцячага дома. Спачатку яго садзіць пагранічнік Трубецкі, як сам пра сябе кажа, чалавек савецкі, які і выступае прадстаўніком савецкай улады: «І сад садзілі пад музыку, пад духавы аркестр, капалі ямкі, ставілі і прыкопвалі саджанцы, палівалі зямлю. І было бясконцае сонца, шмат чырвоных фарбаў, смеху і радасці» [3, с. 39]. Гэта ўтапічны вобраз савецкага грамадства, аднак такім чынам быў створаны свет, у які паверылі многія вяскоўцы, які знайшоў сваіх спадкаемцаў і абаронцаў, у прыватнасці, Мар’яна. Невыпадкова, што герой паходзіць з сям’і з моцнымі духоўнымі каранямі: яго дзед называе сябе родзічам зубра Сноўдалы, чакаць якога наказвае Мар’яну. У той жа час Знавец шануе не столькі крэўнае, а значыць, нацыянальна адметнае, колькі створанае савецкім ладам, дбае найперш пра агульнаграмадскі дабрабыт. Чарговае вынішчэнне саду падаецца як вялікі сацыяльны зрух. Ініцыятыўным выканаўцам выступае непрымірымы да савецкай улады Місцюк, які ўвасабляе карыслівасць, працавітасць, ён становіцца гаспадаром на зямлі, дзе раней рос сад, і ўдала багацее.

Цэнтральнымі ў аксіясферы рамана становяцца вобразы, што сімвалічна рэпрэзентуюць каштоўнасныя духоўныя ўніверсаліі, і вобразы, блізкія сацыяльным тыпам. З вёскай адбываюцца незваротныя працэсы, якія выяўляюць трагедыю ў нацыянальным маштабе. Маладое

пакаленне, якое нарадзілася і вырасла ў вёсцы, ад'язджае і не вяртаецца. Жыць і берагчы сваю зямлю застаецца хворы Уладзік, якога нават не ўзялі ў армію. Побач з ім знаходзяцца персанажы, што ўвасабляюць найперш сацыяльныя тыпы: Іванчык-дэзерцірчык, Вовік-алкаголік, Лукаш-страннік, дзед Каліст рат, які ўзначальвае мясцовых баптыстаў. Чуйны да навакольнага свету Уладзік, духоўна блізкі Мар'яну, бачыць зубра Сноўдалу, які здольны бегчы з мінулага ў будучыню, размаўляць з дубам на вечныя тэмы: «У кожнага з нас, хто жыве на зямлі, у дрэў і звяроў, людзей, адзіны лёс. Упала дрэва – упаў і чалавек, на аднаго звера на зямлі стала меней, зрабіўся меншы на аднаго чалавека і свет» [3, с. 316]. У выніку пошук асобай уласнага лёсу ў нейкай меры прадвызначаны канкрэтна-гістарычнымі рэаліямі, якія залежаць ад чалавечага выбару, і аксіялагічнымі рэаліямі грамадства і нацыі, прыняцце якіх суадносіцца са стваральнай дзейнасцю, адмаўленне – з самаразбуральнай для асобы і свету.

Літаратура

1. Васючэнка, П.В. Віктар Казько / П.В. Васючэнка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Янкі Купалы; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С.С. Лаўшук. – Мінск, 1999–2015. – Т. 4, кн. 1: 1966–1985. – 2002. – С. 729–749.

2. Друк, Г.М. Фальклорна-міфалагічныя матывы ў творчасці Віктара Казько: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.01 / Г.М. Друк; Беларус. дзярж. ун-т. – Мінск, 2003. – 20 с.

3. Казько, В. Выбраныя творы: у 2 т. / В. Казько; прадм. Н. Ігруновай; маст. А.А. Бетанава. – Мінск: Маст. літ., 1990. – Т. 2 : Хроніка дзетдомаўскага саду: раман; Цвіце на Палессі груша: аповесць. – 480 с.

4. Яскевіч, А.С. Віктар Карамазаў / А.С. Яскевіч // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Янкі Купалы; навук. рэд. У.В. Гніламёдаў, С.С. Лаўшук. – Мінск, 1999–2015. – Т. 4, кн. 1: 1966–1985. – 2002. – С. 571–593.

G.V. Novoseltseva
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: Novoseltseva.anna@mail.ru

The Axiosphere of Romanov V. Karamazov and V. Kazko

Key words: askiosphere, novel, hero, national character, value, Viktor Karamazov, Viktor Kazko.

In the article, using the example of the novels "Pushcha" by V. Karamazova, "Nerush", "Chronicle of the orphanage garden" by V. Kazko, the artistic understanding of the continuity of the past, modern and future, careful attitude to nature and humanistic attitude to man is considered. The writers assert the importance of a person's mastering the ancestral heritage, belonging to the heritage of Belarusians, the moral character of a person seems to be the result of the determination of the spiritual experience of past generations.

В.Ю. Назаренко
Белорусский государственный университет
e-mail: varya.nazarenko.1999@mail.ru

УДК 821.581.09”20”-31

ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ: ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПАНЬ СЯОПИН «ЮНОША» И СЮЙ КУНЬ «КУХНЯ»)

Ключевые слова: женская проза, образ, Пань Сяопин, современная китайская литература, Сюй Кунь.

В статье рассматриваются женские образы в современной китайской прозе. Произведения Пань Сяопин и Сюй Кунь анализируются с точки зрения гендерных отношений. В статье изучена образная система произведений, отмечены причины популярности женской литературы в Китае, в числе которых следует отметить общую феминизацию общества. Данный аспект является важным для творчества названных писательниц, затронувших в произведениях проблему роли женщины в современном китайском обществе. Дана характеристика ключевых женских образов, выявлена проблематика произведений.

В Китае расцвет женской прозы произошёл в 1990-е годы, что было обусловлено провозглашением в 1978 году «политики реформ и открытости», а также является «результатом прорыва западной женской литературы» [1]. Таким образом, «начиная с «Движения 4 мая», продолжая 70-ми годами и вплоть до расцвета в 90-е годы, женская литература развивалась в русле мировой феминистической литературы» [1]. Необходимо отметить, что влияние западноевропейской феминной культуры на современную китайскую литературу проявилось в возникновении большого количества писательниц и поэтесс, в произведениях которых главными героями становятся женщины. И как отмечает А.М. Букатая, «во второй половине XX века «женская проза» официально выделяется как явление в контексте современной китайской литературы» [2]. Нельзя не отметить, что китайская женская литература всегда находится «на грани между гендерным сознанием и бегством от деспотии традиционной эстетики» [2]. Центральными темами являлись тема любви, тема равноправия, гендерного равенства, место женщины в современном обществе, роль женщины в семье и т.д., отражённые в творчестве китайских писательниц: Ван Аньи (王安忆), Те Нин (铁凝), Вэй Хой (卫慧), Мянь Мянь (棉棉), Пань Сяопин (潘小平), Сюй Кунь (徐坤).

Выдающимися произведениям женской прозы конца XX века являются повесть Пань Сяопин «Юноша» (潘小平《少男》) и рассказ Сюй Кунь «Кухня» (徐坤 《廚房》).

В повести «Юноша» автор изображает два типа женщин: первый тип – традиционный (сестра Сяо Цзю, его мать и подруга Цайцай), а второй тип – женщина сексуальный агрессор, что является редкостью для китайской литературы (тётушка Сяо Тао).

Сяо Тао – очень богатая и влиятельная женщина, однако ничто не делает её счастливой, поэтому она требует, как можно больше внимания (а не получив его, ведёт себя как бунтарь). Говоря о её любви к Сяо Цзю, нельзя не отметить, как она сравнивает своё чувство с нежностью, которая возникает между Цзя Баоюем и Линь Даюй (герои классического китайского романа «Сон в Красном тереме»). Но любовь её искажена и эгоистична, она диктуется простой прихотью.

Определённое место в повести отведено танцовщице Цайцай (обычной деревенской девушки, уехавшей в город в поисках лучшей жизни). Все считали её девушкой лёгкого поведения, однако «Цайцай не торговала телом, она была «кайфушницей» [3, с.19].

Сяо Тао и Цайцай – две противоположные по характеру женщины. Но влюблённость в юношу Сяо Цзю объединяет и становится причиной вражды этих разных героинь. Каждая по-своему боролась за его внимание: девушка поддерживает с Сяо Цзю дружеские отношения, а тётушка Сяо Тао ведёт себя вызывающе, пытается «купить» взаимность юноши: «Тогда она вытащила банковскую карту и сказала: «Цзю, на карточке двести тысяч, бери, полечи тете спину» [3, с.25]. Однако на попытки женщины сблизиться или уединиться юноша не поддаётся.

Цайцай, замечая, что юноша, работая в салоне, никуда не выходит, решает отвести его в клуб, и, таким образом, становится его проводником в реальный мир. Цайцай говорит: «Я хотела показать, насколько ужасен этот мир, насколько опасными могут быть помыслы других людей и насколько бесстыжими бывают женщины!» [3, с.46]

Ещё в начале повести юноша задаётся вопросом: «Почему городские бабы все такие – ни стыда, ни совести?» [3, с.12] Пань Сяопин подробно демонстрирует всю коварность женщин на примере влюблённой тётушки Сяо Тао: процесс подготовки к свиданию с юношей выглядит так, будто она готовится к охоте на него: она отправляет подругу в Гонконг за бельём для встречи с юношей и вынуждает дядю к содействию, опоив племянника: «Цзю, почему ты такой трогательный? Цзю, если бы ты знал, как я тебя люблю!» Юноша повернулся, посмотрел на нее затуманенным взглядом и снова провалился в сон» [3, с.57].

Несмотря на свой род деятельности именно Цайцай проявляет свои лучшие качества: она спасает юношу от смерти, возвращает его в домой, а затем также сбегает из города.

В основе рассказа Сюй Кунь «Кухня» – эпизод из жизни современной женщины Чжицзы, которая «за долгие годы соперничества с мужчинами

очерствела <…>. Теперь она, закалённая, как сталь, – воплощение жизненного успеха, знаменитость в деловом мире» [4, с.399].

Чжицзы хозяйничает на кухне у своего возлюбленного – художника, мужчины средних лет, избалованного женским вниманием, Сунцзэ. Цель женщины в том, чтобы, покорив его своими кулинарными способностями, влюбить в себя, но главное: «Чжицзы захотелось сейчас на языке этой кухни рассказать ему о своей искренней любви» [4, с.403]. Героиня уже была замужем, однако никакого удовольствия от постоянного пребывания на кухне не испытывала, поэтому, уйдя от мужа, занялась карьерой, с возрастом осознав, что собраться за ужином всем вместе и есть женское счастье.

В это время Сунцзэ терзался сомнениями: в его «холостяцком логове» хозяйничала не просто женщина, но его спонсор, от которого зависело многое: «Отношения двух людей в целом складывались по сценарию – от успешного сотрудничества к довольно тесным отношениям» [4, с.411]. В отличие от Чжицзы, мужчина романтических чувств не испытывал: «Новая форма их связи оказалась для него неожиданной и неприемлемой» [4, с.415]. Несмотря на то что она видит его своим мужем и отцом своих детей, он отводит ей только роли «покровительницы», «босса», «спонсора» – как угодно, но не роль своей возлюбленной и тем более своей жены. Считывая сигналы своей гостьи, он не проявляет никакой инициативы, ведь этот вечер он планировал провести в шумном караоке в окружении своих поклонниц, готовых сделать всё ради его внимания, но решив, что большую выгоду для него представляет ужин с его спонсором, принимает старания гостьи. Поэтому весь вечер он лишь делает ей комплименты и подливает вино.

Желание угодить мужчине, приготовить ужин, сменить строгий костюм на лёгкое платье, создать располагающую атмосферу – всё это Чжицзы делает искусно. Мужчина же расценивает всё как игру до тех пор, пока не происходит поцелуй. Именно он делит свидание на «до и после», так как ведёт к разгадке намерений женщины: «Все, что она сделала для меня, все, что пыталась сказать мне на своем кулинарном языке, словно кричит о том, что она хочет стать хозяйкой на моей кухне, что она – лучший вариант хозяйки всей моей квартиры…» [4, с.417] После осознания всей серьёзности намерений Чжицзы его планы на вечер меняются: «Он моментально сообразил, что сегодня женщина пришла к нему не в поисках развлечения, а с нешуточным умыслом. <…> Исключительно непростые кухонные ухищрения демонстрировали подлинные чувства Чжицзы, и теперь он раскусил ее» [4, с.419]. Автор изображает отношение мужчины к браку, раскрывая его истинную личность: «Он не желал обременять себя. Ну, кто в наше время, когда каждый стремится к успеху и славе, хочет быть заарканенным и добровольного носить ярмо на собственной шее?» [4, с.419].

Финал свидания наступает также неожиданно: «И вот когда женщина снова начала растворяться в его объятиях, <…> он, покусывая ей мочку уха, влажным шепотом проронил: «Ой-ой-ой, слушай-ка, уже два часа. Нужно тебя проводить» [4, с.420]. О негласной мольбе влюблённой женщины остаться говорит её попытка схватиться за пакет с мусором – таким образом она снова пытается оттянуть момент расставания.

Несмотря на обилие звуков на кухне во время приготовления ужина и игру саксофона, женщина замечает: «Как скучна ночь, она совсем лишена звуков» [4, с.425]. Выйдя из машины, она даёт Сунцзэ последний шанс остановить её, попросить вернуться или предложить ей остаться с ним навсегда, но этого не происходит.

Автор умело создаёт атмосферу недосказанности между мужчиной и женщиной. Следует также отметить, что именно благодаря Чжицзы и её усилиям, Сунцзе имеет коммерческий успех, и по сути, обязан ей. Героиня видит в нём серьёзного человека, достойного её любви, однако серьёзно воспринимать он может лишь успех и выгоду. Единственная ответственность, на которую он решился отвезти в независимую женщину домой, в чём она не нуждается. Тем не менее, положение женщины вызывает жалость, ведь от неё уехал любимый, но не любящий мужчина. Героиня поздно вечером поднимается в дом, где её никто не ждёт.

Сюй Кунь в своём произведении изображает положение женщины в современном обществе: попытка «поменяться местами» с мужчиной делает женщину несчастной. В рассказе также изображён парадокс современного общества: мужчины живут на содержании у женщины, а женщины в погоне за успешной карьерой утрачивают семейный очаг – неотъемлемую часть традиционного женского счастья.

Таким образом, в произведениях Пань Сяопин и Сюй Кунь представлено два основных типа женских образов, демонстрирующих традиционное и современное начала, и способ их взаимодействия в новом, динамично меняющемся обществе: 1) самодостаточная, уверенная женщина у Пань Сяпин (тётушка Сяо Тао и свойственные её героине черты эгоизма) и независимая Чжицзы в рассказе Сюй Кунь; 2) традиционный тип (Цайцай, сестра юноши).

Литература

1. Аюшеева, Н.Г. Предпосылки расцвета китайской женской литературы во второй половине XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/predposylki-rastsveta-kitayskoy-zhenskoy-literatury-vo-vtoroy-polovine-hh-veka. – Дата доступа: 21.03.2024.

2. Букатая, А.М. Развитие современной китайской женской прозы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/118979/1/А.М.Букатая%20Развитие%20современной%20китайской%20женской%20прозы.pdf. – Дата доступа: 21.03.2024.

3. Пань Сяопин. Юноша // Двойной зрачок. Китайская проза XX – XXI века. Пер. с кит. яз. / Отв. ред. А.А. Родионов; сост. Н.Н. Власова, И.А. Егоров, А.А. Родионов. – Санкт-Петербург: Институт Конфуция в СПбГУ, КАРО, 2015. – С. 11–64.

4. Сюй Кунь. Кухня // Современная китайская проза. Багровое облако: антология составлена Союзом китайских писателей. – М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2007. – С. 399–427.

V.Y. Nazarenko
Belarusian State University
e-mail: varya.nazarenko.1999@mail.ru

The female image in modern Chinese prose: tradition and innovation (on the example of the works of Pan Xiaoping "The Young Man" and Xu Kun "The Kitchen")

Key words: image, modern Chinese literature, Pan Xiaoping, women's prose, Xu Kun.

This article examines female characters in late 20th century Chinese prose. The works of Pan Xiaoping and Xu Kun analyzed in terms of gender relations. The article examines the imaginative system of the works and notes the reasons for the popularity of women's literature in Qi-tai, among which it should be noted the general feminization of society. This aspect is important for the works of these women writers, who have raised a problem of women's role in modern Chinese society. The key female characters characterized, the problematics of the works revealed.

У.К. Навумаў
Дзяржаўная ўстанова адукацыі "Сярэдняя школа № 38 г. Віцебска"
e-mail: naumov8765@gmail.com

УДК 811.161.3

ЖЫВЁЛЬНЫ СВЕТ У БЕЛАРУСКІХ ПРЫКАЗКАХ І ПРЫМАЎКАХ

Ключавыя словы: прыказкі, прымаўкі, культура, арніталагічныя вобразы, слоўнік прыказак.

У артыкуле даследуюцца асаблівасці паказу вобразаў жывёл ў беларускіх прымаўках і прыказках.

Чалавек існуе побач са светам жывёл здаўна. У эпоху першабытнасці людзі звязвалі паходжанне свайго роду з жывёламі-продкамі. У старажытных культурах каты, сабакі, каровы абагаўляліся, займалі значнае месца ў жыцці чалавека. Таму вобразы розных жывёл знайшлі шырокае адлюстраванне ў вуснай народнай творчасці.

Існуе ўстойлівая трактоўка вобразаў жывёл. Яна сфарміравана ў беларускіх народных казках, байках. Але найбольш поўнае ўяўленне пра свет жывёл можна знайсці ў прыказках і прымаўках. Гэта творы, у якіх нашы продкі ўвасобілі для нас мудрыя запаветы, маральныя законы і правілы паўсядзённага жыцця, надзвычай багаты вопыт калектыўных паводзін у грамадстве. Прыказкі кароткія, але трапныя. Вобразы жывёл у іх прадстаўлены больш поўна, чым у іншых фальклорных творах. Мяне зацікавіла пытанне: назвы жывёл у прыказках выкарыстоўваюцца выпадкова або ёсць нейкая заканамернасць?

Мэта даследавання - выявіць асаблівасці паказу вобразаў жывёл ў беларускіх прымаўках і прыказках. Для дасягнення гэтай мэты ставіліся і вырашаліся наступныя задачы: скласці частотны слоўнік прыказак, якія ўключаюць у сваю структуру назвы жывёл; разгледзець асаблівасці сімвалічнага зместу вобразаў; вызначыць характэрныя для прыказак вобразы жывёл, асаблівасці іх паказу.

У якасці матэрыялу даследавання выкарыстаны "Слоўнік беларускіх прыказак", які склалі І.Я.Лепешаў і М.А. Якалцэвіч. Прадметам даследавання сталі прыказкі і прымаўкі, якія ўключаюць у сваю структуру назвы жывёл.

У працэсе даследавання былі выкарыстаны такія метады, як пошукавы, выбарачны, колькасна-статыстычны, метад абагульнення.

Прааналізаваўшы "Слоўнік беларускіх прыказак", мы прыйшлі да наступных высноў. Унікальнасць прыказак заключаецца ў тым, што ў кароткай форме адлюстравана ўся глыбіня народнай думкі, жыццёвага вопыту, перажыванняў і гумару беларускага народа

У рабоце прааналізавана 227 прыказак са слоўніка. У іх сустракаецца 58 слоў-назваў жывёл, птушак і іншых прадстаўнікоў фаўны. Героямі 104 (46%) прыказак сталі 16 найменняў хатніх жывёл, 43 (19%) дзікіх жывёл, 70 (31%) сталі птушкі, 10 (4%) іншыя прадстаўнікі фаўны.

Конь (кабыла, конік) – 30 словаўжыванняў, кошка (кот, каток) – 18, сабака (сабачка) – 15, свіння – 12. Самыя папулярныя ў беларускіх прыказках менавіта гэтыя жывёлы, таму што яны ігралі важную ролю ў хатняй гаспадарцы нашых продкаў. Усе яны звязаны са станоўчымі якасцямі людзей: сумленнасцю, працавітасцю, спагадлівасцю. Гэта духоўныя каштоўнасці нашага народа.

Лідар у прыказках – заонім конь. Пра яго гаворыцца з павагай: "*Шануй каня дома, а ён цябе ў дарозе", "Хто коней мяняе, у таго хамут гуляе*". Конь быў асновай сялянскай працы, увасабленне працалюбства, здароўя, трываласці. Сабака ў нашых продкаў асацыіраваўся з вобразам сябра, ахоўніка: "*Як сабаку кормяць, так сабака і брэша", "Маленькі сабачка да старасці шчанюк*". Адценні адмоўнага стаўлення да сабакі праяўляюцца у прыказках: "*Сабака брэша – вецер носіць", "Сабаку сабачая смерць*". Пра прыхільнасць сабакі да чалавека гаворыцца ў прыказцы "*Бег сабака за калёсамі, мусіць бегчы і за санямі*". У выслоўях пра свінню адчуваецца жарт, высмейванне неахайнасці з адценнем гумару: "*Госці ў хату – свінні рады", "Лішняга і свінні не ядуць", " Як свінню ні кліч, яе заўсёды выдасць лыч*". Кот і кошка былі папулярнымі у нашых продкаў, таму што дапускаліся ў хату. У характары гэтых жывёл праяўлялася лянота, жаданне адпачыць, смачна паесці: "*Кот гладак, што паеў і набак", "Не ўсё кату масленіца", "Ведае кошка, чыё сала з'ел*а".

Ёсць група жывёл, за якімі замацавалася негатыўная характарыстыка. Пра казу, казла, барана гаворыцца не вельмі станоўча: "*Прыйшла каза да ваза, а скубсці няма чаго", "І баран бы касіў, каб хто касу насіў*". У грамадстве і зараз такія рысы, як абыякавасць, гультайства лічацца

дрэннымі. Яны выклікаюць не толькі смех, але і абурэнне. У іранічнай форме высмейваецца хітрасць, ганарлівасць, неахайнасць, баязлівасць: *Авечку стрыгуць, а баран дрыжыць, Ліса спіць і курэй бачыць, Воўк і ліча-нае бярэ, Як ваўка ні кармі, а яго ў лес цягне*.

Прыкметнае месца ў слоўніку займаюць прыказкі з арніталагічнымі вобразамі. Гэта традыцыйныя беларускія птушкі: бусел, верабей, курыца, варона. Не часта сустракаюцца такія арнітонімы, як каня, кулік, індык, сыч. У кожным канкрэтным выпадку ў вобразе той або іншай птушкі ак-туалізавана ўстойлівае значэнне: "*Слова не верабей, выпусціш – не зловіш", "Пужаная варона і куста баіцца*".

Усё гэта сведчыць аб назіральнасці беларускага народа, які стварыў трапныя прыказкі. Яны на працягу стагоддзяў перадаваліся з пакалення ў пакаленне, удакладняліся, набываючы дакладнасць, трапнасць і лаканічнасць.

Літаратура

1. Лепешаў, І. Слоўнік беларускіх прыказак // І.Лепешаў. М.Якалцэвіч. – Мн.; "Бел. асац. "Конкурс", 2006. – 544 с.

2. Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік. // С.Санько, Т.Валодзіна, У.Васілевіч і інш. – Мн., 2004.

V.K. Naumov
State Educational Institution "Secondary school No. 38 in Vitebsk"
e-mail: naumov8765@gmail.com

Fauna in Belarusian proverbs and sayings

Key words: proverbs, sayings, culture, ornithological images, dictionary of proverbs.

The article examines the peculiarities of displaying animal images in Belarusian sayings and proverbs.

П.И. Олейникова
Белорусский государственный университет
e-mail: oleynikovapolina111@gmail.com

УДК 821.581

СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПОЭЗИИ В ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА ЧЭНЬ ЛИ «ГРАНИЦА ОСТРОВА»)

Ключевые слова: сетевая литература, тайваньская поэзия, визуальная поэзия, паратекст, Чэнь Ли.

В статье на примере веб-портала тайваньского поэта Чэнь Ли раскрываются особенности функционирования литературы, размещённой

в сети Интернет. Показано влияние интернет-пространства на рецепцию поэзии, определены преимущества использования сетевых технологий (задействование паратекстуальных элементов, игровые приемы, интермедиальные включения).

Активное развитие интернет-технологий и всеобщая цифровизация в конце XX – начале XXI века привели к тому, что современный литературный процесс невозможно представить вне сетевого пространства. В сети Интернет аккумулируется культурное и научное наследие, созданное ранее, а также создаётся новое, что обуславливает возникновение особых способов функционирования всех областей человеческой культуры.

Влияние сети Интернет на литературный процесс воплотилось в переносе печатных изданий в веб-пространство, создании онлайн-библиотек и архивов, возникновении литературных платформ, книжных блогов, форумов для обсуждения. Также благодаря развитию технологий популярность набирает феномен «сетературы» («сетевой литературы»). Современные исследователи выделяют два основных подхода к данному понятию. Первый подход предполагает, что к сетевой литературе относятся только произведения «созданные и функционирующие в глобальной информационной сети Интернет» [1]. Второй подход также включает в данное понятие и «перенесенные в Сеть тексты классической и современной («бумажной») литературы» [1]. Несмотря на то, что некоторые литературоведы относят к «сетературе» только первый тип произведений, проблема функционирования любых художественных текстов в веб-пространстве остаётся актуальной в современной филологии. Как отмечает А. А. Гаджиев, «процесс переноса традиционных по форме бытования произведений в Сеть благодаря техническим и функциональным особенностям языка программирования придает им специфические формальные черты, влияющие на характер восприятия этих текстов и, следовательно, на реализацию их содержания» [1].

Специфические черты бытования литературных произведений в сети Интернет можно рассмотреть на примере творчества Чэнь Ли (陈黎, р. 1954), современного тайваньского поэта. Чэнь Ли – представитель авангардной поэзии, известный экспериментами в области визуального и звукового измерений стиха. Дебют поэта состоялся в 1975-м году, и он продолжает творческую деятельность до сих пор. На данный момент Чэнь Ли является автором более десяти поэтических сборников. Существуют переводы поэзии Чэнь Ли на английский, японский, корейский, испанский, французский, немецкий, датский и хорватский языки. Сам поэт является переводчиком латиноамериканской, английской, американской и польской поэзии на китайский язык.

В 1998-м году Чэнь Ли создал веб-портал, посвященный его литературной и переводческой деятельности, и регулярно пополняет его новыми

сведениями. Интернет-сайт состоит из нескольких разделов [4]: 1) хронологическая таблица по творчеству автора и биографические сведения; 2) поэтические сборники и сборники эссе; 3) переводы произведений; 4) литературно-критические материалы и исследовательские работы, посвященные творчеству Чэнь Ли; 5) творчество Чэнь Ли, посвящённое Хуаляню, родному городу поэта; 6) аудио- и видеоматериалы (декламация и музыкальное исполнение стихотворений, анимационные видеоролики); 7) коллекция фотографий поэта и рукописей его стихотворений; 8) контактные данные для связи.

Таким образом, Чэнь Ли самостоятельно проводит развернутый и систематизированный сбор информации, посвященной его творчеству, что обуславливает особенности читательской рецепции: личность автора и его творческий путь могут быть восприняты последовательно и целостно. Также автор демонстрирует, что он открыт для общения с читателями, исследователями и критиками, а также для интеракций с представителями других видов искусства. Это свидетельствует о том, что поэт заинтересован в некоммерческом распространении и популяризации своего творчества.

Такой подход может быть продиктован несколькими причинами. Во-первых, тайваньская поэзия долгое время оставалась неизученным феноменом и была закрыта для западной и китайской материковой литературы. Чэнь Ли осознаёт, что написание произведений на китайском языке с использованием традиционной формы иероглифов, сохранившейся на Тайване, воплощение локальных образов и национальная специфика тайваньской поэзии не способствуют её широкой популяризации. Но поэт не стремится к тому, чтобы стать частью иной литературной традиции, а видит свою задачу в том, чтобы способствовать развитию поэтической традиции Тайваня и её узнаваемости. Во-вторых, Чэнь Ли работает в русле авангардной поэзии, используя модернистские и постмодернистские стратегии письма, его идиостиль характеризуется использованием визуальных и звуковых особенностей китайского языка, смешанных техник, высокой интертекстуальностью, наличием интермедиальных включений, что также усложняет восприятие читателя. Таким образом, сочетание локальной поэтики и экспериментальных практик является основным творческим методом Чэнь Ли. Это ставит перед поэтом задачу, как презентовать литературное творчество так, чтобы оно было воспринято и понято реципиентами. Для решения этой задачи автор начинает эффективно задействовать интернет-пространство.

Сейчас Чэнь Ли и выпускает печатные версии поэтических сборников, и размещает их веб-версии на сайте. Использование интернет-пространства даёт большое преимущество перед бумажными изданиями. Во-первых, веб-портал позволяет систематизировать выпущенные произведения. Поэтические сборники на сайте Чэнь Ли представлены в хроноло-

гическом порядке в сопровождении обложек, использовавшихся в изданиях и переизданиях, с предисловиями и рецензиями, написанными к ним. Во-вторых, интернет-технологии позволяют представить текст и содержание сборника нелинейно с помощью гиперссылок. Страница, посвящённая поэтическому сборнику на сайте Чэнь Ли выглядит следующим образом: название сборника и годы его написания, обложка к изданию, затем список стихотворений, на каждое из которых даётся гиперссылка, что даёт возможность перейти к конкретному стихотворению. В конце страницы обычно размещается рецензия или предисловие к сборнику, а также ссылки на страницы других поэтических сборников. В-третьих, интернет-пространство позволяет дополнить тексты значимыми для его поэтического метода характеристиками: визуальными и звуковыми эффектами, аудио- и видеоматериалами с исполнением его произведений, чтобы продемонстрировать их взаимодействие с другими видами искусства и восприятие читателями после публикации печатных изданий.

Рассмотрим особенности размещения в интернет-пространстве поэтического сборника «Граница острова» («島嶼邊緣», 1995) [6]. Вверху перед названием сборника мы видим бегущую строку с цитатой: «一本新鮮大膽，充滿創意的詩集！從島嶼到世界，從現代到後現代……» («Свежий, смелый и креативный сборник стихов! От острова к миру, от современности к постмодерну...» – *перевод здесь и далее наш – О.П.*). Автор и источник цитаты не приводится, однако можно предположить, что она была взята из рецензии или ранее была размещена на обложке печатного издания. Здесь проявляется преимущество веб-портала перед бумажным изданием: текст, на который читатель скорее всего не обратит внимание в обычной книге, сразу привлекает внимание, если он используется как интерактивный элемент.

Затем после названия и годов написания сборника приводятся две обложки: первого издания 1995-го года и нового издания 2003-го года. На обложке первого издания изображена карта Тайваня, заполненная названием книги на китайском языке, а также словосочетаниями «本土與世界» *бенту юй шицзе* («локальность и мир») и «本土與前鋒» *бенту юй цяньвэй* («локальность и авангард»). Эти слова выражают сущность творческого метода Чэнь Ли: с одной стороны, освоение окружающего мира и культуры с позиции локальной традиции, с другой стороны, сочетание национальной специфики с авангардными практиками. На обложке переиздания отсутствуют слова, на ней изображена часть острова и море, что является иллюстрацией к названию. Далее приводится ссылка на страницу, посвященную сборнику «Граница острова», из антологии «Альбом-круговорот» («冊頁流轉», 2011), в которой собраны 108 лучших современных тайваньских книг. Введение данного контекста позволяет читателю оценить влияние и культурное значение сборника Чэнь Ли.

Затем приводится список стихотворений сборника с гиперссылками, рядом с некоторыми из них размещена иконка «Youtube», что означает, что стихотворение сопровождается видеоматериалом. Примечательно, что в качестве канала для распространения поэзии Чэнь Ли использует именно этот ресурс, а не внутренние китайские видеохостинги, так как для поэта важна возможность быть услышанным западным читателем, владеющим китайским языком. В списке произведений Чэнь Ли отдельно выделяет раздел «Три визуальных стихотворения («圖象詩三首») – это три стихотворения, написанные с использованием коллажной техники и фотомонтажа. После списка стихотворений поэт также приводит гиперссылки на дополнительные материалы: его предисловие к сборнику, комментарий переводчицы и жены поэта Чжан Фэньлин к стихотворению «Военная симфония» и критические рецензии на сборник.

Таким образом, особая организация интернет-пространства актуализирует паратекст, который определяет читательские ожидания и даёт информацию ещё до чтения литературного произведения. Под «паратекстом» (термин Ж. Женетта) в данной статье мы будем понимать текстовые элементы, которые находятся на «пороге текста» и способствуют его пониманию [2, с. 2]. Ж. Женетт выделял две группы паратекстовых элементов: перитекст и эпитекст. К перитексту он относил название, подзаголовок, заголовки глав, предисловие и примечания. Эпитекстом являются те элементы, которые связывают текст с внешним миром: интервью с автором, анонсы, рецензии [2, с. 5]. Интернет-технологии позволяют свободно размещать паратекстуальные элементы в зависимости от авторской интенции.

В сборниках Чэнь Ли важную роль играет как перитекст (примечания и предисловие), так и эпитекст (рецензии, интервью, комментарии других авторов). На первый план выходят авторские примечания, которые в отличие от текста бумажной книги, в которой примечания выносятся в конец страницы или в конец книги, размещаются сразу после текста, таким образом, позволяя сразу ознакомиться с ними и вернуться к стихотворению. В авторских примечаниях Чэнь Ли даёт сведения об упомянутых им личностях, исторических и этнографических реалиях, событиях. Эпитекст может располагаться как в конце сборника, так и внутри сборника после стихотворения. Примечательным является тот факт, что Чэнь Ли сам составляет структуру сборника и выбирает как перитекст, так и эпитекст, то есть ту информацию, которая будет значимой для понимания и целостного восприятия произведений.

Первое стихотворение сборника «Чай» («一茶») сопровождается сразу несколькими вариантами эпитекста [8]. Первый вид – это видеоматериал, вышедший в 2020-м году, в котором Чэнь Ли читает стихотворение вслух под музыкальный аккомпанемент, в видео в это время метафорически раскрывается образ чашки чая. Второй вид также представляет

собой исполнение стихотворения автором под музыкальный аккомпанемент, однако в этой аудиозаписи используется другая, более резкая и динамичная музыка, и поэт декламирует произведение энергично и отрывисто, передавая иное настроение. Третий вид – исполнение стихотворения чтецом на кантонском диалекте под другой музыкальный аккомпанемент (в исполнениях Чэнь Ли использовалось исполнение на струнных инструментах, в данной записи звучит фортепианная музыка). Последний вид – песенное исполнение оперной певицы под фортепианный аккомпанемент. Сопровождение текста разными вариантами его рецепции, с одной стороны, демонстрирует многовариантность прочтения произведения, с другой стороны, подтверждает интерес к данной литературе, её востребованность. Звучание стихотворения на кантонском диалекте также показывает включённость тайваньской поэзии в многонациональную культурную традицию Китая.

Эпитекст может также выступать не только способом связи текста с внешним миром, но и игровым приёмом. После стихотворения «Ночная рыба» («夜間魚») размещается анимационный GIF-материал с изображённым на нём телевизором, на котором видны помехи и надпись «404» (обозначение ошибки) [7]. Над ним написано: «Sorry! 畫面看不到 ~ 看點別的» («Извините! Нет изображения! Посмотрите что-нибудь другое!»). Под рисунком с телевизором размещён перитекст, указывающий на то, что вместо изображения телевизора здесь должно было находиться видео, на котором Чэнь Ли читает стихотворение «Ночная рыба». При нажатии на рисунок сайт переходит на страницу тайваньского портала «Объединённое новостное агентство» («聯合新聞網») [3] в раздел видео, однако самого видео по ссылке нет. Однако если ввести в поисковой строке портала название указанного видео, его можно посмотреть на данном сайте. Учитывая, что автор постоянно обновляет свой сайт, возможно, что он оставил эту ошибку специально, чтобы читатель попробовал найти видеоматериал самостоятельно. На это также указывает то, что это единственный видеоматериал, который Чэнь Ли разместил на местном веб-портале, а не на платформе «Youtube».

Так как в основе авангардных стихотворений Чэнь Ли часто лежат эксперименты с китайской письменностью и фонетикой, которые невозможно передать на других языках без потери значения, поэт использует интермедиальные формы передачи художественного смысла. Например, для демонстрации визуальных и звуковых приёмов в видеоматериале, сопровождающем текст стихотворения «Военная симфония» («戰爭交響曲»), используется анимация иероглифов и поэтическая декламация [5]. Стихотворение композиционно делится на три отрезка: первый состоит из повторяющегося иероглифа *бин* «兵» («солдат»), что создаёт образ военного строя, второй – из иероглифов *пин* «乒» и *пан*

«乓» (символизирует изображения солдат с утраченными конечностями), последний фрагмент состоит из повторяющегося иероглифа *цю «*丘», который означает «холм, курган, могильник». В анимационном видео визуальный эффект стихотворения усиливается: иероглифам добавлены движения, которых не может быть на пространстве печатного листа или веб-страницы, они представлены в виде живых персонажей, солдат, которые маршируют, сражаются, теряют конечности и погибают. Анимированный материал становится универсальным языком, помогающим понять сюжет и идею стихотворения даже без знания китайских иероглифов. После демонстрации визуальной части звучит поэтическая декламация стихотворения самим Чэнь Ли, что позволяет также сделать акцент на аудиальном образе, создаваемом иероглифами: слоги *бин, пин* и *пан* имитируют звуки боевых действий, слог *цю* – свист ветра над полем битвы или могильником. Также в качестве перитекста в примечаниях даётся значение и перевод этих иероглифов на английский язык и в качестве эпитекста приводится ссылка на комментарий Чжан Фэньлин к стихотворению, в котором она более подробно разъясняет сюжет и идею произведения. Стихотворение «Военная симфония» является одним из самых известных произведений Чэнь Ли, нередко предпринимаются попытки перевести его на другие языки, в том числе и на русский язык. На наш взгляд, именно многомерность аудиовизуального образа и сопровождение стихотворения медиа-материалами сыграли важную роль в популяризации экспериментального творчества Чэнь Ли.

Таким образом, на примере сборника «Граница острова» Чэнь Ли можно выделить следующие особенности функционирования литературного произведения в интернет-пространстве:

1. Ориентация на читательскую рецепцию (использование виртуального паратекста в виде примечаний и гиперссылок, систематизация литературных произведений);

2. Использование веб-пространства для применения игровых приёмов, свойственных постмодернистским стратегиям письма (приём активного вовлечения читателя, сознательное манипулирование читательским сознанием);

3. Задействование интермедиальных включений (поэтическая декламация стихотворения, его музыкальное исполнение, анимация).

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что поэтическое творчество Чэнь Ли, размещённое в сети Интернет, иллюстрирует интерес современных авторов к веб-пространству и возможностям, которое оно предоставляет для публикации и популяризации литературных произведений. Использование интернет-технологий позволяет не только продолжить жизнь печатных изданий в другом медиапространстве, но и обогатить его формальную и смысловую составляющие.

Литература

1. Гаджиев, А.А. Русская сетевая литература: история, типология и поэтика / А.А. Гаджиев // КиберЛенинка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-setevaya-literatura-istoriya-tipologiya-i-poetika. – Дата доступа: 03.04.2024.
2. Genette, G. Paratexts: Tresholds of Interpretation / G. Genette. – Cambridge: Cambridge university press, 1997. – 456 p.
3. 聯合新聞網 (Объединённое новостное агентство) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://video.udn.com/. – Дата доступа: 03.04.2024.
4. 關於陳黎 (О Чэнь Ли) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/index.htm. – Дата доступа: 03.04.2024.
5. 陳黎。戰爭交響曲 (Чэнь Ли. Военная симфония) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry6.htm#WS. – Дата доступа: 03.04.2024.
6. 陳黎。島嶼邊緣 (Чэнь Ли. Граница острова) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry6.htm. – Дата доступа: 03.04.2024.
7. 陳黎。夜間魚 (Чэнь Ли. Ночная рыба) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry6.htm#7. – Дата доступа: 03.04.2024.
8. 陳黎。一茶 (Чэнь Ли. Чай) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry6.htm#%E4%B8%80%20%E8%8C%B6. – Дата доступа: 03.04.2024.

P.I. Oleynikova
Belarussian State University
e-mail: oleynikovapolina111@gmail.com

The Specifics of Functioning of the Poetry in the Internet space (using the example of Chen Li's collection "The Edge of the Island")

Key words: network literature, Taiwanese poetry, visual poetry, paratext, Chen Li.

Using the example of the website of Taiwanese poet Chen Li, the article reveals the specifics of functioning of the Internet-literature. The influence of the Internet space on the reception of poetry is shown, the advantages of using network technologies are determined (the use of paratextual elements, playwriting techniques, intermedial elements).

А.М. Пісарэнка
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў
e-mail: kaffiloll@mail.ru

УДК 801.82+808.1(476)

МАСТАЦКІ ДЫЯЛОГ ВОБРАЗАЎ: ФІЛАЛАГІЧНЫ АНАЛІЗ ПРАСТОРЫ ДУШЫ І СНЕГУ ГЕНАДЗЯ БУРАЎКІНА І МАРКА ШАГАЛА

Ключавыя словы: філалагічны аналіз, узаемадзеянне розных відаў мастацтваў, сюррэалізм, мастацкі вобраз, параўнальны аналіз, тропы, жывапіс, колер.

Артыкул прысвечаны апісанню эстэтычнай функцыі вобразаў у розных відах мастацтва – паэзіі і жывапісе. Філалагічны аналіз як адзін з найбольш прадуктыўных і дакладных метадаў дазваляе выявіць адметныя

асаблівасці паэтычных вобразаў Генадзя Бураўкіна, ролю лексікі і сінтаксісу ў раскрыцці іх зместу. Супастаўленне ахарактарызаваных вобразаў душы і снегу з падобнымі вобразамі карціны і верша Марка Шагала падкрэслівае падабенства і вылучае індывідуальнае ў светапоглядзе аўтараў, а таксама пацвярджае эстэтычную каштоўнасць твораў.

Вобразы, створаныя Генадзем Бураўкіным і Маркам Шагалам, абраныя для аналізу і супастаўлення, выяўляюць узаемадзеянне снегу / зімы з душамі творцаў, адлюстроўваюць беларускую прастору ў незвычайнай форме (у рэалістычным вершы паэта і ў сюррэалістычнай плыні мастака). На першы погляд можа падасца, што такое супастаўленне немагчымае і неапраўданае, аднак яшчэ Шарль Балі ў сваёй знакамітай стылістыцы звяртае ўвагу на тое, што «пісьменнік выкарыстоўвае мову ў эстэтычных мэтах; ён імкнецца стварыць цудоўнае, карыстаючыся словамі, як жывапісец карыстаецца фарбамі, а кампазітар – гукамі. І гэта імкненне амаль заўсёды характэрна мастаку, толькі ў мінімальнай ступені ўласціва чалавеку, які непасрэдна выказвае свае думкі на роднай мове» [2, с. 37]. Акрамя таго, снег і ў Г. Бураўкіна, і ў М. Шагала – гэта тая субстанцыя, праз якую праяўляецца душа, яе стан і ўзаемадзеянне са светам, ствараюцца іншыя мастацкія вобразы.У сваю чаргу Л. У. Шчэрба заўважае, што паэзія вымагае асаблівага лінгвістычнага вывучэння, тлумачэння, стварэння для гэтага асаблівага метаду – «шляху выяўлення значэнняў: слоў, зваротаў, націскаў, рытмаў і таму падобных моўных элементаў, шлях стварэння слоўніка, ці, дакладней, інвентара, выяўленчых сродкаў рускай мовы» [12, с. 27]. І далей навукоўца звяртае ўвагу, што гэта павінны рабіць тыя людзі, якія маюць літаратурную адукацыю і тонкае адчуванне мовы, паколькі «паэтычная мова па сутнасці сваёй не ўсеагульная, а можа быць у асобных выпадках зразумелай толькі вельмі невялікаму колу асоб. Паколькі не ўсялякая музыка, не ўсякі жывапіс усім зразумелы, усім даступны, па крайняй меры непасрэдна» [12, с. 28]. Думаецца, што супастаўляльны аналіз вобразаў аднаго ці розных відаў мастацтваў, лагічны і апраўданы, паколькі дазваляе выявіць і падкрэсліць арыгінальнае, спецыфічнае ў манеры, у творчасці любога мастака (пісьменніка ці жывапісца), акрэсліць сродкі і кірункі, якія ўзмацняюць эстэтычную вартасць кожнага вобраза ці цэлага твора, а пры супастаўленні арыгінальнага вобраза, твора і яго інтэрпрэтацыі іншымі відамі мастацтваў (напрыклад, літаратурны вобраз і яго ўвасабленне сродкамі жывапісу, харэаграфічнага мастацтва, тэатра / кіно ці інш.) – выявіць ступень увасаблення аўтарскай ідэі, сэнсаў, падтэкстаў і г.д. Што тычыцца параўнання арыгінальных і перакладных тэкстаў, супастаўлення вобразаў у творах аднаго аўтара, але створаных пры розных жыццёвых абставінах ці ў розныя перыяды, то такі від аналізу дазваляе выявіць не толькі ступень увасаблення аўтарскай ідэі, аднак і пэўныя змяненні, нюансы і верагоднасць іх, апраўданасць і інш. У любым выпадку супастаўляльны ці любы іншы від аналізу літаратурнага тэксту павінен ісці ад гука

і марфемы,ад лексемы іфраземы да больш буйных маўленчых адзінак – словазлучэнняў, сказаў, звышфразавых адзінстваў, абзацаў, каб выявіць усе сэнсавыя нюансы і акрэсліць іх мэту ў рэалізацыі эстэтычнай функцыі мовы, у фарміраванні мастацкага вобраза як носьбіта аўтарскай ідэі, яго светабачання, якое трансфармуе, акумулюе рэальнасць у творчасць. Менавіта філалагічны аналіз тэксту бачыцца нам найбольш дакладным спосабам апісання літаратурнага твора, яго спецыфічных маўленчых з'яў, праз якія і праяўляюцца асаблівасці ідыястылю пісьменнікаў. Гэты від аналізу літаратурных твораў мае сваёй канчатковай мэтай не толькі апісаць мастацкі вобраз, ахарактарызаваць усебакова ўсе лінгвістычныя і экстралінгвістычныя яго складнікі, але паказаць шляхі эстэтычнага ўздзеяння на асобу, на яе гарманізацыю праз мастацкую літаратуру і іншыя віды мастацтва.

Варта таксама заўважыць, што і жывапіс, і паэзія «фіксуюць» работу душы, люструюць свет у вобразах як рухомых, так і статычных. І адной з кропак сутыкнення літаратурнай і выяўленчай творчасці з'яўляецца спасціжэнне свету праз колеры і адлюстраванне рэчаіснаці ў колерах. Чэшскі мастацтвазнаўца Ян Балека піша, што «ключ да гістарычнага разумення колераў належыць перш за ўсё лінгвістыцы» [1, с. 109], і гэтая выснова дазваляе нам правесці супастаўляльную характарыстыку вобразаў з апісаннем і тлумачэнннем, у тым ліку колеравых характарыстык снегу, зімы, душ творцаў. Швейцарскі мастак Іаханес Ітэн, які прысвяціў жыццё ўніверсальнай колеравай тэорыі, каб зразумець механізм яго дзеяння ў мастацтве, слушна сцвярджае: «Колер – гэта жыццё, і свет без колераў уяўляецца нам мёртвым. Колер – гэта дзіця святла, і святло – яго маці. Святло, як першы крок у стварэнні свету, адкрывае нам праз яго сваю душу» [4, с. 8], і далей ён таксама супастаўляе ролю гука і колеру ў стварэнні вобразаў: «Слова і гук, форма і колер – гэта носьбіты танцэндэнтальнай сутнасці, толькі яшчэ цьмяна намі ўяўляемай. Таксама як гук надае сказанаму слову ззянне, так і колер надае слову асаблівую адухоўленасць. Першапачатковая сутнасць колеру ўяўляе сабой казачнае гучанне, музыку, народжаную святлом» [4, с. 10].

Н.В. Гаўрош у «Слоўніку эпітэтаў беларуска мовы» падае рады вобразных азначэнняў, якія ўсебакова характарызуюць снег. У залежнасці ад ідэі твора, ад маўленчай сітуацыі аўтары акцэнтуюць увагу на розных асаблівасцях гэтай з'явы прыроды: **1**. Пра колер, бляск; пра час выпадзення снегу – 45 лексем, **2**. Пра гушчыню, хуткасць падзення, глыбіню і вільготнасць і іншыя фізічныя характарыстыкі – 77 адзінак, **3**. Пра ўражанне, псіхалагічнае ўспрыняцце снегу – 28 слоў, у тым ліку два эпітэты-прыдаткі. Прыведзеныя ў слоўнікавым артыкуле словы валодаюць як агульнамоўным значэннем, так і індывідуальна-аўтарскім; у пераважнай большасці снег як з'ява прыроды выклікае светлыя пачуцці і адпаведныя асацыяцыі: *На жоўтай-жоўтай пожні* / *на шэрай-шэрай грэблі* / *На сіняй-сіняй руні, на цёмнай-цёмнай пушчы* / *Лёг* ***белы-белы*** *снег* (М. Танк); *Шэрае*

ціхае мора. І свежы, зноў ***непераможна белы*** *снег* (Я. Брыль); *Снег дасвеццем перапаў / Рана-рана / І ляжыць ён на дварах, / На парканах… **Чысты-чысты*** (Н. Гілевіч); *Люблю цябе* [Беларусь] *у веснавых праталінах, / У **белай хустцы**маладых **снягоў*** (Р. Барадулін); *Трызніцца мне ўсё **ліловы** вечар, / Вашы сляды на **ліловым** снягу* (У. Караткевіч); *Люблю глядзець, кал ібялеюць **іскрыста-чыстыя** снягі* (А. Бачыла); *І маўчым. Ды навошта словы, / Калі падае ціха снег, / Снег **блакітны** і снег **ружовы*** (Я. Янішчыц); *А на карнізах і парканах / Ляжаў **вільготны цёплы** снег* (С. Грахоўскі) і зусім іншае ўспрыманне-асацыяцыя ў Г. Бураўкіна: *А ў памяці вечна стыне / **Белы** снег, **чырвоны** снег, / **Чорны** снег / Нашай святыні – Хатыні* [3, с. 423-427]. Асацыяцыі аўтараў розныя, але яны аб'яднаныя незвычайнасцю светаўспрымання.Нават калі слова рэалізуе сваё першаснае значэнне, то праз структуру (двайны/злітны эпітэт, у склад якога ўваходзяць дзве лексемы з раздзельным або паўзлітным напісаннем) яно ўзмацняе ступень названай якасці і экспрэсіўнасць радка. Мяняюцца асацыяцыі аўтараў, іх пачуцці, мяняецца і колер снегу – *ружовы, ліловы, сіні* і як маўленчая антытэза *чырвоны* і *чорны* снег (два апошнія эпітэты можна кваліфікаваць як сінонімы да бондараўскага гарачага снегу). Такі снег ваеннага часу, снег, на якім ішлі баі, на якім гінулі людзі: ён становіцца *чырвоным, чорным – гарачым*. Снег – добрае палатно для мастака і пьсьменніка: пачатковая яго сема 'белы' дазваляе на ёй маляваць думкі і пачуцці рознага колеру. У радках Г. Бураўкіна ўзыходзячая колеравая градацыя адлюстроўвае нарастанне пачуццяў аўтара і яго асуджэнне вайны – спачатку белы снег становіцца чырвоным і затым чорным. У Шагалавым вершы ў прозе «Майму гораду Віцебску», створаным у форме ліста, апісваецца асаблівая фарба, якую аўтар шукае, хоча вынайсці: яна *будзе рассыпацца, як зоркі з неба, і асядаць светла і празрыста, як **снег** на нашы дахі* [11]. Відавочна, што снег у гэтым творы мастака напоўнены светлымі асацыяцыямі-ўспамінамі, паколькі ў наступных радках *майстар* гаворыць любімаму гораду: *Ты не скажаш мне, што я надта фантазірую і незразумелы табе. Ты сам у глыбіні душы сваёй – такі. Гэта ж твае сны, я іх толькі вывеў на палатно, як нявесту да вянца. Я цябе цалаваў усімі фарбамі і штрыхамі – і не кажы цяпер, што ты не пазнаеш сябе...* Шагал не маляваў, а цалаваў горад усімі фарбамі і штрыхамі, і не сам горад, а яго сны ён вывеў на палатно, і яны таксама белыя, чыстыя, цнатлівыя. Такія пачуцці выклікае ў мастака горад і праяўляюцца яны праз белы колер снегу, сукенкі нявесты. Такая метафарызацыя ў іншасказальнай форме адлюстроўвае трапяткія і чыстыя пачуцці аўтара. Яны, на наш погляд, вельмі выразна праяўляюцца праз снег на карціне «Над Віцебскам» (1914г.): вузкая вуліца любімага горада, справа – жоўтая царква з сінімі невялікімі купаламі, на якіх віднеюцца жоўта-чырвоныя водбліскі, невялікая цёмна-шэрая пабудова – і ўсё гэта за зялёнай агароджай, яшчэ бліжэй – нахілены ліхтар; злева – карычневы штакет, за якім -- дрэўца, белы цагляны будынак з цаглянымі комінамі; і яшчэ далей такія самыя невысокія дамы

за агароджамі, цэрквы. Лініі роўныя, акуратныя, кожная дэталь нібы старанна вымалявана (нават калі ўгледзецца ў крыжы на дальнім плане або аканіцы дамоў). Цэнтральнае месца ў карціне належыць вандроўніку, які ляціць над горадам: у яго на плячы – торба, якую ён трымае левай рукой, у правай руцэ – палка, на галаве – картуз. Чалавек, што ляціць, немалады, у яго барада; ён апрануты ў камзол, штаны, боты – і ўся яго постаць створана ў цёмнай шэра-карычневай колеравай гаме. Прынята лічыць, што гэта сам мастак у думках сваіх і ў снах вяртаецца ў любімы горад. І хаця сам вандроўнік цёмнай выявай з'явіўся гледачу, то гэтым ён ячшэ больш кантрастуе са снегам, сінявата-белым, чыстым – у ім і праявіліся светлыя пачуцці Шагала да роднага горада. Прычым шагалаўскі снег бясконцы, неабсяжны, як душа, што любіць: белая, снежная зямля мае на карціне колеравы працяг у нябёсах. Сапраўды, як свярджае І. Ітэн: «Белы колер выпраменьваецца і выходзіць за свае межы» [4, с. 19] – у Марка Шагала гэта межы нябёсаў, менавіта такая душа самога мастака. Белы, як адзначае мастацтвазнаўца Л.Н. Міронава, –гэта колер сонечнага святла ў поўдзень, колер самога дня як антыподу ночы [белы дзень – А. П.]. Белае – гэта і ўсялякае дабро ў процівагу чорнаму, якое ў пераважнай большасці абазначае зло [8, с. 48]. У любым выпадку колер і яго значэнні ў жывапісе, у літаратурнай творчасці ці інш. – гэта і вопыт, назапашаны грамадствам, і аўтарскае, сітуацыйнае ўспрыманне з'яў. Колер для чалавека – «ёсць носьбіт некаторага паведамлення, падобна таму як слова – носьбіт якога-небудзь сэнсу. Так узнікае мова колеру» [8, с. 15]. І калі цёмная фігура вандроўніка – сімвал смутку па родным горадзе, то белы, бязмежны, аж да аблокаў, снег ёсць сімвал светлых пачуццяў аўтара; у сваю чаргу жоўты колер праваслаўнай царквы можа гаварыць нам пра тое, што мастак у далёкіх жыццёвых вандроўках не расстаецца з Богам: жоўты колер, як правіла, нагадвае пра ззянне ранішняга сонца [4, с. 87], пра энергію, цяпло, рух [5, с. 58].

Дарэчы Генадзь Бураўкін у адным са сваіх твораў выкарыстоўвае менавіта жоўты колер, каб паказаць чысціню, цнатлівасць снегу. Вядома, белы, як правіла, на кантрасце з чорным найбольш яскрава выяўляе сваё значэнне, аднак у кантэксце верша "Снег у кастрычніку" чысціня, святло белага колеру падкрэсліваецца, адцяняецца жоўтым: *На **белым снезе – жоўтыя лісты.** / Нібыта охры высахлыя капкі, / Нібыта гусак выцвілыя лапкі / І хоць бы лапік голай чарнаты.* У першым чатырохрадокоўі аўтар здзіўляецца з бела-жоўтай прасторы: праз параўнанне лістоў з капкамі высахлай фарбы і з выцвілымі лапкамі гусак быццам запальваюцца жоўтыя агеньчыкі на белым снезе. У сваю чаргу метафара і эпітэт у выразе *і хоць бы **лапік голай** чарнаты* падкрэсліваюць пустэчу і бессэнсоўнасць цёмнага (чорнага). Прырода – не чалавек: у яе іншыя сілы, свой талент, і свой густ, якія, узаемадзейнічаючы, ствараюць гармонію свету, а магчыма, ідэальны свет: *Такое ўмее толькі **першы снег – / Усё засыпаць чыста і наіўна.*** Праз выдзеленую аўтарскую метафару снег трансфармуецца са з'явы прыроды

ў жывую істоту, якая напаўняе белізной, светласцю навакольную прастору і душу чалавека. Паэт транслюе нам гэтымі радкамі важную думку верша: харaство светлых фарбаў прыроды заклікана Усявышнім, каб ачысціць душы людзей; чалавек павінен у прыроды вучыцца гармоніі. Аўтарскае ўяўленне вядзе чытача далей у белую, чыстую казку прыроды: з дапамогай персаніфікацыі паэт пераўтварае вецер у чалавека-чараўніка, якому падуладна паяднасць летні жнівень – восеньскі кастрычнік – зімовы / снежаньскі белы снег: *А потым* ***вецер*** *з* ***залатога жніўня / Раптоўна прынясе стракаты мех / І вытрасе*** *пад клёнамі наспех, / Зіму і лета паяднаўшы дзіўна…* Тры часавыя прасторы аб'ядналіся ў адной з'яве прыроды – снег у кастрычніку – і не пасварыліся, не сталі канфліктаваць праз рознакаляровыя адценні, а дамовіліся аб пярэстай гармоніі праз эпітэт ***стракаты***. Цеплыня лета і холад зімы, белы і жоўты колеры, а таксама пярэсты ў прыродзе ўвасабляюць светлыню, чысціню, наіўнасць. І гэта невыпадковасць, бо ***Прырода – найвыдатнейшы мастак, / Яна знайшла гармонію і меру***. Праз перыфразу і метафару аўтар выказвае яшчэ адну важную думку: ён пераканаы, што гармонія – гэта вынік таго, што ў прыродзе заўсёды ёсць тое, што яднае, ураўнаважвае, упарадкавае розныя, супрацьлеглыя рэчы; задача чалавека – убачыць ці адчуць гэта, не парушыць і, нарэшце, вучыцца і пераймаць. Паэт і сам, *ступаючы на дыбачках па скверу,* думае, *як перанесці на паперу, на палатно / Чароўны свет здзіўлення і даверу, / Дзе нават ні намёку чарнаты?.. Вобраз* ***на белым снезе – жоўтыя лісты*** сімвалізуе аўтарскае ўяўленне чысціні, святла і даверу. І каб падкрэсліць сваё захапленне і здзіўленне, надаць сэнсава-эмацыянальную заершанасць твору, Генадзь Бураўкін паўтарае выдзелены радок двойчы (у пачатку і напрыканцы верша), утвараючы тым самым фігуру кальца. Сінтаксіс верша ў параўнанні з тропамі выглядае даволі сціпла, аднак відавочна, што паэт прытрымліваецца той маўленчай гармоніі, якая не ўскладняе выклад, не парушае паэтычную цішыню і вытанчанасць вобраза. Тры ўмоўчанні ў канцы радкоў таксама падкрэсліваюць задуменнасць, запаволенасць руху (акрамя парыву ветру, які вытрасае мех з лісцем), сцішанасць стану прыроды і душы чалавека: *Зіму і лета, паяднаўшы дзіўна…; Дзе нават ні намёку чарнаты***?..**; *На белым снезе – чорныя лісты***…**У сваю чаргу здзіўленне і захапленне з прыроднай прыгажосці выяўляецца праз спалучэнне пытальніка са шматкроп'ем. Анафара як адзінапачатак некаторых рэплік стварае інтанацыю разважлівасці і задуменнасці, злучае разважанні паэта – стварае непадзельную вершаваную прастору: ***Нібыта*** *охры высахлыя лапкі, /* ***Нібыта*** *гусак выцвілыя лапкі; Хто скажа мне,* ***што*** *нешта тут не так, /* ***Што*** *гэта – выпадковасць?;* ***І як*** *нам перанесці на паперу, /* ***Як*** *затрымаць на палатне няўзнак.* Магчыма, вобраз не быў бы дасканалым, каб аўтар не задзейнічаў экспрэсіўныя магчымасці гукапісу: літаральна кожны радок праз накапленне ў словах шыпячых і свісцячых зычных шапаціць жоўтымі лістамі, і чытачу ўяўляецца, як ідзе восень: *Такое ўмее*

*толькі пер**ш**ы снег – / Усё засыпа**ць** **ч**ыста і наіўна…; **ч**ароўны **с**вет **здз**іўлення і даверу; **с**тупаючы на дыба**ч**ках па **с**кверу і г.д.*

Выявіўшы адметныя характарыстыкі вобразаў Генадзя Бураўкіна і Марка Шагала, можна сказаць, што снег са сваёй асаблівай гісторыяй у вершы і вандроўнік над Віцебскам на палатне маюць сімвалічны сэнс, паколькі сімвал – гэта абагульняльны, шматзначны вобраз, які валодае асаблівым зместам у творчасці аднаго ці розных аўтараў. Душа, якая ў паэтычным тэксце захапляецца хараством прыроды, чыстая і светлая – белая: мы даём тое, што маем, мы транслюем у маўленні, ва ўчынках і паводзінах тое, чым жывём і чым напоўнены. Душа, напоўненая светлынёю і шчасцем, выпраменьвае шчасце і святло і наадварот. Што да вобразаў М. Шагала і да яго душы, то відавочная аналагічная выснова, нягледзячы на тое, што мастак адмаўляецца ад таго, што ён сам малюе, і сцвярджае, што ён запісаў сны свайго любімага горада. Сны гэтыя белыя, светлыя – ён вынайшаў фарбу колеру снегу, якую шукаў; менавіта гэтая колеравая сімволіка на карціне «Над Віцебскам» перадае яго шчырыя, трапяткія пачуцці. Не можа душа маэстра, якая выпраменьвае любоў і святло, быць дзіравай: *Во мне растут зеленые сады, / Нахохленные скорбные заборы, / И переулуки тянутся кривые. / Вот только нет домов. / В них мое детство. / И, как оно, разрушилось до нитки. / Летят по небу бывшие жильцы. / Где их жилье? / В моей душе дырявой*… [10, с. 165].У дзіравай душы не могуць жыць ні людзі, ні пачуцці, тым больш чыстыя і светлыя. Усёй сваёй творчасцю мастакі пацвярджаюць, што душа можа быць такой і ёсць такая, як снег, намаляваны словамі і фарбамі, і што кожны з мастакоў у жыцці сваім мае такую справу, якая не закрывае, а наадварот, адкрывае зоркі і неба.

Думаецца, эстэтычная вартасць мастацкаіх вобразаў (і паэтычнага, і выяўленчага) -- у высокай ідэі, якую яны ў сабе ўвасабляюць, у іх зрокавай запамінальнасці, у магчымасці закрануць пачуцці субяседніка (праз мастацтва «рукаюцца» душы) – чытача, гледача, слухача з тым, каб заахвоціць яго рабіць дабро і, магчыма, самому тварыць.

Паколькі розныя віды мастацтваў не існуюць ізалявана, а ўзаемадзейнічаюць паміж сабой, узаемапранікаюць, а літаратура, акрамя ўсяго, становіцца крыніцай стварэння вобразаў іншых відаў мастацтва, лічым дадзены від аналіза магчымым, апраўданым. Праведзены супастаўляльны аналіз вобразаў розных відаў мастацтва з дапамогай метадаў і прыёмаў філалагічнага аналізу як лінгвістычны эксперымент можа стаць працягам развіцця стылістыкі мастацкай літаратуры – вобразнай супастаўляльнай лінгвістыкі тэксту. Такі кірунак будзе спрыяць развіццю і фарміраванню вобразнага мыслення, эстэтычнага густу і развіццю культуры маўлення і культуры асобы.

Літаратура

1. Балек, Ян. Синий – цвет жизни и смерти. Метафизика цвета/ Ян Балека – М.: Искусство. – XXI век, 2008. – 408с.
2. Балли, Ш. Французская стилистика: пособие / Ш. Балли – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 392 с.
3. Гаўрош, Н.В. Слоўнік эпітэтаў беларускай мовы / Н.В. Гаўрош. – Мінск: Выш. шк., 1998. – 603 с.

4. Иоханнес, Иттен. Искусство цвета/ Перевод с немецкого // Иоханнес. Иттен – 2-е изд. – М.: Д. Аронов; 2001. – 96 с.
5. Лашкевич, В.Н. Цветоведение: учебное пособие / В. Н. Лашкевич. – Ростов-на-Дону: ИАрхИ ЮФУ, 2009. – 132с.
6. Лукин, В. А. Художественный текст: основы лингвистической теории, аналитический минимум / В. А. Лукин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Ось-89, 2005. – 559 с.
7. Миронава, Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве / Л.Н. Миронава – Минск: Беларусь, 2002. – 150 с.
8. Миронова, Л.Н.Учение о цвете/ Л. Н. Миронава – Минск: Высшая школа, 1993. – 463 с.
9. Москвин, В.П. О категориях лексической стилистики / В.П. Москвин // Рус.яз. в шк. – 2017. – № 7. – С. 18–24.
10. Русецкий, А.В. Между земным и магическим: к портрету мастера / А.В. Русецкий. – Минск: Четыре четверти, 2019. – 178 с.
11. Русская кніга о Марке Шагале [электронный ресурс]. – Режим доступа: https://coollib.com/b/567024-lyudmila-vladimirovna-hmelnitskaya-russkaya-kniga-o-marke-shagale-tom-1/read – Дата доступа: 27.03.2024
12. Щерба, Л.В. Избранные работы по русскому языку / ред. М.И. Матусевич / Л.В. Щерба – Акад. наук СССР, Отд-ние лит.и яз. – М.: Учпедгиз, 1957. – 186, [2] с.

A.M. Pisarenko
The Belarusian State University of Culture and Arts
e-mail: kaffiloll@mail.ru

Artistic dialogue of images: philological analysis of the space of the soul and snow by Gennady Buraukin and Marc Chagall

Key words: philological analysis of the text, interaction of different types of art, surrealism, artistic image, comparative analysis, sound image, trails, painting, color.

The article is devoted to the description of the aesthetic function of images in various types of art – poetry and painting. Philological analysis, as one of the most productive and accurate methods, allows us to reveal distinctive features of Gennady Buraukin's poetic images, the role of phonics and syntax in revealing their content. Comparison of the characterized images of the soul and snow with similar images of Marc Chagall's paintings and poems emphasizes the similarity and highlights the individual worldview of the authors, as well as confirms the aesthetic value of the works.

Ю.В. Подковырин
Российский государственный гуманитарный университет
e-mail: mail1981@list.ru

УДК 801.7

К ВОПРОСУ О СМЫСЛОВЫХ ПАРАМЕТРАХ СЛОВЕСНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Ключевые слова: словесная организация, художественный смысл, автор, герой, герменевтика, инкарнация.

Статья посвящена выявлению и описанию особенностей актуализации смысла в словесной структуре литературного произведения; определены семантические контексты, в которых описывается художественное

слово; показаны различия в актуализации смысла слова во внутреннем коммуникативно-смысловом контексте произведения (мире персонажей) и в эстетическом коммуникативно-смысловом контексте, сформированном общением автора и реципиента; выявлен ряд особенностей актуализации художественного (инкарнированного) смысла в тексте.

Данная статья посвящена попытке выявления и описания смысловых параметров словесной организации литературного художественного произведения в связи с явлением *инкарнации* [7; 9, с. 22–26; 4] смысла.

Актуальность исследования обусловливается имеющимся в науке интересом к изучению особенностей словесной организации художественных текстов и прояснению семантики художественного слова (подробный обзор литературы по данной теме дан, в частности, в монографии В. Фещенко [8]).

Научная новизна исследования определяется тем, что в нём смысловые параметры словесной организации литературного произведения выявляются через соотнесение со специфическим способом осуществления его (произведения) смысла, который определяется нами как инкарнация (воплощение). Инкарнация смысла – это особый способ его актуализации в акте эстетического общения между автором, героем и читателем литературного художественного произведения, представляющий собой «претворение» смысла в бытие (жизнь) героя как целое (см. об этом подробнее [4]).

Общий принцип и основные параметры инкарнации смысла, по нашему мнению, являются общими для всех видов искусств. Однако то, что непосредственным предметом изображения и осмысления в литературе является «в строгом смысле не «жизнь вообще», а *слово*, жизнь человеческого слова» [3, с. 324] создаёт некоторые особые условия для инкарнации смысла, придаёт «воплощению» смысла именно в произведении словесного искусства определённую специфику. Следовательно, ***цель*** предлагаемого исследования – выявление и описание того, как инкарнированный характер художественного смысла определяет специфику художественного слова.

Словесная организация произведения так же, как и другие аспекты его художественного целого, осмысливается в нескольких коммуникативно-семантических контекстах. Обратимся к началу гоголевского «Тараса Бульбы»:

– А поворотись-ка, сын! Экой ты смешной какой! Что это на вас за поповские подрясники? И этак все ходят в академии? – Такими словами встретил старый Бульба двух сыновей своих, учившихся в киевской бурсе и приехавших домой к отцу [1, с. 303]

С какими осмысливающими позициями соотносится этот фрагмент? Первая его часть, представляющая собой реплику Тараса, очевидно, соотносится с его ценностной (в данном случае – шутливо-иронической) установкой. Вторая часть – с позицией того субъекта речи, о существовании

которого Тарас не имеет понятия, но сквозь призму оценки которого передаются все его высказывания, – повествователя. Однако обе части данного фрагмента относятся к тексту, написанному Гоголем. Вместе с тем, ни приведённый отрывок, ни вся повесть в целом не представляют собой прямого высказывания Гоголя, отсылающего к его позиции в жизненном смысловом контексте. Гоголь в рассматриваемом нами случае, как и любой автор *художественного* текста, выступает как «скриптор», передающий читателям слова, принадлежащие не просто другому субъекту и произнесённые в другом хронотопе, но относящиеся к иному смысловому «измерению», к другой реальности. В мире, в котором создаётся и читается повесть Гоголя, её текст в целом и слова, его составляющие, являются семиотическим *средством* передачи смысла. Такой же функцией они наделены и в «мире» Тараса Бульбы и повествователя, только смысл, ими передаваемый, – не художественный, а жизненный. Однако высказывания Тараса Бульбы и повествователя не только «ретранслируются» автором-«скриптором», но и *изображаются* автором как «эстетически деятельным субъектом». Это означает, что они относятся им к такому смысловому «измерению», которое является *другим* и по отношению к жизненной реальности автора как создателя текста, и к жизненной коммуникативно-семантической сфере, объединяющей хронотопы героя и повествователя.

Таким образом, приведённый нами фрагмент повести, как и весь её текст (кроме заглавия, герменевтический статус которого требует специального рассмотрения), осмысливается в ***трёх*** коммуникативно-семантической контекстах. *Во-первых* – в имманентном литературному произведению *жизненном* смысловом континууме героя и повествователя. *Во-вторых* – во внешнем относительно произведения, но опять-таки жизненном смысловом контексте автора-«скриптора» (к этому контексту относятся значения слов в их исторической подвижности, грамматические правила и риторические конвенции). *В-третьих* – в эстетическом коммуникативно-смысловом контексте, в котором слова выступают не как знаки, обозначающие те или иные части изображаемой действительности героев, но сами являются *частью* изображённого бытия (инкарнированного смысла). Так, в «Тарасе Бульбе», как и в любом другом словесном художественном произведении, все моменты инкарнирующего смысл бытия героев даны в их высказываниях. *Прямая* словесная оценка пространственно-временных и сюжетных аспектов их бытия предполагала бы перевод смысла произведения в жизненно-этический план и упразднение границы между жизненным и эстетическим коммуникативно-смысловыми контекстами. Иначе говоря, в словесном художественном произведении текст как семиотическое средство коммуникации изображает прежде всего высказывание (или совокупность различных высказываний). Текст произведения и обозначаемое им высказывание «физически» равны друг другу, но относятся к разным коммуникативно-семантическим сферам: *жизненно-*

практической (риторической) и *эстетической*. Жизненно-практическая сфера, как мы отметили ранее, подразделяется на внешнюю, охватывающую автора-«скриптора» и реципиента словесного текста, и внутреннюю, объединяющую всех изображённых субъектов речи (в приведённом фрагменте из «Тараса Бульбы» – это один из персонажей и повествователь).

Рассмотрим характер соотношения аспектов художественного слова более подробно. Для этого обратимся к фрагменту ещё одного гоголевского произведения, на этот раз драматического, – комедии «Ревизор». Так, в 1 явлении I действия «Ревизора» в длинной реплике городничего, зачитывающего чиновниками фрагменты письма от Андрея Иваныча Чмыхова, сообщаются, в частности, следующие подробности: «...сестра Анна Кириловна приехала к нам с своим мужем; Иван Кирилович очень потолстел и все играет на скрыпке...» [2, с. 221]. В контексте ситуации, изображаемой в данном эпизоде пьесы, информация о некоем Иване Кирилловиче (это лицо больше в тексте комедии не упоминается) не имеет, кажется, никакого значения. Сам Антон Антонович зачитывает данный фрагмент письма Чмыхова как будто бы по инерции, уже после основного сообщения о «чиновнике с предписанием», приговаривая «тут уж пошли дела семейные». Самим городничим и другими участвующими в сцене чиновниками информация о «сестре Анне Кириловне с мужем» и «очень потолстевшем» Иване Кириловиче, по всей видимости, никак не осмысливается. Вместе с тем, семантическая проекция данной части реплики городничего на художественное целое пьесы даёт определённые результаты. Прежде всего уже отмеченная нами инерция высказывания городничего, перескакивающего с важнейшего рабочего вопроса (о ревизоре-«инкогнито») на «дела семейные» перекликается с другими изображаемыми в комедии случаями размывания границы между частно-семейной и социально-профессиональной сферами мира пьесы. Отмеченное нарушение границы отмечается на уровне предметно-хронотопическом, сюжетном, речевом. Например, в том же 1 явлении I действия городничий говорит судье Ляпкину-Тяпкину следующее: «У вас там в передней, куда обыкновенно являются просители, сторожа завели домашних гусей с маленькими гусенками, которые так и шныряют под ногами». В явлении 2 III действия супруга городничего Анна Андреевна читает записку от мужа: «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие Божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек...» [2, с. 250]. Можно заметить, что в послании, написанном городничем на «счёте» из трактира, опять-таки частное соединяется, смешивается с социальным. Городничий, естественно, не замечает обнаруживающейся в его высказывании тенденции к смещению границ социального и частного. Однако эта черта организации речи героя «на горизонте» целого выступает как особенность артикуляции эстетической реальности, момент инкарнации смысла. Таким же образом можно интерпретировать и информацию об

«Иване Кириловиче». В ней гротескно сочетаются семантические далёкие характеристики. Сообщение о том, что Иван Кирилович «очень потолстел», относится к *телесному* состоянию персонажа, тогда как упоминание об игре на «скрыпке» указывает на творческую, *духовную* деятельность. Одна характеристика никак не вытекает из другой, их сочетание вызывает впечатление абсурдного диссонанса. Однако похожее впечатление вызывает и контекстуально неуместное, но при этом воспринимаемое городничим как нечто естественное, перескакивание с важнейшего профессионального вопроса о «ревизоре» на «дела семейные». Таким образом, в жизненном смысловом измерении рассмотренные фрагменты высказывания городничего и цитируемого городничим письма Андрея Ивановича Чмыхова осмысливаются как моменты *частной ситуации общения* (при этом в кругозорах персонажей их смысловая насыщенность стремится к нулю). В эстетическом же смысловом контексте данные фрагменты речи персонажей (как устной, так и письменной), в силу инкарнации смысла, выступают как моменты словесной артикуляции *бытия героев как целого*.

В рассмотренном выше фрагменте из «Ревизора» мы увидели, как инкарнированный, связанный с бытием героя как целым, смысл высказывания соотносится с частно-ситуативным смыслом, актуализированным во внутреннем семантическом континууме произведения (мире персонажей). Однако соотнесение в высказывании частно-жизненного и художественного – целостного – смысловых планов имеет место и в том случае, когда частно-жизненный план связан с внешним смысловым континуумом – действительностью автора-«скриптора» и читателей. Такая семантизация слова характерна для так называемого «паратекста», для ремарок в тексте драмы.

Смысл высказывания, соотнесённый в контексте инкарнации с бытием героев как целым, может, благодаря такой проекции, приобрести черты, противоположные тем, которые определяются ситуацией и субъектом жизненного общения. Рассмотрим фрагмент из 2-й главы первой части первого тома «Войны и мира». В последнем абзаце этой главы дана оценка Пьера как «молодого человека, не умеющего жить» [6, с. 12]. Фактически эта оценка дана в речи повествователя, однако отсылает она к позиции Анны Павловны Шерер (то есть имеет место несобственно-прямая речь). Эта словесно выраженная оценка одного героя другим имеет во внутреннем смысловом измерении произведения частно-ситуативный смысл. То есть Пьер – «молодой человек, не умеющий жить» не по своей сути (смыслу), а только по *мнению* героини (хотя это мнение и отражает, резонно предположить, позицию определённой социальной группы, а именно людей опытных в «светском» общении), мнению, сформировавшемуся в определённой конкретной ситуации. Словесно зафиксированная оценка *направлена на* героя, но к его *бытию* не относится. В то же время в смысловой перспективе романа как целого данное определение приобретает иной смысл. Пьер действительно по самому образу своего бытия как целого

изображается «человеком, не умеющим жить». Разумеется, в том понимании «жизни», которое присуще людям «светским» (таким, как А.П. Шерер, князь Василий Курагин, Элен и ряд других). Для последних «умение» жить связано прежде всего с овладением искусственными, ролевыми правилами «жизни» как некоего социального ритуала. Если в жизненном контексте осмысления данное определение героя представляет собой словесную «разметку» частно-ситуативного мнения о нём, то в эстетическом смысловом контексте оно онтологизируется, выступает как словесная артикуляция бытия героя. В последнем случае определение «не умеющий жить» приобретает уже не отрицательный, а позитивно-утвердительный характер.

Отмеченные специфические особенности актуализации смысла в словесной организации произведения могут быть выявлены не только в произведениях эпики и дармы, но и лирике (особенности инкарнации смысла в словесной структуре произведения рассматриваются нами, в частности, на материале стихотворения А.С. Пушкина «Полководец» [5]). Малый объём предлагаемой статьи не позволяет рассмотреть особенности актуализации инкарнированного смысла в художественном слове на разнообразном материале, поэтому переходим к выводам.

Итак, в словесном художественном произведении основные качества инкарнированного смысла актуализируются с рядом особенностей.

Во-первых, *онтологизация* художественного смысла в литературном произведении связана, с одной стороны, с онтологизацией самого художественного слова: с тем, что оно переносится в тот же план бытия, к которому относятся обозначаемые им предметы, а его семиотическая функция хотя и не устраняется, но перестаёт быть основной. С другой стороны, в литературном произведении имеет место вербализация самого изображенного бытия: оно приобретает качества слова.

Во-вторых, в литературном произведении вербализованный характер эстетического бытия (= инкарнированного смысла) приводит к тому, что такое качество художественного смысла как *репрезентативность* и связанная с ним универсальность проявляется в большей степени. Благодаря вербализации инкарнированный, претворённый в бытие, смысл концептуализируется. В силу этого усиливается семантическая «валентность» словесного художественного образа, его способность репрезентировать различные аспекты целостного смысла произведения.

В-третьих, дискретная структура словесного высказывания позволяет с особой отчётливостью высветить *континуальный* характер инкарнированного художественного смысла.

В-четвёртых, именно в словесном художественном произведении на передний план выдвигается такое качество инкарнированного смысла как *со-бытийность*, актуализация смысла в формах бытия-общения. Поскольку одна из основных функций слова – коммуникативная, основным предметом изображения именно в словесном художественном творчестве являются различные формы коммуникации.

В-пятых, *зримость* и *предметность* художественного смысла проявляются в литературном художественном произведении благодаря актуализации в слове черт *иконического* знака: а) посредством выдвижения на первый план смысла, раскрываемого «внутренней формой» (Гумбольдт – Потебня) слова; б) посредством повышенной семантизации формально-«телесных» сторон слова и словесного высказывания: фонетических, ритмико-интонационных, синтаксических.

Представим соотношение жизненного и художественного способов семантизации слова (высказывания) в виде таблицы:

Слово (высказывание) как средство жизненного общения-осмысления	**Слово (высказывание) как аспект инкарнации смысла**
Частно-ситуативная семантика высказывания	Проекция смысла высказывания на бытие героев как *целое*
Акцент на субъективном смысле слова (высказывания), в отличие от *объективной* семантики «словарного» *значения*	Акцент на *интерсубъективном* смысле слова-высказывания, раскрывающим *со-бытийный* характер бытия
Условность семантики слова (высказывания) как знака, обусловленная разобщённостью смыслового и предметного (бытийного) планов в его контексте	Приобщение слова (высказывания) с присущей ему семантикой к бытию как целому, или *онтологизация*, сопровождающаяся *вербализацией* изображённого бытия и *концептуализацией* (схематизацией) инкарнированного смысла
Умозрительность смысла слова (высказывания), обусловленная его *деонтологизированным* характером	*Иконизация* (тенденция к иконичности) смысла слова (высказывания), обусловленная онтологизацией его семантики и проявляющаяся в актуализации как «внутренней формы», так и *внешней* формы – звуковых/графических и/или ритмико-интонационных характеристик

Литература

1. Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений в 17 тт. Т. 1–2. / Н.В. Гоголь. – М.; К.: Изд-во Московской патриархии, 2009. – С. 303. 664 с.

2. Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений в 17 тт. Т. 3–4 / Н.В. Гоголь. – М.; К.: Изд-во Московской патриархии, 2009. – 688 с.

3. Кожинов, В.В. Литература и слово (методологические заметки) / В.В. Кожинов // Поэтика и стилистика русской литературы. – Л.: Наука, 1971. – С. 320–328.

4. Подковырин, Ю.В. Инкарнация смысла литературного произведения / Ю.В. Подковырин. – М.: Эдитус, 2022. – 202 с.

5. Подковырин, Ю.В. К вопросу о герменевтических параметрах художественного слова («Полководец» А. С. Пушкина) / Ю.В. Подковырин // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2023. – № 5. – С. 22–31.

6. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 9. Война и мир. Т. 1. / Л.Н. Толстой. – М.: ГИХЛ, 1937. – 520 с.

7. Тюпа, В.И. Инкарнация смысла («Рождество» Набокова) / В.И. Тюпа // Производство смысла. Сборник статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко. – Тверь, 2018. – С. 333–342.

8. Фещенко, В. Язык в языке. Художественный дискурс и основания лингвоэстетики / В.Фещенко. – М.: НЛО, 2022. – 368 с.

9. Фуксон, Л.Ю. К вопросу о специфике смысла художественного произведения / Фуксон Л.Ю. // Толкования: сборник научных статей. – Кемерово: КемГУ, 2018. – 199 с.

Yu.V. Podkovyrin
Russian State University for the Humanities
e-mail: mail1981@list.ru

On the question of the semantic parameters of the verbal organization of a literary work

Key words: verbal organization, artistic meaning, author, hero, hermeneutics, incarnation.

The article is devoted to the identification and description of the features of the actualization of meaning in the verbal structure of a literary work; the semantic contexts in which the artistic word is described are defined; differences in the actualization of the meaning of the word in the internal communicative and semantic context of the work (the world of characters) and in the aesthetic communicative and semantic context formed by communication between the author and the recipient are shown; a number of features of the actualization of the artistic word are revealed (incarnated) the meaning of the text.

М.О. Польников
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: polnikovmarkvsu@gmail.com

УДК 141.78:82.09:82-2”19/20”

РЕЦЕПЦИЯ И ДЕКОНСТРУКЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ КАК СПОСОБЫ ВОПЛОЩЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В РУССКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ДРАМЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС А. ЗЕНЗИНОВА, В. ЗАБАЛУЕВА, И. ШПРИЦА И В. СОРОКИНА)

Ключевые слова: русская современная драматургия, авторское сознание, рецепция, жанровая структура драмы, постмодернизм.

В статье рассматриваются рецепция и деконструкция литературных традиций как глобальные способы воплощения авторского сознания

в тексте драмы; на примере пьес А. Зензинова, В. Забалуева, И. Шприца и В. Сорокина показано проявление авторской активности как через рецепцию, так и через деконструкцию традиций русской классической литература в эстетике постмодернизма.

В конце XX – начале XXI века постмодернизм как метод становится одним из самых востребованных в русской литературе, в частности в драматургии и одном из её направлений – новой драме. Двумя задачами новой художественной концепции стали *деконструкция* литературных традиций и *поиск художественных решений*, направленных на обогащение литературного дискурса новыми идеями из смыслами, в том числе через переосмысление мировой и русской классики. Во многом данное стремление обусловлено высокой литературоцентричностью русской, а впоследствии и советской культуры [6]. Обращение к классике являлось одним из основополагающих процессов в культурной жизни обывателя XX века, а тексты классиков – базой словесного образования в СССР в рамках обязательной школьной программы, способной найти отклик у нечитающей части населения через многочисленные экранизации. Таким образом, литературное наследие становится важной частью культурного кода и создаёт дополнительную систему аксиологических координат, к которой, помимо собственного эмпирического опыта и прецедентов из реальной жизни, могут апеллировать люди русской, советской и постсоветской культур, анализируя различные ситуации социального, бытового и морально-нравственного характера.

Постмодернистский дискурс, в том числе его драматическая часть, во многом эксплуатирует русско-советское литературное наследие с целью актуализации идей через знакомые образы и сюжеты, с одной стороны, а с другой стороны – введение новых трактовок и толкований, необходимых как для обогащения культурного кода, так и его переосмысления в положительную или отрицательную сторону.

На наш взгляд, ***глобальными*** способами воплощения авторского сознания в постмодернистской драме конца XX – начала XXI века становятся: ***1) рецепция литературных традиций*** и ***2) деконструкция литературных традиций.*** В случае каждого отдельного произведения и драматурга они будут опираться на отдельные категории, ***локальные*** способы, на *семантическом* (конфликт, герои, пространственно-временная организация) и *морфологическом* (сюжет, речевая организация, жанр) уровнях жанровой структуры драмы [1].

Рецепция литературных традиций, по мнению Н.Н. Летиной, представляет собой «эпизодическое… сознательное заимствование идей, материалов, мотивов, берущихся за образец, с целью поставить его на службу своим эстетическим, этическим, политическим и др. интересам» [5, с.295]. Данное определение расширяется Н.Н. Левакиным, который предлагает понимать рецепцию литературных традиций как «культуросообразное

обращение к признанному классическим наследию с целью культурного освоения, восприятия» [4, с. 309]. Применяя данные трактовки к русской постмодернистской драматургии исследуемого периода, мы считаем, что *рецепция литературных традиций* как *глобальный* способ воплощения авторского сознания в тексте драмы представляет собой творческое переосмысление исходного прецедентного текста, произведения русской классики, с целью нового истолкования и актуализации в сознании реципиента современных (на момент написания) трактовок и взглядов, соотносимых с культурно-историческими процессами позднего советского и раннего постсоветского обществ (через *локальные* способы воплощения авторского сознания на *семантическом* уровне), а также усовершенствование формы посредством экспериментального инструментария и обогащение не принятыми ранее сценическими приёмами (через *локальные* способы воплощения авторского сознания на *морфологическом* уровне). В случае *рецепции* литературных традиций *авторская активность* тяготеет к расширению исходного текста, семантическому совершенствованию его категорий и новому толкованию, цель которого – возобновить исследовательский и обывательский интересы к оригинальному произведению русской классики. *Деконструкция,* напротив, предполагает стремление *авторского сознания* к разрушению, пародированию и, в некоторых случаях, саркастичному высмеиванию прецедентных текстов.

Интерес в контексте постмодернистской драматургии исследуемого периода представляет пьеса А. Зензинова и В. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани», отличающаяся высоким уровнем концептуальности, особенно в вопросе *игрового аспекта* переосмысления русской классики. Данное произведение определяется исследователем В.Л. Шуниковым как диптих, суть которого состоит в том, что «пьеса может быть воспринята читателем как единое целое – и как распадающаяся на два взаимосвязанных, но вместе с тем самостоятельных произведения» [10, с. 31]. В самом начале текста пьесы автор как бы призывает театральных режиссёров и читателей к сотворчеству и собственному восприятию: «Предложенный порядок работы с пьесой далеко не единственный. Кому-то окажется сподручнее ставить или читать пьесы раздельно, а кто-то вообще предпочтет ограничится одной из них. В любом случае, право на режиссерское или читательское своеволие остается неограниченным» [2]. Данный рамочный текст создаёт интересный прецедент в истории современной русской драматургии, воплощая постмодернистский приём *игры* и фактически предлагая многогранный текст-конструктор, который может по-разному организовываться в зависимости от желания каждого отдельного читателя и режиссёра. Однако мы обратимся к способам воплощения *авторской активности* в исходном варианте пьесы, опубликованном А. Зензиновым и В. Забалуевым.

Деконструкция литературных традиций как *глобальный способ воплощения авторского сознания* в пьесе «Поспели вишни в саду у дяди

Вани» преобладает и реализуется *локально* через такие категории *семантического* уровня, как *конфликт* и *пространственно-временная организация*, и *морфологического – сюжет* и *жанровая принадлежность*. *Рецепция* же осуществляется через категории *героя* и *речевой организации.* Несмотря на высокий уровень экспериментальности и переосмысления в пьесе, авторы практически полностью дублируют оригинальных чеховских героев с их *речевым поведением* и *характерными особенностями* (например, Гаев, который играет на бильярде, или Лопахин, который постоянно следит за временем). Единственная особенность, которую необходимо отметить в *речевой организации* – это переходы на английский язык во второй части пьесы с целью, на наш взгляд, эпизодической глобализации сценического действия. В остальных случаях мы видим коренное постмодернистское переосмысление чеховской драматургии.

Примечательно, что в пьесе «Поспели вишни в саду у дяди Вани» *морфологический уровень* будет напрямую определять и воздействовать на *семантический*, а не наоборот. *Локально авторское сознание* опирается на трансформацию *сюжета* и *жанра*. Новый сюжет можно определить как продолжение одноимённых чеховских работ, т. к. действие разворачивается в 1918 году и непосредственно создаёт иную конфликтную ситуацию. Исходный *конфликт* между представлениями и реальностью, духовным и материальным, с разных точек зрения воплощённый в пьесах А.П. Чехова «Дядя Ваня» и «Вишнёвый сад», в произведении приобретает иную форму: противостояние старого и нового. Однако здесь отсутствует философский оптимизм и *авторское сознание* скорее тяготеет к идее о трагичной гибели старой русской культуры, но в то же время намекает, что выход есть: дверь подвала, открытая в конце пьесы, символизирует шанс на спасение и перерождение в новом времени [2]. Аналогичным образом жанр, *авторски* обозначенный в подзаголовке как *гетеротекстуальная драма*, подчёркивает упомянутую нами ранее экспериментальную, игровую сущность текста, очень вольно организованного и открытого для множественных трактовок [2]. *Хронотоп* пьесы «Поспели вишни в саду у дяди Вани» переходит из реалистической среды А.П. Чехова (как правило, усадьбы и прилегающей к ней территории) в более постмодернистскую, замкнутую и минималистическую. Ранее было упомянуто, что множество героев помещено в подвал, где ожидает своей участи, расстрела. Тем не мене, это пространство иногда по-абсурдистски заполняется до предела, например, в сцене, где персонажи спускаются на сцену на тросах, а декорации превращаются в «странные железные конструкции, с трапецией и задником – экраном, на котором по очереди появляются географические карты континентов» [2].

Другим примером концептуальной пьесы-высказывания является произведение И. Шприца «На донышке», являющееся ремейком классического произведения М. Горького «На дне» и выходящее за рамки *пере-*

осмысления за счёт высокого уровня интерсексуальности. И. Шприц обращается к проблемам современного театра, что воплощается через создание *хронотопа*, который можно описать как «театр в театре». Изменяя характеристики героев, автор делает Сатина режиссёром, который пишет свою собственную пьесу, а остальных героев – актёрами. Но если в пьесе М. Горького через *конфликт* выражалось художественное осмысление жизни низов через призму нравственного и экзистенциального, то в переосмыслении И. Шприца действие подчинено абсурду, который, по мнению В.А. Косенко, выражает культурно-исторический кризис, а также работает на усиление горьковской проблематики [3]. Таким образом, *авторское сознание*, с одной стороны, воплощается через *рецепцию*, заключающуюся в развитии проблемного поля драмы М. Горького, а с другой – через *деконструкцию*, реализующуюся через искажение *пространства* и *времени* посредством переноса действия в пародийную модель современного постмодернистского театра, в котором драматург и режиссёр с целью провокации и соответствия трендам разрушают классические пьесы и представление о театральном искусстве в целом. Примечательно, что через категорию *речевой организации* высокий уровень *авторского присутствия* обнаруживается в огромном количестве ремарок, многие из которых относятся к подробному описанию места действия, в котором выражается непосредственно *авторское отношение*, например: «Анна выходит из ванной. Топология этой квартиры настолько причудлива, что человек, вышедший в одну дверь, очень просто может выйти из противоположной, например, из туалета. Или из ванной сразу несколько человек, туда не входивших. Здесь все возможно» [9]. Также *авторская позиция* стремится к своему *выражению* через резонёрство в репликах персонажей в той же степени, что и в оригинале, т. к. мнение М. Горького выражалось в монологах героев. Однако И. Шприц, в отличие от классика, через реплики героя-резонёра выражает не жизненные идеалы («Человек – это звучит гордо»), а условность театрального процесса, чья абсурдность перемежается с реальной жизнью:

«**Сатин.** Забудьте обо всем! Вам не нужны тексты! Вы их знаете! Сама жизнь вложила их в ваши уста! Ваша жизнь – вот ваш текст, ваша сверхзадача, ваш спектакль. <...>Мы покажем всем правду жизни. Ложь - религия рабов и хозяев. Правда – бог свободного человека!» [9].

Пример более сложного и радикального выражения *авторской активности* через *деконструкцию* – произведение В. Сорокина «Dostoevsky-trip». Если ранее рассмотренные работы А. Зензинова, В. Забалуева и И. Шприца обращались к чеховской и горьковской драматургии с целью переосмысливания исходного материала и постмодернистских тенденций к деконструкции театральных форм, то пьеса В. Сорокина воплощает *авторскую критику* философии Ф.М. Достоевского и интертекстуальную полемику о русской и, шире, – христианской культуре, к которой писатель

обращался и в других произведениях (роман «Голубое сало» и абстрактный цикл живописи, посвященный классику).

Локально на семантическом уровне *авторское сознание* в пьесе «Dostoevsky-trip» обращается к разложению поэтики Ф.М. Достоевского на уровне *героев* и *пространственно-временной организации.* Герои пьесы В.Г. Сорокина являются *симулякрами*, через которые *автор* деконструирует и десокрализирует образ «положительно прекрасного человека», выведенный классиком в романе «Идиот». Так, по мнению белорусского исследователя О.О. Поимцевой, *автор* инвертирует сущность ключевых *персонажей* исходного текста, делая их носителями смертных грехов, а не высоких нравственных качеств: Настасья Филлиповна воплощает *гордыню,* Мышкин *гнев*, а Рогожин – *сладострастие* [7]. *Хронотоп* романа также преломляется в пьесе в постмодернистском ключе: действие происходит не в реалистически воссозданном мире классического произведения, а в наркотическом сне персонажей, абстрактно и схематично изображённых в самом начале действия. Переход между событиями пьесы осуществляется через наркотические всплески, искажающие ход времени. На *морфологическом* уровне *локально авторское сознание* воплощается через трансформацию категорий сюжета и речевой организации. Масштабный сюжет романа «Идиот» в пьесе В.Г. Сорокина превращается в цикл наркотических видений, представленных в виде небольших скетчей, каждый из которых переворачивает исходные события и доводит их до абсурда. Например, в сцене со сжиганием денег, Настасья Филлиповна впадает в ярость и сжигает целые города, а Гаврила Иволгин оказывается в Эдеме, стены которого построены из драгоценных материалов, символизирующих алчность персонажа. На уровне *речевой организации* В.Г. Сорокин, проявляя, на наш взгляд, глубокое понимание христианских текстов, вступает в очень сложную, религиозную полемику с Ф.М. Достоевским, что проявляется через наделение реплик героев библейской символикой, контрастирующей с той, к которой обращается классик [16]. Например, через фразы Мышкина, «Играйте же на мне, возлюбленные чада мои!» [8, с.320] или «Они рвут мне струны! <…> Они рвут мои нервы!» [8, с. 323] авторское сознание апеллирует к образу «божьих гуслей» из «Апокалипсиса» [7].

На примере проанализированных пьес мы видим, что в русской постмодернистской драматургии конца XX – начала XXI века авторское сознание воплощается как посредством *рецепции*, так и *деконструкции литературных традиций*. Реализация *авторской активности* в равной степени осуществляется через категории семантического и морфологического уровней жанровой структуры драмы и стремится к переосмыслению или разложение традиционных подходов. Некоторая часть драматургов, к которым относятся А. Зензинов и В. Забалуев, стремится к свежей интерпретации и поиску новых художественных решений, в то время как другая часть, представляемая В. Сорокиным, обращается к критике и более

глубокой *деконструкции* русского культурного кода через классические произведения. Тем не менее, в обоих случаях, на наш взгляд, подтверждается высокий уровень креативности и *авторского присутствия* в русском постмодернизме.

Литература

1. Гончарова-Грабовская, С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века) / С.Я. Гончарова-Грабовская. – Мн.: БГУ, 2003. – 70 с.
2. Зензинов, А., Забалуев, В. Поспели вишни в саду у дяди Вани / Сетевая Словесность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.netslova.ru/zenzab/cherry.html. – Дата доступа: 25.03.2024.
3. Косенко, В.А. Поэтика абсурда в пьесе И. Шприца «На донышке»: система персонажей и хронотоп / В.А. Косенко // Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сборник статей / составитель и редактор: В. Я. Малкина, С.П. Лавлинский. – М.: Издательские решения, 2017. – С. 105–108.
4. Левакин, Н.Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) / Н.Н. Левакин // Известия ПГПУ им В.Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 308–310.
5. Летина, Н.Н. Теоретические основания рецепции в провинциальном искусстве / Н.Н. Летина // Регионология. – 2008. – № 3. – С. 295–302.
6. Перова, Е.Ю. Литературоцентричность русской культуры как особенность национального восприятия / Е.Ю. Перова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2014. – № 21. – С. 152–159.
7. Поимцева, О.О. Рецепция Ф.М. Достоевского в современной русской драматургии / Электронная библиотека БГУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https:// elib.bsu.by/bitstream/123456789/235080/1/%25D0%259F%25D0%25BE%25D0%25B8%25D0%25BC%25D1%2586%25D0%25B5%25D0%25B2%25D0%25B0.docx&ved=2ahUKEwj8udag4KqFAxXeX_EDHYFzAdgQFnoECBIQAQ&usg=AOvVaw3ZGoA57urEN7K5rrbPIMyi.
8. Сорокин, В. Капитал: полное собрание пьес / В. Сорокин. – М.: Богат И.Е., 2007. – 368 с.
9. Шприц, И. На донышке / Театральная библиотека Сергея Ефимоа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://theatre-library.ru/files/sh/shpric_igor/shpric_igor_1766.docx?ysclid=lu9tgegmet662254692. – Дата доступа: 25.03.2024.
10. Шуников, В.Л. Диптих как жанровая модификация новейшей драмы (на материале пьесы А. Зензинова и В. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани») / В.Л. Шуников // Вестник РУДН, серия Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2015. – № 3. – С. 31–38.

M.O. Polnikov
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: polnikovmarkvsu@gmail.com

Reception and Deconstruction of Literary Traditions as the Ways of Embodying of the Authorial Consciousness in the Russian Postmodern Drama of the Late XX – Early XXI Century (on the Example of Plays by A. Zenzinov, V. Zabaluev, I. Shprits and V. Sorokin)

Key words: Russian modern drama, authorial consciousness, reception, genre structure of drama, postmodernism.

The article considers reception and deconstruction of literary traditions as the global ways of embodying of the authorial consciousness in the text of the drama; using the example of the plays by A. Zenzinov, V. Zabaluev, I. Shprits and V. Sorokin, the manifestation of authorial activity is shown both through reception and deconstruction of the traditions of Russian classical literature in the aesthetics of postmodernism.

Д.А. Романов
Тульский государственный педагогический университет
имени Л.Н. Толстого
e-mail: kafrus@rambler.ru

УДК 821.161.1

НРАВСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ В ПОНИМАНИИ Д.А. ГРАНИНА

Ключевые слова: нравственная аксиология, публицистика, национальный характер, историческая база, лексика.

Статья освещает позицию Д.А. Гранина по ключевым нравственным вопросам. На материале одной из ранних публицистических статей писателя «О милосердии» рассматривается его самобытный и разносторонний подход к системе моральных принципов человека. Выявляются специфические формы авторской аргументации, принципы развертывания логических обоснований своей позиции, особенности ее языкового оформления.

Даниил Александрович Гранин принадлежит к числу тех российских писателей, которые на протяжении всего творчества ставили нравственные проблемы в центр своих размышлений. Нравственная аксиология была для него «живым полем», которое с течением времени видоизменялось, наполнялось дополнительными смыслами, оставаясь в основе стабильным и включая стремление к истине, милосердие, порядочность, верность долгу. Гранин прожил огромную жизнь: он был участником Великой Отечественной войны, помнил сталинское время, участвовал в раскрепощении и обновлении общества в 1960-е гг., пережил так называемые «застой» и «перестройку» и полным творческих замыслов вступил в новый век. Конечно, его представления о времени и о человеке менялись, но всегда за ними стояла крепкая нравственная позиция художника, ибо «школа жизни по-настоящему учит быть преданным идее добра и человечности» [7, 108].

Даниил Гранин и Алесь Адамович развили и укрепили новый жанр литературы – документальный роман-хронику. Их «Блокадная книга» до настоящего времени остается единственным в своем роде произведением, непревзойденным по силе художественного воздействия и скрупулезной фактической точности.

В творческом наследии Д.А. Гранина публицистика занимает едва ли не основное место. По воспоминаниям дочери писателя, в конце 1970-х гг. ему «надоело сочинять сюжеты», и он отдал предпочтение «самой жизни», которая, как считал писатель, дает не меньше поводов к размышлению, чем беллетристические повествовательные коллизии [2, 35]. Кроме того, сама жизнь подсказывает наблюдательному писателю большое количество сюжетов. В частности, ни одна статья, ни один очерк, ни одно эссе Гранина не обходится без включения в него повествовательных композиционных

фрагментов. Как правило, эти фрагменты представляют собой эпизоды жизни реальных людей, которые не может создать ни одна, даже самая богатая писательская фантазия.

Период общественного и идеологического слома государства, относящийся к 1985–1990 гг., представляет собой и отдельный этап гранинской литературной журналистики, и водораздел между «традиционным» и «новым» Граниным. В это время «традиционный» Гранин еще находился в плену стиля своих больших романов и повестей, выполнял миссию, возлагавшуюся ранее на писателя советским государством. «Новый» Гранин – это творец освободившийся, который мог разговаривать обо всем, что видел и знал, касаться любых тем и ставить любые проблемы. Гранин и раньше «… обходился без предвзятых и шаблонных оценок тех или иных явлений, без упрощенных суждений и общих мест и был способен смотреть не только открытыми глазами, но и размышлять над жизнью, не делая поспешных выводов» [4, 80]. Период, начавшийся с 1990-х гг., характеризуется выработкой нового художественно-публицистического стиля Гранина, который станет показательной чертой завершающего этапа его творчества и будет развиваться и совершенствоваться вплоть до 2010-х гг. В это время нравственные ценности станут главной темой его разговоров с читателем.

Одной из первых и «программных» в этом отношении нам видится статья Гранина «О милосердии», опубликованная в 1988 г.

Статья эта примечательна тем, что в ней уже опытный, зрелый писатель подводит определенные итоги и констатирует происходящие изменения, направленные, по его мнению, далеко не в лучшую сторону. С большим художественным мастерством, в четкой языковой форме, отработанной в ходе долгого писательского труда, Гранин ставится ключевые вопросы конца 1980-х гг. и дает на них конкретные ответы. Очерк и статья, как известно, генетически для этого предназначены. Справедливо замечено: «Именно очерк – и особенно привязанный к точному месту, имени, событию – в наибольшей мере утоляет всеобщую жажду знать, что же происходит на самом деле. Вот здесь ударная сила очеркового жанра и жанра статьи» [6, 35].

Рассмотрим те аспекты статьи Гранина «О милосердии», которые связаны с нравственной проблематикой.

Писатель задумывается, почему в определенный момент развития русского народа одной из важных его ценностей стало стремление «пройти мимо, не ввязываться, не тратить времени, сил…» [1, 108], почему принцип «меня это не касается» стал для русского человека 1980-х гг. обычным и привычным. И словно иллюстрируя этот принцип – принцип отторжения – Гранин приводит в пример военное время, когда было невозможно «при виде раненого пройти мимо него». Писатель отмечает: «Из твоей части, из другой – было невозможно, чтобы кто-то отвернулся, сделал вид, что не

заметил. Помогали, тащили на себе, перевязывали, подвозили…» [1, 108]. Здесь возникает целый ряд утвердительных глаголов: *помогать, тащить на себе, перевязывать, подвозить*. Вполне очевидно, что все эти слова имеют семантику активной направленности на другого человека, содействия в удовлетворении его интересов, потребностей и т.д. Именно данное обобщающее значение так необходимо Гранину для воплощения его идеи о межличностном неравнодушии, небезразличии, о «действенном человеческом общежитии».

Писатель рассуждает о жизненных правилах человека, которые, конечно, с полным правом можно назвать чертами его идентичности. Далее писатель обозначает эту идентичность словами, имеющими вполне четкое лексическое значение аксиологического характера – *взаимопомощь* и *взаимообязанность*: «Не берусь называть все причины, отчего ослабло чувство взаимопомощи и взаимообязанности, но, думаю, что во многом это началось с разного рода социальной несправедливости…» [1, 108].

Сравнивая эпохи, писатель отмечает контрасты, с одной стороны, довоенных и послевоенных, с другой – современных представлений о нормальных человеческих взаимоотношениях. Эти контрасты воплощаются лексически в оппозиционных по смыслу словах *отзывчивость* и *равнодушие, бездушие*. Здесь напрямую внедрен принцип антиномичного представления этических понятий. Семантически *бездушие* – это доведение *равнодушия* до предела, до этической определенности со знаком минус. Такое смысловое «развитие» отмечается в словарях, и оно вполне соответствует той задаче, которую ставил перед собой Гранин-публицист. Действительно, равнодушие весьма легко оборачивается бездушием, на чем и хочет акцентировать наше внимание автор.

Рассматривая причины, по которым *взаимопомощь* и *взаимообязанность* эволюционировали в *равнодушие* и *бездушие*, Гранин приводит еще несколько ключевых слов, – на этот раз определяющих те разлагающие силы, которые разрушают традиции в понимании лучших нравственных черт: это *ложь, показуха, корысть*. Именно они, по мнению Гранина, вызывают «безразличие к своей работе, потерю всяких запретов», а соответственно, внедрение «бездуховности и равнодушия» [1, 109]. Эти понятия совершенно закономерно попадают в разряд деструктивных нравственных категорий, в чем этическая система, выстраиваемая статьей Гранина, абсолютно соответствует традиционным представлениям о морали.

Гранин, как человек, прошедший к концу 1980-х гг. уже очень большой путь в отечественной литературе и имеющий огромный человеческий опыт, отлично понимает, что центральное место в национальном характере занимают именно моральные качества. При этом Гранин справедливо подчеркивает, что «мораль человека не состоит из изолированных правил жизни» [1, 109]. Мораль – это сплав, синтез многих качеств, которые работают вместе и обусловливают друг друга. По его мнению, именно этот

сплав «сплоченности, взаимовыручки, взаимозаботы, который сохранялся от войны», долгие десятилетия и после нее, поддерживал «дух единства народа» [1, 109].

В логике своих рассуждений Гранин, таким образом, вновь возвращается к определению морально-нравственного идеала человека. И вводит в него еще несколько ключевых понятий: *сплоченность, взаимовыручка, взаимозабота*.

Писательская рефлексия Гранина срабатывает достаточно четко и почти автоматически: он отлично понимает, что «обильные разговоры о нравственности носят слишком общий характер», а нравственность состоит из конкретных вещей – «из определенных чувств, свойств, понятий» [1, 109]. Их Гранин в своей статье пытается точно определить лексическими средствами, возвести в ранг нравственных категорий и проиллюстрировать с помощью реальных жизненных примеров.

В дальнейших своих рассуждениях писатель делает ключевым словом *милосердие.* Писатель с сожалением констатирует, что милосердие ушло на периферию ценностей русского человека. Само слово стало почти устарелым, как и многие понятия, связанные с ним (*сестра милосердия, брат милосердия, улица Милосердия* в Санкт-Петербурге и т.д.). С иронией Гранин говорит о том, что улицу Милосердия вблизи Аптекарского острова переименовали в улицу Текстилей. В дальнейшем он не раз вернется к ставшей для него эпитетом лексикографической помете *«устар.»*.

По мнению Гранина, «изъять милосердие – значит лишить человека одного из важнейших проявлений нравственности» [1, 110]. К сожалению, эта черта стремительно исчезает, несмотря на то что она вроде бы генетически свойственна любому живому существу. Писатель размышляет над причинами девальвации понятия *милосердие*. Используя традиционный и для его стиля, и для моральной публицистики в целом принцип обращения к прошлому, автор говорит об «упражнении в милосердии»: как это ни странно звучит, милосердие нуждается в постоянной тренировке. Здесь он вспоминает своего отца, который в послевоенное время не мог пройти мимо просящих подаяния, чтобы не дать им хотя бы копейки. Свой пример он заключает выводом: «Как теперь я понимаю, это была практика милосердия, то необходимое упражнение в милосердии, без которого это чувство не может жить» [1, 111].

Публицистика Гранина – это публицистика писательская, а потому она сопровождается отточенными в языковом и идейном плане жизненными примерами. Для Гранина такие примеры относятся ко времени его детства, военной молодости, восстановления страны в конце 1940-х – начале 1950-х гг. Вполне естественно, что в композиционном развертывании своей статьи Гранин от постановки вопросов через примеры приходит к констатации определенных истин. Они, как положено любым истинам,

выражаются стилем высоким, книжным. Так, размышление о милосердии Гранин завершает фразой, возводящей милосердие в ранг показателя «уровня общественной гуманности» [1, 112].

Как любой публицист, ставящий важные мировоззренческие проблемы, Гранин постоянно балансирует между частным и общим, личностным и общественным, показывая, что индивидуальные ценности складывают ценности общественные, а черты национальной идентичности обязательно проявляются в поведении каждого конкретного представителя данного этноса. Народ в статье Гранина представлен и как некая целостность, и как совокупность индивидуальных лиц. Приводя в пример важнейшие общественные события 1980-х гг. (ликвидацию аварии на Чернобыльской АЭС, восстановление разрушенных землетрясением городов Грузии, строительство БАМа и т.д.), автор возвращается к тем ценностям, которые должны быть в сознании каждой личности. Именно это и нужно обществу: «нужны те, кто сможет утешать страждущих, поднимать павших духом, исцелять…» [1, 113].

Гранин вполне закономерно в ходе своих размышлений приходит к важности понимания пушкинских строк – «милость к падшим призывал». Русская литература учила, как замечает Гранин, любить и жалеть человека, видеть в нем лучшие качества, уважать его. Публицист отмечает: «В течение девятнадцатого века русские писатели призывают видеть в забитом, ничтожнейшем чиновнике четырнадцатого класса, как станционный смотритель, человека с душой благородной, достойной любви и уважения. Пушкинский завет милость к падшим пронизывает творчество Гоголя и Тургенева, Некрасова и Достоевского, Толстого и Короленко, Чехова и Лескова» [1, 113]. Совершенно справедливо, что «вековая борьба русской литературы за собственное достоинство человека была не чем иным, как стремлением всегда и во всем проявлять человечность» [5, 451].

Литература своим авторитетом меняла общество. Гранин совершенно справедливо замечает, что к национальным ценностям добавлялись и те, которые привносились через наших писателей, публицистов, общественных деятелей из зарубежного опыта. Гранин специально не пишет о французском влиянии, но зато употребляет так значимые для французов слова *равенство*, *свобода* и *братство*, которые, по его мнению, вошли и в аксиологическую систему России: «Социальные преобразования нового строя, казалось, создадут всеобщее царство равенства, свободы и братства счастливых рядовых людей» [1, 114]. Девиз Великой французской революции *Liberté, égalité, fraternité* стал девизом и русской революции.

Особую эмоциональную наполненность имеет композиционный фрагмент гранинской статьи, посвященной книге Джеймса Хэрриота

«О всех созданиях – больших и малых». Ее автор, английский ветеринарный врач, особенно близок Гранину тем, что рассказывает о конкретном, действенном милосердии. «Главное в этой книге – горячее чувство сострадания ко всему живому», – пишет Гранин. Доброе отношение к ближнему предполагает интерес к нему, возможность почувствовать и понять то, что чувствует и думает другой человек. Английский автор дает Гранину возможность видеть и в русском национальном характере – *способность понять другого*. Гранин замечает: «Любовь рождает наблюдательность и взаимопонимание» [1, 115].

При этом важно, по мнению писателя, возвращаться иногда к тем достижениям, которые в силу каких-то причин были отвергнуты общественной практикой. В частности, распространенная в конце XIX – начале XX в. в русском обществе филантропия, как считает Гранин, была незаслуженно забытой ценностью.

Гранин справедливо пишет о том, что деятельное участие в судьбе других людей, если они в таком участии нуждаются, крайне необходимо. В качестве примера писатель приводит созданный в конце 1980-х гг. Фонд культуры. Из лексических определений этой черты национальной идентичности, с нашей точки зрения, особенно удачным является *добротворство*. Гранин воскрешает это «старое» слово, внутренняя форма которого с максимальной точностью характеризует добродетельную сторону личности русского человека. В.И. Даль определяет *добротворство* как «благотворение, благотворность» и дает к нему целый «куст» кодериватов, которые были актуальны для второй половины XIX века: *добротворение, добротворность, добротворитель, добротворительный, добротворчивый* и др. [3, т. 1, 1105].

Бросая ретроспективный взгляд на русскую историю и исследуя эволюцию морально-этических понятий в советское и постсоветское время, Гранин в статье «О милосердии» отмечает, что основной задачей его современников является «стремление растревожить совесть, чтобы лечить глухоту души» [1, 117]. Этот процесс должен сопровождаться не только возвращением, «оживлением» многих устарелых или ушедших в пассивный запас слов, но и изменением самого человека.

Литература

1. Гранин, Д.А. О милосердии / Д.А. Гранин // Если по совести. Сборник статей. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 107–117.

2. Гранина, М.Д. Новый стиль Гранина / М.Д. Гранина // Страницы одной жизни. Сборник воспоминаний о Данииле Гранине. – СПб.: Фонтанка, 2019. – С. 34–48.

3. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. / В.И. Даль. – М., СПб.: Товарищество М.О. Вольф, 1903.

4. Дементьев, А.Г. Реализм и современная литература / А.Г. Дементьев, М.М. Кузнецов // История русской советской литературы. В 4 т. Т. 4. – М.: Наука, 1971. – С. 5–148.

5. Дьяков, Б.А. Пережитое / Б.А. Дьяков. – М.: Советская Россия., 1987. – 735 с.

6. Зверев, И.Ю. Разговор идет о рассказе… / И.Ю. Зверев // Зверев И.Ю. Защитник Седов. Повести, рассказы, публицистика. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 30-37.

7. Полевой, Б.Н. Силуэты / Б.Н. Полевой. – М.: Советский писатель, 1978. – 496 с.

D.A. Romanov
Tula L.N. Tolstoy State Pedagogical University
e-mail: kafrus@rambler.ru

Moral values in the understanding of D.A. Granin

Key words: moral axiology, journalism, national character, historical background, vocabulary.

The article highlights the position of D.A. Granin on key moral issues. Based on the material of one of the writer's early journalistic articles, «On Mercy» his original and versatile approach to the system of human moral principles is examined. Specific forms of the author's argumentation, principles for developing logical justifications for his position, and features of its linguistic design are identified.

Г.К. Семянькова
Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава
e-mail: galina.semenkova@mail.ru
УДК [811.161.1'373.215+811.161.3'373.215]:81'37(476.5)

НЕАФІЦЫЙНЫЯ НАЗВЫ ВОДНЫХ АБ'ЕКТАЎ НА ТЭРЫТОРЫІ ВІЦЕБСКАЙ ВОБЛАСЦІ

Ключавыя словы: онім, мікратапонім, мікратапанімія, семантыка, балота.

У артыкуле разглядаецца семантыка назваў водных аб'ектаў, што фіксуюцца на тэрыторыі Віцебскай вобласці.

Апісваюцца найменні з прыналежнымі прыметнікамі, утворанымі ад уласных імён; назвы, звязаныя з характарыстыкай глебы і спецыфікай выкарыстання тэрыторыі; мікратапонімы, якія апісваюць асаблівасць флоры і фаўны балот; найменні, што змяшчаюць характарыстыку колеру вады, і інш.

Папярэднія назіранні сведчаць аб тым, што прыметнік "чортаў" шырока выкарыстоўваецца ў неафіцыйнай мікратапаніміі Віцебшчыны ў назвах не толькі балот, але і іншых аб'ектаў – мастоў, камянёў.

Як вядома, на тэрыторыі Рэспублікі Беларусь балоты займаюць сёмую частку ўсёй плошчы краіны. У Беларусі пад балотамі знаходзіцца каля 25 000 кв. км плошчы, што складае больш за 14% ад тэрыторыі ўсёй краіны [2]. Відавочна, што балоты з'яўляюцца адным з найважнейшых аб'ектаў рэальнасці для насельніцтва: асушаныя балоты становяцца землямі сельскагаспадарчага, ляснога, прамысловага выкарыстання, торф з балот ужываецца як паліва, угнаенне, падсцілка для хатняй жывёлы, дары

балот – ягады і грыбы – ужываюцца ў ежу, падчас войнаў балоты служаць месцам, дзе мясцовае насельніцтва хаваецца ад ворагаў і збірае сілы для барацьбы з ім. Вось чаму ў беларусаў спецыфічнае стаўленне да балот, не заўсёды зразумелае іншым.

У сувязі са сказаным лагічна, што значная частка мікратапонімаў, якія існуюць на тэрыторыі Віцебскай вобласці, уяўляе сабой назвы балот. Як вядома, носьбітамі мікратапонімаў, якія ўжываюцца, як правіла, у вусным маўленні, з'яўляюцца мясцовыя жыхары. На жаль, з часам назвы забываюцца і губляюцца, бо сыходзяць людзі, якія імі карыстаюцца. У сувязі з гэтым *актуальнасць* нашага даследавання з'яўляецца відавочнай. Мэта артыкула – выяўленне і апісанне семантыкі бытуючых на тэрыторыі Віцебскай вобласці назваў балот.

Прапанаваны артыкул выкананы ў рэчышчы навуковай тэмы кафедры беларускай і рускай філалогіі ВДУ імя П.М. Машэрава "Функцыянаванне сучаснай беларускай мовы ў вуснай камунікацыі і пісьмовым тэксце: сацыяльна-дзяржаўны, нацыянальна-культурны і краязнаўча-рэгіянальны параметры" на 2021–2025 гады (нумар дзяржрэгістрацыі 20210458 ад 31.03.2021).

Фактычны матэрыял быў сабраны ў вёсках Верхнядзвінскага, Віцебскага, Лепельскага, Шаркаўшчынскага раёнаў. Асноўнымі метадамі даследавання з'яўляюцца параўнальна-супастаўляльны, апісальна-аналітычны і метад сістэмнага аналізу.

Анамасты адзначаюць, што мікратапонімы ўзнікаюць і замацоўваюцца ў сувязі з рознымі фактарамі геаграфічнага, гістарычнага і сацыяльнага характару. Выкарыстоўваючы як аснову класіфікацыю, прапанаваную Я.М. Адамовічам [1], мы вылучылі наступныя семантычныя групы назваў балот, якія сустракаюцца на тэрыторыі Віцебскай вобласці:

1) мікратапонімы, што супастаўляюцца з імёнамі, прозвішчамі ці іншымі найменнямі людзей;

2) адзінкі, матываваныя прыродна-геаграфічнымі асаблівасцямі аб'екта;

3) найменні, утвораныя ад назваў жывёл і птушак;

4) мікратапонімы, узнікненне якіх абумоўлена расліннасцю краю.

Фактычны матэрыял дазволіў вылучыць групы, не названыя Я.М. Адамовічам: мікратапонімы, якія характарызуюць знешнія асаблівасці прадмета; назвы, звязаныя з падзеямі, што адбываліся на месцы балота.

Як вядома, у мікратапаніміі фіксуецца вялікая колькасць назваў, звязаных з чалавекам – заснавальнікам або першапасяленцам у той ці іншай мясцовасці, а таксама тым, хто меў пэўнае стаўленне да яе. У нашым матэрыяле да такіх адзінак намі былі аднесены наступныя: *Аніськава балота* (аграгарадок Камень Лепельскі раён), *Юрачкава балота* (там жа).

Зафіксаваны назвы, звязаныя з прыродна-геаграфічнымі асаблівасцямі аб'екта, сярод іх адзначым наступныя: *Кіслаўка* – балота

з кіслай глебай (аграгарадок Камень Лепельскі раён), *Лужкі* – балота, якое выкарыстоўваецца як сенакос (там жа).

На тэрыторыі Віцебшчыны бытуюць наступныя мікратапонімы, утвораныя ад назваў прадстаўнікоў фаўны: *Змяінае балота* – участак лесу, размешчаны сярод палёў на поўнач ад вёскі Сар'я (Верхнядзвінскі раён), у ім водзіцца шмат змей; балота мохавае, без вады, не замярзае; *Жураўлёва балота* – поле, на якім часта можна сустрэць жураўлёў (аграгарадок Камень Лепельскі раён).

Да найменняў, абумоўленых асаблівасцю расліннасці, намі аднесены мікратапонім *Бярэзеліца* – балота побач з вёскай Весялова (Шаркаўшчынскі раён), у якім расце шмат бяроз.

Знешнія асаблівасці аб'екта пакладзены ў аснову наступных назваў балот: *Чорнае балота* – мае ваду чорнага колеру (аграгарадок Камень Лепельскі раён), *Іржавае* – балота з вадой карычневага колеру (там жа), *Чырвоны Мох* – балота з чырвонай вадой (там жа).

Існуюць назвы, звязаныя з пэўнымі падзеямі, што адбываліся на месцы балота (заўважана, што такія назвы маюць адмоўную канатацыю): *Гарэлае балота* – балота, якое калісьці гарэла (аграгарадок Камень Лепельскі раён), *Жалобіна* (параўн.: бел. *жало́ба* 'траур') (іншая назва – *Чортава месца*) – нізкае топкае месца ў лесе каля вёскі Падбярэззе (Віцебскі раён).

Па словах мясцовых жыхароў, раней на месцы *Жалобіна* было балота, у цэнтры якога размяшчалася возера. Невядомая сіла не падпускала нікога да возера. Бясстрашныя хлопцы не аднойчы спрабавалі дабрацца да яго, але, як толькі падыходзілі да балота, ім станавілася дрэнна, некаторыя гублялі прытомнасць ці засыналі вечным сном. Пасля вайны (50-я гады XX стагоддзя) у балота ўпаў самалёт (побач знаходзіўся ваенны аэрадром Журжава), аднак падысці да яго так ніхто і не змог ні па зямлі, ні з паветра. З часам самалёт праглынула багна.

Зараз возера зарасло, амаль высахла, але непраходная багна засталася. Мясцовыя жыхары імкнуцца не наведвацца туды, бо "лясун заблытае – і прападзеш", выйсця не знойдзеш, хоць недалёка чутны гул машын з дарогі і жывёлагадоўчага комплексу ў вёсцы. Шмат людзей знікла ў тым месцы, калі хадзіла ў лес і не магло абмінуць балота. Рэдка які мясцовы жыхар можа пахваліцца, што бачыў гэтае возера. Сярод мясцовых жыхароў існуе думка, што, зазірнуўшы ў ваду возера, чалавек можа ўбачыць свой лёс.

Папярэднія назіранні сведчаць таксама пра тое, што прыметнік *чортаў* шырока выкарыстоўваецца ў неафіцыйнай мікратапаніміі Віцебшчыны: ён зафіксаваны ў назвах не толькі балот, але і іншых аб'ектаў. Так, прыметнік сустракаецца ў назвах мастоў: *Чортаў мост* – мост праз рэчку Аршыца, які атрымаў сваю назву з-за таго, што з'яўляецца небяспечным, часта абрываецца [4, с. 174].

Многія неафіцыйныя назвы камянёў маюць у сваім складзе прыметнік *чортаў*:

Чортаў камень – неафіцыйная назва Талеркавага каменя надзвычай вялікага памеру ў аграгарадку Язна Міёрскага раёна. Яго надземная частка мае плоскую і адносна роўную форму. Існуе легенда, што пад ім схаваны скарб, пакінуты полацкім князем Усяславам Чарадзеем;

Чортаў камень – камень у вёсцы Вароніна Сенненскага раёна, аб'ект лічылі домам нячысціка, які быў здольны да кравецкай справы. Людзі клалі на гэты камень палатно і грошы, а на наступны дзень забіралі гатовае адзенне;

Чортаў камень – валун ружовага граніту, які размешчаны недалёка ад возера Вялец у вёсцы Вялец Глыбоцкага раёна. На камені захавалася каля 30 ямак дыяметрам 5–6 см і глыбінёй каля 3 см. Паводле аднаго з паданняў, на камені скакаў і кружыўся чорт, а ямкі ўтварыліся ад яго пят;

Чортаў камень – самы вялікі валун у Беларусі, знаходзіцца ў вёсцы Горкі Шумілінскага раёна. Яго вышыня над зямлёй кладае каля 3 метраў, яшчэ мінімум 3 метры – пад зямлёю. Валун такую назву з-за сваіх вялікіх памераў [3, с. 171–172].

Такім чынам, даследаванне неафіцыйных назваў водных аб'ектаў на тэрыторыі Віцебскай вобласці дазваляе зрабіць выснову, што такія мікратапонімы вылучаюцца разнастайнасцю ў семантычным плане: сярод іх фіксуюцца найменні з прыналежнымі прыметнікамі, утворанымі ад уласных імён, назвы, звязаныя з асаблівасцямі глебы і спецыфікай выкарыстання тэрыторыі, адзінкі, якія апісваюць адметнасць флоры і фаўны, онімы, што змяшчаюць характарыстыку колеру вады, і інш.

Літаратура

1. Адамовіч, Я.М. Мікратапанімічныя назвы / Я.М. Адамовіч. – Мінск: Вышэйшая школа, 1971. – 112 с.
2. Болота Беларуси – лёгкие Европы [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : https://welcome-belarus.ru/bolota-belarusi-legkie-evropy.html/. – Дата доступу : 03.04.2024.
3. Драба, І.А. Назвы камянёў на тэрыторыі Віцебшчыны: семантычны аспект / І.А. Драба // XVI Машеровские чтения: материалы международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Витебск, 21 октября 2022 г.: в 2 т. / Витеб. гос. ун-т ; редкол.: Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2022. – Т. 2. – С. 170–172. – Рэжым доступу: https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/35245/1/170-172.pdf. – Дата доступу: 03.04.2024.
4. Драба, І.А. Назвы мастоў на тэрыторыі Віцебшчыны: семантычны аспект / І.А. Драба // Молодость. Интеллект. Инициатива : материалы X Международной научно-практической конференции студентов и магистрантов, Витебск, 22 апреля 2022 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2022. – С. 182 – 183. – Рэжым доступу: https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/38171/1/281-283.pdf. – Дата доступу : 03.04.2024.
5. Семянькова, Г.К. Лексіка-семантычныя групы мікратапонімаў Віцебшчыны / Г.К. Семянькова // Наука – образованию, производству, экономике : материалы 72-й Региональной научно-практической конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 20 февраля 2020 г. / Витеб. гос. ун-т ; редкол.: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2020. – С. 151 – 152. – Рэжым доступ : https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/20953/1/151-152.pdf. – Дата доступу : 03.04.2024.
6. Шклярык В.А. Мікратапанімія Усходняга Палесся ў кантэксце развіцця рэгіянальнай лексічнай сістэмы. Мінск: Беларуская навука, 2019. – 196 с.

H.K. Semiankova
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: galina.semenkova@mail.ru

Unofficial names of water bodies on the territory of the Vitebsk region

Key words: onym, microtoponym, microtoponymy, semantics, swamp.

The article examines the semantics of unofficial names of marshes existing in the territory of the Vitebsk region (Republic of Belarus).

Names with possessive adjectives formed from proper names are described; names related to the characteristics of the soil and the specifics of the use of the territory; microtoponyms describing the peculiarity of the flora and fauna of swamps; names containing characteristics of the color of water, etc.

Previous observations indicate that the adjective devil is widely used in the unofficial microtoponymy of Vitebsk region in the names of not only swamps, but also other objects – bridges, stones.

Т.П. Слесарева
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: slestp@yandex.ru

УДК: 821.161.1-31.09

СЕМАНТИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ЭПИТЕТОВ-КОЛОРАТИВОВ В ПОВЕСТИ БОРИСА ВАСИЛЬЕВА «В СПИСКАХ НЕ ЗНАЧИЛСЯ» И ВАСИЛЯ БЫКОВА «ЖУРАЎЛІНЫ КРЫК»

Ключевые слова: эпитет, колоратив, цветовые ассоциации, символы, семантика цветообозначений.

В литературе слова-цветообозначения являются своеобразными символами, а каждый отдельно взятый колоратив занимает своё определённое место в цветовой картине художественного произведения.

Писатель, обращаясь к цвету, преследуют одну цель: с помощью слова, зрительного образа воздействовать на читателя.

В статье предпринята попытка рассмотреть семантику и функционирование прилагательных-колоративов через их сочетание с различными существительными в повести Б. Васильева «В списках не значился» и Василя Быкова «Жураўліны крык».

Цветопись является одним из неотъемлемых элементов идиостиля писателя, помогает авторам раскрывать идею произведения, создавать определенный эмоциональный настрой, рисовать образы героев. Кроме того, прилагательные-колоративы представляют собой семантическое поле, изучение которого вносит вклад в системный анализ лексики в целом.

Нам представляется актуальным обращение к языку военных повестей писателей-юбиляров 2024 года Бориса Васильева и Василя Быкова, поскольку изучение в сопоставительном аспекте цветовых эпитетов, использованных разноязычными писателями, способствует проникновению в их картину мира.

Тема войны отражалась в художественной литературе под разным углом зрения. Об этом нелёгком для всей страны времени писали не только в сороковые, но и в послевоенное время. С каждым годом менялись характеры персонажей, раскрывались новые подробности. Но всё же главная мысль остаётся неизменной и по сей день – только кровь русского воина вернула нам мирное небо над головой.

Живая память о беспримерном подвиге – книги советских писателей, например, Бориса Васильева и Василя Быкова.

Тема войны Васильеву была очень близка, он считал, что видит ее по-своему. Автор хорошо передал это в повести «В списках не значился». Это произведение основано на реальных событиях: Васильев проезжал мимо станции вокзала в Бресте и заметил женщину, которая стояла перед табличкой с надписью о неизвестном Николае. Он расспросил ее и узнал, что во времена войны был такой солдат, который пал героем.

Борис Васильев попытался поискать о нем что-либо в документах и архивах, но ничего не нашел. Потому что солдат в списках не значился. Тогда Васильев придумал ему историю и донес ее до нашего поколения.

Наш земляк – Василь Быков – участвовал в боях за Кривой Рог, Александрию, Знаменку. Воевал на Втором и Третьем Украинских фронтах, прошел по территории Румынии, Болгарии, Югославии, Австрии, дважды был ранен. Василь Быков прошел всю войну и закончил ее в Австрии. По окончании войны еще 10 лет оставался кадровым офицером.

Впервые произведения Василя Быкова были опубликованы в 1947 году, однако настоящая творческая биография начинается с повести «Жураўліны крык», написанной 1959 году.

Одним из средств выражения мысли автора, позволяющим проникнуть в психологию писателя, понять его эмоциональное состояние в момент написания произведения, является колоративная лексика.

Говоря о колористической наполненности повести Б. Васильева «В списках не значился» [4], необходимо отметить, что автор использует только 16 цветов: *черный* – 27 словоупотреблений, *темный* – 20, *белый* – 17, *красный* – 10, *светлый* – 4, *серо-зеленый* – 4, *серый* – 3, *желтый* –2, *зеленый* – 2, *фиолетовый* – 2, *синий, голубоватый, цветной, оранжевый, розовый, бурый* – по 1 словоупотреблению. Все они сочетаются в тексте с разными именами существительными.

В повести белорусского писателя В. Быкова «Жураўліны крык» [3] нами было зафиксировано 91 словоупотребление прилагательных, обозначающих цвет. Палитра состоит из 22 цветов: *чорны* – 22, *зялёны* – 20, *белы* – 11,

шэры – 6, *сіні* – 4, *чырвоны* – 3 *цёмны* – 3, *цьмяны* – 3, *пажоўклы* – 2, *жоўты* – 2, *шызы* – 2, *збялелы* – 2, *руды* – 2 *зрудзелы, крэмавы, сівы, светлы, мутны, рабы, залаты, счырванелы, счарнелы* – по 1 словоупотреблению.

Цветообозначения реализуют в художественных произведениях как нейтрально-номинативную, так и экспрессивно-изобразительные функции.

Военные писатели тонко чувствуют эпоху и выражают колорит времени в своих произведениях.

Поэтому в обеих повестях можно выделить еще и лейтмотивную функцию. Так цветовые слова поля «*черный*» выполняют лейтмотивную функцию, повторяясь на протяжении всего произведения (по частоте употребления они занимают первую позицию в анализируемых произведениях).

Черный цвет имеет обширный и сложный диапазон символических значений: черный человек, черная кошка, черный дьявол, черные знамена пиратов вызывают страх как символ тьмы и тайны.

В более широком смысле *черный цвет* символизирует войну с ее ночными кошмарами бомбардировок, обугленными руинами домов и глубоким человеческим горем.

Черный также символ ночи, смерти, греха, пустоты. Он поглощает все другие цвета, выражает отрицание и отчаяние.

В повестях Б. Васильева и В. Быкова цветообозначение *черный* сочетается с разными существительными, реализуя следующие значения: «цвет, символизирующий смерть»: *черные провалы ведущих куда-то коридоров, добрался до черной дыры, в черный провал подвала, он ушел в черную глубину подвала, черная дыра автомата, густая черная мгла, лежал в черном мраке*; *выбух чорнай земляной хмарай накрыў пераезд-траншэю, людзей, старожку; і баец, адпачыўшы, згінаўся ў чорную цеснату сховішча;* «цвет, символизирующий горе, страдания»: *был только липкий, черный, лишающий рассудка страх, черный от голода и бессонницы лейтенант, черные от голода и усталости люди; адразу чорным цянем азмрачаўся яго спачатку праяснелы настрой, пухлі з голаду дзеці і старыя, чорныя і маўклівыя ад гора.* Кроме того, в отдельных случаях прилагательное *черный* обозначает цвет: *черные лапсердаки, черный пиджак, в черных трусах, черный пакет*, *черная нитка*; *старая кніжка ў чорнай вокладцы, Фішар без патрэбы папраўляў акуляры ў чорнай металевай аправе, у шынялі з чорным аксамітным каўняром* – или служит для описания внешности человека: *черная прядь волос, черная девичья голова, густая черная борода; чорныя вочы.*

Близко по частоте словоупотребления к колоративу *черный* прилагательное-люксоним *темный*, которое также в романе выступает символом безысходности, несчастья, горя, печали: *темный коридор ворот, лестница была темной, медленно прорисовывались темные своды, темная глубина костела, двинулись к темным далеким развалинам, темные отсеки, темные подвалы, темный, мрачный, чадный каземат, темные ниши и норы;*

Аўсееў кінуў у цемную яму лапату, недзе ў цемнай глыбіні траншэі, на парозе той цемнай задымленай старожкі.

В повести «В списках не значился» употребляется данное цветообозначение и в других значениях: «невежественный, отсталый»: *Здесь, Коля, люди еще темные*; «такой, в котором трудно разобраться; неизвестный, неясный, смутный»: *но тут темное пятно двинулось на них из аллейного сумрака; темные фигуры;* «по цвету близкий к черному, не светлый»: *темные хустки, темная голова, глубокие темные глаза, темный плащ.*

В повести «Жураўліны крык» встречаются такие прилагательные, как «мутны» (*маячылі ў мутным небе бярозы)* и «цьмяны» (*цьмяныя намёкі; Аўсееў стаў бачыць цьмяную лінію чыгункі; неўзабаве з туману цьмянымі постацямі выніклі стрэхі хаціна*к).

Цветовое прилагательное «*белый*», благодаря богатству переносных и символических значений, активно используется в художественной литературе.

Белый цвет способен передавать противоречивые человеческие представления о жизни и смерти. Подтверждение этому находим в различных религиях, литературе. В религии – это символ невинности, чистоты, святости, целомудренности. Он ассоциируется с дневным светом. По мнению психологов, белый – это tabula rasa, чистый лист, разрешение проблем и новое начало, новая страница жизни.

Все нюансы семантики прилагательного «*белый*» - номинативные, метафорические и символические – нашли отражение в тексте обеих повестей.

Так цветообозначение «белый» используется в сочетании с существительными, обозначающими предметы одежды: *белые рубахи, молодая была в белом лифчике, белая косынка, в белом платье; надзела свае белыя туфлі.*

В повести В. Быкова отмечаем также употребление эпитета *белый* в составе фразеологизма, обозначающего человека, очень отличающегося от своей социальной группы (*Апынуўшыся ў войску, Фішар адчуў сябе белай варонай),*и фразеологизма *белы свет: ад лютай ненавісці да ўсяго белага свету; не звязаны ўжо ні з кім ва ўсім белым свеце; свет белы праклянеш,* а также в сочетании с существительными, служащими для описания внешних данных человека: *Аўсееў ашчаперыў калені белымі пальцамі і сядзеў так; Свіст, выскаляў белыя зубы; Свіст, мірганўшы белымі вейкамі, хітравата паглядзеў на яго.*

В сочетании со словом «пламя» в повести Б. Васильева, прилагательное *белый* реализует свое значение «сияющий»: *ярко полыхнуло белое пламя.*

А для Белоруссии, на территории которой разворачивается действие романа, эпитет *белый* наполнен особым смыслом. *Белый аист* – самый известный из аистов. Это белая птица с черными концами крыльев, длинной шеей, длинным тонким красным клювом и длинными красноватыми ногами является символом Беларуси. Развернув свои большие

крылья, летают аисты над полями и лугами, озерами и реками, над крышами домов нашей Родины. У белорусов есть поверье: тот, у кого на крыше поселился аист, будет счастлив.

То, что птица возвращается к своему старому гнезду, каждый год, перестраивая и увеличивая его в размере, породили традицию считать аиста духом-покровителем дома, приносящим обитателям лад и процветание. Если птицы покидали гнездо, это считалось приметой скорых неблагоприятных событий. Птица живёт в паре и разделяет хлопоты по заботе о птенцах. Отсюда, аист – символ верности, преданности и родительской любви. Аист, поглощающий болотную «нечисть», также стал символом победы добра над злом.

В тексте повести «В списках не значился» сочетание *белые, белые аисты* нами зафиксировано 4 раза.

Никакой другой цвет не отражает в своей символике такие сильные противоречия, как *красный*. Красный цвет был особенно популярен с древности. Считается, что он легко узнается и выделяется людьми из-за своей яркости, насыщенности. Это очень эмоциональный и символичный цвет, возможно, поэтому во многих языках для обозначения красного цвета и его оттенков имеется большое количество лексем, как, например, в русском.

По частоте словоупотреблений прилагательное *красный* в повести Б.Васильева занимает третье место и используется как в прямом, так и в переносном значениях.

Прежде всего *красный цвет* ассоциируется с кровью и огнем, с войной.

Красный цвет издревле связывается с агрессивностью. Однако в романе Бориса Васильева слово *красный* употребляется в значении цвета: *красная повязка, красная папка, скатерка красная, с красным замерзшим носом, красные от кирпичной пыли полосы.*

И только в словосочетании *Красная Армия* (25 словоупотреблений) прилагательное реализует свое переносное значение.

В повести В. Быкова колоратив *чырвоны,* сочетаясь с существительными *армія, сцяг, партызан*, также употребляется только в переносном значении: *Яшка неўзабаве пайшоў на службу ў Чырвоную Армію; два ордэны Чырвонага Сцяга; аднарукі чырвоны партызан Шорац.*

Среди оттенков красного цвета в повести «В списках не значился» нами выделены два: *розовый* (*выступала розовая пена на губах*) и *бурый* (*шинель с бурым пятном засохшей крови на спине*).

Желтый цвет, ближайший к солнцу, в своей высшей чистоте всегда обладает светлой природой и отличается веселостью и мягкой прелестью. С одной стороны, желтые тона разделяют символику солнца, с другой стороны, желтый ассоциируется с желтой кожей, а значит, с болезнью, страхом.

В повести «В списках не значился» это прилагательное встретилось в сочетании с существительными «дым» и «свет»: *желтый удушливый дым пополз в отдушины; желтый чадный свет; густой желтый свет.*

А в повести «Жураўліны крык» – «вада» и «рамяны»: *старыя кар'еры з шырокімі лужынамі жоўтай вады; у жоўтых рамянах.*

Кроме того, в белорусской повести встретились следующие оттенки этого цвета: *пажоўклы, залаты, крэмавы: траслі пажоўклым лісцем дзве вялізныя каржакаватыя бярозы; лічбы на крэмавым цыферблаце; у фуражцы з залатым крабам.* А также прилагательное *руды* в сочетании с существительными «пальчатка» и «гліна»: *Пшанічны ледзь не па самыя плечы закапаўся ў рудую кучу гліны; нацягваючы на жылістую руку рудую скураную пальчатку.*

Серый цвет – это цвет, граничащий с черным и белым цветами (цветами траура в различных культурах). Если обратиться к словарю символов, то можно обнаружить, что этот цвет символизирует отречение, смирение, меланхолию, безразличие, обозначает бесцветность. Это цвет праха, поэтому ассоциируется со смертью и трауром. На древнем Востоке посыпали голову пеплом в знак скорби. В древней русской литературе и фольклоре серый и сизый – эпитеты хищных животных или птиц («серый волк», «сизый орел»); на эти цвета как бы переходит антипатия, питаемая людьми к этим животным.

Кроме того, в древние времена *серый* считался цветом обычных людей, простолюдинов. Он был символом убогости (сермяга). Серый цвет соединяет в себе противоположные качества черного и белого, вызывает сонливость, скуку, при этом способен создать ощущение грязи, чего-то нечистого.

В тексте повести Б. Васильева колоратив *серый* зафиксирован 3 раза: *серые фигуры; небо вновь затянуло серыми, осенними тучами; клочок серого неба.*

Встречается *серый* также как составной элемент сложного прилагательного *серо-зеленый*: *серо-зеленые фигуры бежали к костелу; на изрытом взрывами дворе валялись серо-зеленые фигуры; серо-зеленый мундир; серо-зеленые бушлаты охранников.*

В повести В. Быкова серый цвет выступает символом безысходности, печали: *у шэрай засмужанай высі; у шэрую далеч; па шэрай сівізне ржышча; шэрыя космы туману; над шэрым восеньскім полем.* Один раз мы зафиксировали употребление в тексте слова «шызыя»: *напаўзлі шызыя змрочныя хмары.*

По мнению психологов, *фиолетовый* – цвет опасный. Он давит на психику, вызывает апатию. Но в повести «В списках не значился» мы «видим» *фиолетовый свет ракет; фиолетовый отблеск ракет.*

Колоративы, зафиксированные нами в повести Б. Васильева по одному разу, в сочетании с существительными реализуют свое основное значение – цветовое: *сидел парнишка в синей майке; зеленые петлички пограничников.*

В повести «Жураўліны крык» они несколько расширяют свое значение.

Так прилагательное «зеленый» в сочетании с существительными «дзіця» и «невук» реализует свое переносное значение «неопытный вследствие молодости»: *Глечык – зусім дзіця зялёнае; Прафан ты ў гэтых справах. Невук зялёны.*

3 раза зафиксировано нами данное прилагательное в составе имени собственного *Зялёны востраў* и 17 – в составе любимой присказки Витьки Свиста *ярына зялёная (*ярына – «яровой хлеб») *(– Эх, ярына зялёная, думаю, калі і дзіўлюся, як гэта бязладна чалавек зроблен, – разважна казаў Віцька Свіст, калупаючы трэскай у прыску).*

Колоратив «синий» выступает в повести В. Быкова в прямом значении и служит для обозначения цвета/света: *вялікія чысцюткія сінія вочы; сіняватыя іскрынкі; сінявата-празрыстыя агеньчыкі.*

В повести «Жураўліны крык» встретилось прилагательное «рабы» («рябой», «пестрый»): *І паставілі два гэткія ж рабыя шлагбаумы*, реализующее свое прямое значение.

Очень часто слово «война» ассоциируется со словом «огонь», а в военном деле под «огнём» понимается стрельба из огнестрельного оружия (пулями или другими снарядами). Собственный цвет огня зависит от горящего материала и чистоты топлива. Вот и в повести Б. Васильева мы читаем: «*Полоснуло голубоватое пламя»; «Коля видел оранжевые сполохи пожаров»; «Бежал навстречу цветным пулеметным нитям».*

А еще есть *Вечный огонь* – постоянно горящий огонь, символизирующий вечную память о чём-либо или о ком-либо.

Благодаря истинному таланту Бориса Васильева и Василя Быкова читатель успел пережить весь бой и все потери, одну за одной, испытал беспощадность и тоску смерти. Но читатель может уйти в свое, мирное время, к своим делам, заботам, радостям. Оставив на том одиноком переезде с обломком шлагбаума бойца – чуть не мальчика – или на девять месяцев одинокого защитника Брестской крепости. Оставив их умирать вместо себя, за себя. Ведь время необратимо.

Таким образом, мы видим, что семантика цветообозначений у Бориса Васильева и Василя Быкова многопланова, глубинна, символична и выразительна. Реализуя эмоциональную функцию, цветовые эпитеты способствуют выражению авторского настроения, авторской эмоциональной оценки предмета или явления. Эмоциональные эпитеты помогают художникам посредством цветописи воздействовать на читателя, создавать определенное настроение. Выполняя смысловую функцию, цветовые эпитеты наполняют произведения глубинным содержанием, дополнительным смыслом. Кроме того, цветовые слова выполняют коммуникативную функцию: определенная информация, передаваемая писателями, воспринимается читателем благодаря известным всем цветовым ассоциациям, символам.

Литература

1. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М., 2004.
2. Бахилина, Н.Б. История цветообозначений в русском языке / Н.Б. Бахилина. – М., 1975.
3. Быкаў, В. Выбраныя творы ў двух тамах. Том 1. Аповесці / В. Быкаў. – Мінск: Маст. Літ., 1974. – 498 с.
4. Васильев, Б.Л. А зори здесь тихие…; Не стреляйте в белых лебедей; В списках не значился / Б.Л. Васильев. – М.: Правда, 1978. – 496 с.
5. Лазарев, Л. Василь Быков. Очерк творчества / Л. Лазарев. – М., 1979. – 429 с.
6. Маслова, В.А. Филологический анализ поэтического текста / В.А. Маслова. – Мінск: Вышэйшая школа, 1997. – 220 с.
7. Щерба Л.В. О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Язык. Система и языковая деятельность. – Л., 1975. – С. 30 – 38.
8. Яньшин, П.В. Психосемантика цвета / П.В. Яньшин. – М., 2006.

T.P. Slesareva
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: slestp@yandex.ru

Semantic-functional aspect of colorative epithets in Boris Vasiliev's story "Not on the Lists" and Vasily Bykav "Cranes' wings"

Key words: the epithet, coloratura vocabulary, color associations, symbols, semantics of color words.

In the literature the words vetoablechange are original characters, and every single colorative has its definite place in the color painting art works.

The article attempts to consider the semantics and functioning of colorative adjectives through their combination with various nouns in the novel B. Vasiliev "The lists are not included" and Vasil Bykov "Crane Cry".

С.Р. Смирнов
Иркутский государственный университет
e-mail: ssrisu@yandex.ru

УДК 821.161.1(092)

КОНЦЕПТ «СОВДЕТСТВО» В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ ЮРИЯ ПОЛЯКОВА

Ключевые слова: Юрий Поляков; автобиографическая проза; психология подростка; пионерское детство; историко-культурный код.

В статье анализируются особенности автобиографической трилогии Ю. Полякова о «светлом прошлом» под общим названием «Совдетство». Рассматриваются особенности языка и стиля произведения в контексте всего творчества «последнего советского писателя». Особое внимание уделено историко-культурному коду писателя, традициям классической литературы о детстве, познавательному и воспитательному началу книги.

Автобиографическая книга Ю. Полякова о «светлом прошлом» [3; 4; 5] имеет довольно разветвленную структуру. В нее входят первая

книга «Совдетства» с подзаголовком «Пересменок» и опубликованном в ней «вместо предисловия» рассказом «Пцыроха» (2016), трехчастное «Совдетство 2» с подзаголовком «Пионерская ночь» и «Совдетство 3», названное «Узник пятого волнореза».

В художественном мире писателя всегда важную роль играли шутливые прозвища героев. Особенно в этом плане примечательны повесть «Парижская любовь Кости Гуманкова» (1991), где заглавный персонаж с кавэновским остроумием сходу придумывает их своим спутникам по зарубежной туристической поездке, и роман «Замыслил я побег» (1999), в котором многие персонажи ассоциируются с героями культового американского фильма «Звездные войны», а фамилию «Башмаков» жена трансформирует в «Тапочкин». Его студенческий друг Борис Лабинзон фигурирует под прозвищем «Слабинзон».

В концепте «совдетства» цепочка прозвищ Юры Полуякова, начинается с «Пцырохи» и «Тупаси», приобретенных во время летней поездки на отдых в Абхазию, и дополняется детсадовской характеристикой воспитателей – «Профессор» и пионерлагерным «Шаляпин / Шляпа».

В «Пионерской ночи» целая глава посвящена прозвищам педагогов, происхождение которых навеяно детскими впечатлениями от просмотра фильма Г. Полоки «Республика Шкид» («Юрпалзай, Виталдон, Полпотовна, Стакан и другие»).

«За глаза» взрослеющий Юра именует отца «Тимофеичем». На наш взгляд, эта словесная модель восходит к клише мудрого советского рабочего-наставника из советской субкультуры. К матери же он применяет услышанное в одном из фильмов прозвище «маман». «…В последнее время я стал как-то стесняться слова «мама», а уж «мамочка» – и подавно. Даже в уме я их избегаю, тем более вслух. Есть, есть в них какая-то сюсюкающая нарочитость, недостойная человека, перешедшего в седьмой класс. Терпеть не могу ровесников, которые, чуть что, благодарно бросаются предкам на шею со всякими там слюнявыми «папочка-мамочка»! Смотреть противно! Я тоже люблю родителей, но позориться-то зачем? Как-то по телику показывали комедию «За двумя зайцами»», там дочка постоянно повторяет: «Маман, маман, маман...». С тех пор я стал про себя звать Лиду «маман» [4, 61]. К автобиографической прозе Ю. Полякова примыкает и рассказ «Брачок» (2016), в котором писатель намечал основные постулаты сюжетной линии коммунального быта и семейных устоев ПолУяковых, развёрнутой в «Совдетстве».

Замысел книги писатель с иронией объяснил противостоянием писателям, пытавшимся очернить советское время: «Если верить подобным пишущим фантазерам, в те жуткие годы, озадачив учителя неправильным вопросом про светлое будущее всего человечества - коммунизм, можно было остаться на второй год или даже отправиться в колонию для малолетних преступников. Ну а тех вольнодумцев, кто отказывался ходить в уборную строем с песней, ждал пожизненный волчий билет» [Там же, 5].

А сам неологизм «совдетство» возник у него по ассоциации с многочисленными словесными сокращениями, весьма распространенными в советской действительности, начиная с 1920-х годов.

Все три книги насыщены «милыми мелочами минувшего». «Светлое прошлое» – явный парафраз «светлого будущего», каковым именовали в советской идеологии утопическое коммунистическое будущее, на построение которого настраивала советский народ КПСС в решениях съездов и пленумов в 1960-1970-е годы.

Все повести имеют предельно точную, ненавязчиво поданную привязку ко времени. Так, действие «Полусменка» происходит в августе 1968 г. На это указывает несколько деталей: возраст героя– протагониста, сообщение по телевидению в вечерней информационной программе «Время» о смерти на семьдесят втором году жизни «после тяжелой продолжительной болезни» маршала Рокоссовского, дискуссия в парикмахерской о событиях в Чехословакии, предшествовавших вводу в Прагу войск стран Варшавского договора и листочек отрывного календаря, который видит Юрий в бабушкиной квартире: «На отрывном календаре, прикрепленном к стене, было 4 августа – вчерашнее» [Там же, 352].

Ю. Поляков, вне всякого сомнения, опирается на основные постулаты русской автобиографической литературы. Так, первоначальный замысел возник в связи с присуждением писателю аксаковской премии и перечитыванием книги «Детские годы Багрова-внука», а сам эпиграф к «Пересменку» недвусмысленно отсылает к прозе И. Шмелева: «Как это давно было! Теплый, словно весенний ветерок... - я и теперь его слышу в сердце». (Иван Шмелёв. «Лето Господне»).

Подтверждает эту мысль и выдержка из интервью писателя: «Я не скрываю, что люблю своё детство и бережно реконструирую то время, как сделал это в романе «Весёлая жизнь…», где речь идёт о моей молодости. Но я и не приукрашиваю минувшее, изображая потерянный рай. Впрочем, эти две крайности - наша литературная традиция. Сравните «Детство» и «В людях» Максима Горького с «Летом Господним» и «Богомольем» Ивана Шмелёва. А ведь Горький и Шмелёв почти ровесники, описывают одни и те же годы, одну и ту же социальную среду. Но интонация, оценки, человеческие типы – всё разное до противоположности. Почему? Может, потому что Горький прозу о детстве писал ещё до революции, изнутри, по канону критического реализма, а Шмелёв – через полвека, в эмиграции, осознав невозвратимость утрат... Моя книга, видимо, всё-таки ближе к шмелёвскому ностальгическому реализму...» [2].

В сборнике материалов научно-теоретической конференции «Испытание реализмом. «Творчество Юрия Полякова: традиция и новаторство», приуроченном 60-летию писателя (2014), профессор МПГУ Л.Ф. Колосов, говоря об истоках творчества писателя, отмечает его интерес к лингвистическим дисциплинам, который способствовал формированию особого языка произведений [1, 15]. Мы тоже склонны считать язык писателя одним

из главных достижений автора. И не случайно ученые-лингвисты плодотворно ведут свои исследования на базе творчества Ю. Полякова, обращаясь к проблемам словообразования и фразеологии, авторской модальности и конструкциям экспрессивного синтаксиса.

В автобиографической трилогии обращение к реалиям советской эпохи тоже во многом зиждется на словесной «эквилибристике». Сложносокращенный неологизм обусловил поэтику названия книги. При этом писатель обусловливает эти сокращения духом времени, эпохи романтических созиданий. «Я писал ее с трепетом, погружаясь сердцем в живую воду памяти, извлекая из глубин сознания милые мелочи минувшего, перебирая забытые словечки ушедшей эпохи, стараясь воплотить в языке тот далекий, утраченный мир, который исчез навсегда вместе с Советским Союзом – со страной, где, устремляясь в будущее, так любили для скорости сокращать: «ликбез», «колхоз», «комсомол», «райком», «спортзал», «детсад», «совдетство» [4, 6].

В книге несколько переплетающихся между собой «совдетских» локусов. В «Пересменке» это будни коммунального общежития Маргаринового завода, колоритные детали быта полуяковской семьи и ее соседей, дворовые игры. Московское пространство передано через поездку Юрия с «маман» в «Детский мир» на Площади Дзержинского и деловые визиты героя к родне – бабушке Ане и семейству Батуриных, а также через колоритно воссозданный быт парикмахерской и зоомагазина. Авторский иронический прищур особенно чувствуется, когда юный герой буквально истолковывает некоторые «взрослые» понятия.

Вот один из многочисленных примеров: «Год назад наладчик Чижов (он въехал в комнату наложившего на себя руки Шутова) гонялся за женой с двустволкой, а она петляла по двору, под нашими окнами, и жутко вопила: «Караул!» Честно говоря, я раньше думал, в жизни «караул!» давно не кричат, а только в книжках про мрачное царское прошлое. Оказалось, еще как кричат – орут! На Большой кухне потом говорили, что она *«загуляла»* и Чижов психанул. Это понятно: если я *загуливаю* с ребятами и опаздываю к ужину, мне тоже здорово достается» [4, 36. Курсив наш – С.С.].

Локусы второй книги – Измайловсий лесопарк, где происходит действие воскресного семейного пикника («Природа шепчет»), приволжская деревня («Селищи и Шатрищи») и подмосковный пионерлагерь «Дружба» («Пионерская ночь»).

Эпиграф из гимна советской пионерии «Взвейтесь кострами…» (стихи комсомольского поэта А. Жарова) задает тон всему повествованию. Здесь представлена вся атрибутика советского «организованного» детского отдыха: от прощального костра с запеченной в нем картошкой до скоротечных романов между вожатыми и первой влюбленностью подростка, лагерным линейками и нашествием местных хулиганов.

Особый ряд, как в первой и третьей книгах, разумеется, составляет историко-культурный код, складывающийся в сознании главного героя

из разговоров взрослых, впечатлений от прочитанных книг и просмотренных кинофильмов. В «Пересменке» ведущее место занимала приключенческая тематика, в которой особо выделялась мушкетерская игра, во второй, как уже отмечалось, существенную роль сыграла киноинтерпретация «Республики Шкид». Неоднократно и обращение к культовой киноленте 1960-х гг. «Человек-амфибия», снятой по одноименному роману писателя-фантаста А. Беляева.

В феврале 2024 г. Ю. Поляков дал подробное интервью на радио «Комсомольская правда», в котором охарактеризовал и концепцию третьей книги: «Вы знаете…в эту книгу вошла одна вещь – большая повесть, которая называется «Узник пятого волнореза». Почему пятого и почему узник, узнаете, когда прочитаете. В ней сквозной, достаточно авантюрный сюжет, в духе таких советских повестей для детей и юношества. И там я воссоздаю атмосферу курортного городка Новый Афон на Кавказе, недалеко от Сухуми, где знаменитый монастырь, где я провел, наверное, где-то 5, 6, а, может быть, даже 7 августов – мы в августе всегда ездили с тетей и с дядей. Им давали отпуск… у одной хозяйки останавливались всегда. Имена я, конечно, поменял, потому что я там кое-что добавил от других людей – это все-таки художественное произведение, а не чистые мемуары. События там происходят в августе 1969 года. И вот у нас такая там компания подростков… а вообще Абхазия, особенно Новый Афон, Сухум, они очень многонациональны. И в нашей компании были все основные национальности – русский, грузин, еврей, абхаз, осетин, украинец и т.д. И я по воспоминаниям воссоздавал эти отношения и все-все. И, когда я уже написал первый вариант, я вдруг обратил внимание, что у меня несколько сцен связаны с межнациональными конфликтами в этой детской среде. Хотя и во взрослой там тоже есть. Я это написал, потому что это действительно было. Эти вот какие-то трения межнациональные, особенно между грузинами и абхазами, уже были тогда. То есть, в общем-то, если специалист, он сказал – нет, это все так просто не закончится. Потому что в чем дело? Потому что дети начинают воспроизводить межнациональные трения взрослых, своих родителей. А раз они их уже в таком возрасте начинают воспроизводить, значит, когда они вырастут, через 15-20 лет, эти трения примут уже серьезный характер, не детский. Так оно и случилось. И в этом смысле, если внимательно вглядываться, то и устами подростков тоже глаголет правда о том времени. О том, что зародыши многих конфликтов, и социальных, кстати, тоже, они туда уходят, в тот период, который был еще таким я бы сказал золотым временем. Потому что 60-е годы все-таки это золотое время советской власти. Это самое такое стабильное, самое плодотворное, самое такое сытное, я бы даже сказал» [6].

В третьей книге так же разнообразно представлено богатство бытовых деталей, связанных с летним отдыхом героя, а в эпилоге пролонгированы дальнейшие судьбы некоторых персонажей. Вновь используется прием ассоциативного мышления героя с аберрацией иронического наива автора.

В настоящее время писателем задумана четвертая, заключительная часть повествования, о школьных буднях героя–протагониста Юры ПолУякова…

Литература

1. Испытание реализмом: материалы Научно-теоретической конференции «Творчество Юрия Полякова: традиция и новаторство» (к 60-летию писателя). Библиографический указатель /. – М.: У Никитских ворот, 2015. – 512 с.
2. Оберемко, В. Природу не победить. (Юрий Поляков: «русскость определяется не происхождением, а мироощущением») / В.Оберемко // Аргументы и факты. 2020. 25 июля.
3. Поляков, Ю.М. Совдетство 2. Пионерская ночь / Ю.М. Поляков. – М.: Изд-во АСТ, 2022.– 416 с.
4. Поляков, Ю.М. Совдетство. Пересменок / Ю.М. Поляков. – М.: Изд-во АСТ, 2023. – 384 с.
5. Поляков, Ю.М. Совдетство. Узник пятого волнореза / Ю.М. Поляков. – М.: Изд-во АСТ, 2024. – 544 с.
6. Юрий Поляков – про плюсы от цензуры, раскол в обществе и синдроме Солженицына. Александр Гамов и Любовь Моисеева в эфире Радио «Комсомольская правда» поговорили со знаменитым писателем и драматургом Юрием Поляковым. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://castbox.fm/channel/Непарадные-портреты-id2371362?country=ru (Дата доступа: 08.02.2024).

S.R. Smirnov
Irkutsk State University
e-mail: ssrisu@yandex.ru

The Concept of “Childhood” in Yuri Polyakov’s Autobiographical Trilogy

Key words: Yuri Polyakov; autobiographical prose; adolescent psychology; pioneer childhood; Historical and Cultural Code.

The article analyzes the features of Y. Polyakov’s autobiographical trilogy about the “bright past” under the general title “Soviet Childhood”. The peculiarities of the language and style of the work are considered in the context of the entire work of “the last Soviet writer”. Particular attention is paid to the historical and cultural code of the writer, the traditions of classical literature about childhood, the cognitive and educational beginning of the book.

Я.С. Соловьева
Государственное бюджетное профессиональное общеобразовательное учреждение «Региональный железнодорожный техникум»
e-mail: 0yana095@mail.ru

УДК:82-3

МЫСЛЬ СЕМЕЙНАЯ В РОМАНЕ КЛАУДИИ ШРАЙБЕР «СОЛО ДЛЯ КЛАРЫ»

Ключевые слова: Семья, творец, воспитание, одаренные дети, творчество.

Семья – основа гармоничного развития личности ребенка, его творческих способностей. Именно поддержка родителей – опора внутреннего становления ребенка, что и показывает Клаудия Шрайбер на примере девочки-пианистки Клары.

«Zwei Dinge sollen Kinder von ihren Eltern bekommen: Wurzeln und Flügel», или в переводе на русский «Есть две вещи, которые родители должны дать своим детям: корни и крылья». Именно эта индийская поговорка, цитируемая Иоганном Гёте, является ключевой для понимания сюжета романа Клаудии Шрайбер «Соло для Клары». В произведении автор раскрывает несколько актуальных для сегодняшних детей-читателей тем, в числе которых, несомненно, можно отметить важность родительской поддержки и семьи вообще в воспитании ребёнка, проблему обучения одарённых детей и проблему творчества и творца, художника. Именно идея «корней и крыльев» является объединяющей для всех указанных проблем. «Имеется в виду, что у человека должна быть прочная связь с родительской семьёй, – это для него как корни, - но с годами должны отрасти ещё и крылья, чтобы он смог улететь в свою собственную жизнь. Что крылья у меня отрастут в форме рояля, никто, естественно, предположить не мог» [2, 91].

Итак, девочка Клара – единственная дочь в семье. Она с детства талантлива, очень музыкальна, побеждает во многих конкурсах. Клара чувствует, что ей необходим новый инструмент, более мощный, на котором она будет совершенствовать свои навыки. Но стоит новый рояль дорого: у её родителей нет сорока тысяч евро. Родители оказываются в ситуации нравственного выбора: купить более дешёвый инструмент, не совсем подходящий их дочери, или занимать крупную сумму для покупки рояля. Но «скрепя сердце родители согласились: - Всё ради Клары!» [2, 85]. Они готовы продать машину, взять деньги в банке, чтобы исполнить мечту девочки, дать ей шанс развиваться как пианисту и совершенствоваться.

Кроме того, родители сопровождают девочку на мастер-классы. Иногда занятия длятся неделями, приходится жить в плохих условиях, но они согласны на всё ради дочери. Важно отметить, что в роли родителей в романе выступает также бабушка девочки. Она живет неподалеку и поддерживает Клару в её стремлении стать пианисткой. Когда встаёт вопрос о занятиях на втором музыкальном инструменте, она берёт дело в свои руки: «Её не интересовало, что решения за меня имеют право принимать только родители. Она поспрашивала у знакомых и купила где-то неподалеку от Аахена подержанную скрипку три четверти <…> Затем бабушка созвонилась с преподавателем. Договорилась о первом занятии и даже оплатила его» [2, 153]. Она – поддержка и опора девочки, когда её родители сомневаются.

Тесно связана с указанной проблемой другая – непонимание Клары одноклассниками и учителями родной школы. Девочка проводит за инструментом всё свободное время, у неё нет подруг. Она не любит гулять без дела, и остальные сверстники её не понимают. Учителя относятся к ней с подозрением, хотя Клара замечательно успевает по всем предметам: «Вроде бы учителям должно быть всё равно, чем я занимаюсь на досуге, если в школе всё делаю и учусь на одни пятёрки. Но они вечно ко мне

привязывались, непонятно почему» [2, 146]. Родители Клары понимают, с чем столкнулась их дочь, и помогают ей перевестись в другую школу. Новое учебное заведение находится дальше от дома, но директор разрешает девочке посещать мастер-классы и подолгу отсутствовать на занятиях при условии успеваемости по предметам. Клаудия Шрайбер показывает, что для ребёнка поддержка родителей необходима даже в деле обучения. Именно переход в другую школу помогает укреплению детско-родительских отношений, укрепляет связь поколений.

Отсюда следует вопрос: как учить одарённых детей? В классе их не признают, помогают лишь специальные школы. Возможно, решением проблемы являются специальные дополнительные курсы. Так, девочка посещает мастер-классы известного учителя Айзенштайна. Его мастер-классы платные, на них приходится ездить по разным городам Германии, но ученики все равно стараются их посещать. Именно Айзенштайн решает, кто из его учеников будет выступать на отчетных мастер-классах. Оказывается, что учитель зависим от некоторых родителей и корыстен. «Я нарушаю все правила, но теперь мне всё равно – я хочу, чтобы меня выгнали. Наконец-то я покажу, на что способна. Это мой единственный шанс» [2, 463], говорит девочка перед тем, как бросить занятия у такого учителя и перейти к другим преподавателям. Автор таким образом говорит: обучение талантливых детей – очень сложное дело, с которым могут справиться не все преподаватели. Однако даже при наличии педагогического таланта можно легко оказаться человеком злым, продажным и недостойным.

Может ли быть творцом такой подлый человек, как Айзенштайн? Что такое талант? Вопрос, который поднимал ещё А.С. Пушкин драмой «Моцарт и Сальери»: «Гений и злодейство // Две вещи несовместные» [3, 12], о чем Даниил Гранин пишет: «Гений несет правду, истину, красоту, добро» [1]. Ту же мысль проводит нам Клаудия Шрайбер: как бы ни был талантлив Айзенштайн, прославленный учитель, Клара оказывается нравственно выше его, она может признавать свои ошибки, она растёт, принимая решения, и она живёт честно, пытаясь именно талантом пробить себе дорогу.

Здесь же вплетается в сюжет ещё одна тема: что такое талант? Многодневный многочасовой труд или божественный дар? Клаудия Шрайбер отвечает на этот вопрос так: и одно, и другое. Клара, несомненно, одарена музыкально. Она и сама это чувствует. Когда родители покупают ей рояль стейнвей, она думает: «С ним я стану знаменитой. Я не надеюсь на это – я знаю. Я стану знаменитой. И точка. Я этого хочу, очень хочу, а значит, добьюсь. В нашей семье музыкантов нет, по крайней мере профессиональных. Я стану первой. Чувствую, что мне это по силам. У меня талант, дар божий» [2, 86]. При этом девочка занимается ежедневно, совершенствует свои умения. Даже когда она получает травму руки и, кажется, больше никогда не будет играть, она справляется с отчаянием и вскоре вновь садится за инструмент. Клара рассуждает:

«Только теперь я ясно поняла, что значит делать карьеру. Стоят рядком десять пианисток – все одинаково талантливы, все одинаково прилежны. И падают одна за другой <…> В этой битве каждый сам за себя. У меня хотя бы семья есть. Я заснула со сладкими мыслями о том, что меня родители оберегают, а не выжимают досуха. Какое счастье!» [2, 279]. Таким образом, автор опять приводит читателей к мысли о том, что талант и успех возможен, только если есть поддержка семьи и родителей.

Клаудия Шрайбер ненавязчиво, но постепенно приводит юных читателей к мысли о том, что самое главное в жизни ребенка – семья. Именно она является поддержкой ребенка во всех сложных жизненных ситуациях, является гарантом эмоционального спокойствия и стабильности, только в условиях поддержки со стороны значимых взрослых может состояться гармоничное развитие личности ребенка, проявиться его талант.

Литература

1. Гранин Даниил. Священный дар. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://litmir.club/br/?b=192618 – Дата доступа : 21.03.2024.

2. Шрайбер, Клаудия. Соло для Клары; пер. с нем. Дарьи Андреевой / К. Шрайбер. – М.: КомпасГид, 2022. – 472 с.

3. Пушкин, А.С. Моцарт и Сальери / А.С. Пушкин. – М.: Да!Медиа, 2014. – 12 с.

Ya.S. Solovyova
State budgetary vocational educational institution “Regional Railway College”
e-mail: 0yana095@mail.ru

A family thought in Claudia Schreiber’s novel “Solo for Clara”

Key words: Family, creator, upbringing, gifted children, creativity.

Family is the basis for the harmonious development of a child’s personality and his creative abilities. It is the support of parents that supports the inner development of a child, as Claudia Schreiber shows by the example of the girl pianist Clara.

С.Э. Сомов
Белорусский государственный университет
e-mail: somov72@mail.ru

УДК 821.161.3(075.8)

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ОРАТОРСКОЙ ПРОЗЕ ГЕОРГИЯ КОНИССКОГО КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВЫХ ОРИЕНТАЦИЙ АВТОРА

Ключевые слова: Георгий Конисский, пространство, время, ораторская проза, художественный стиль.

В статье рассматриваются особенности пространственно-временных отношений в художественном мире белорусского просветителя

Георгия Конисского. На материале его ораторской прозы – слов и речей – устанавливается связь между хронотопом и характером использования выразительных средств, позволяющих автору описать, в его представлении, высший мир (Царство Небесное, пристанище Бога и святых) и низший мир (земную юдоль страданий и грехов падшего человека).

Георгий Конисский, Могилевский и Белорусский архиепископ, прославленный Православной Церковью в лике святых, оставил после себя обширное и многожанровое наследие. Свои представления о мироустройстве он выразил в ряде философских сочинений, драматических произведениях, в лирике, а также в ораторской прозе, основную часть которой составляют «Слова» – храмовые проповеди (сохранилось более 70 произведений). Слова интересны тем, что в них проповедник непосредственно обращается к пастве и в доступном, художественно оформленном виде сообщает им важнейшие, с его точки зрения, представления о жизни, о ее устройстве, целях, задачах и тех путях, которые ведут к их достижению.

Например, среди слов Конисского выделяются шесть проповедей, сказанных им в праздник Рождества Христова. Они интересны тем, что в этих произведениях представлены наиболее широкие временные и пространственные отношения, поскольку история грехопадения прародителей, потери рая, длительного обетования спасения и, наконец, осуществление последнего, вписывается в контекст бытия невидимого и видимого мира, от его сотворения до финала в виде Второго пришествия в мир Мессии и окончательного Страшного суда для всех живших когда-либо и живущих на Земле.

Поскольку Конисский является глубоко верующим человеком, при том, святителем, т.е. подвижником истовой христианской веры, пространственная и временная картина мира в его представлениях достаточно традиционна. В проповедях Георгий неоднократно сообщает слушателям, что мир состоит из трех частей: священного неба, грешной земли и чудовищной преисподней – ада, геенны огненной. Определенная сложность понимания такого на первый взгляд несложного мироустройства состоит в том, что и небо, и земля, и преисподняя, понимаются и описываются автором как в духовно-символическом, так и в материально-пространственном выражении. Соответственно, каждый удел мироздания оказывается не столь простым для понимания слушателем или читателем слов.

Для земного человека небо – это, прежде всего нечто вещественное, то, что он наблюдает ежедневно, т.е. некая «твердь» с расположенными на ней от создания мира светилами: дневным (солнце) и ночными (луна и звезды). Но при этом данная пространственная ориентация «вверх» наполняется сугубо религиозной составляющей, и то, что над

головами воспринимается и описывается как совершенный духовный мир, вмещающий в себя Бога, ангелов и души праведников, мир предвечный и до конца непостижимый, трансцедентный: «…В каком начале бе Сие Слово, – говорит Георгий, – в начале вещей ли сотворенных, но Оное было еще прежде начала вещей сих: прежде де бо неже сотвори Бог землю, сказует Слово Сие, еже есть и Премудрость ипостасная Божия, прежде неже откры бездны, прежде неже водрузи горы и основания земли положи, уже Я помазана бех, сиречь, в царя всему созданию; когда простерл Он небо яко кожу, облаки дождевые завесил, а морю предел положил, уже были Я у Него, Создателя, сиречь, всех тварей, созидая с Ним и воскормляя все создание» [1, с. 364. Далее по тексту цитаты в орфографии и пунктуации оригинала].

Описывая небо вещественное как порождение неба невещественного, Конисский уже сопрягает пространственные характеристики с временными, поскольку акт творения мира в религиозном понимании есть преломление вечности в осязаемое нами бытие, ограниченное своей матиральностью, которое в сравнении с источником своего существования уже лишено признаков совершенства и выступает как нечто вторичное, как низшее по отношению к высшему, несравнимо более совершенному: «Что есть беднейшее плоти? Она есть прах земли и тление, яко цвет является и исчезает, плоть, особливо человеческая, зачинается во утробе матерней, держится в ней, как в тюрьме, девятомесячно, исходит, одною пядью измеряемая, носится на руках матерних, ступить ногами своими не могщи, просит млека со слезами, прожить без того не в состоянии…» [1, с. 365].

В сознании автора и религиозно настроенной паствы устанавливается определенный временной вектор, направленный от начала существования земного мира к неопределенной в будущем дате – ко Второму Пришествию в мир Иисуса Христа и Страшному Суду, являющему собой устрашающее окончательное воздаяние за грех и за праведность всем от начала времен жившим на земле людям. Таким образом, временные рамки повествования, которые задаются Георгием Конисским в его художественном мире, имеют весьма широкие характеристики. Время реальное, в котором живет сам оратор и его слушатели, отмеченное конкретными маркерами в языке слова – «в прошедшую неделю», «ныне» и др., – связывается со временем духовно-мистическим, в котором ожидаются события вселенского потрясающего характера, имеющие важнейшее значение и для сегодняшнего сознания, для мышления и поведения конкретных людей. Эти ожидаемые события являются предметом их религиозной веры, вплетаются в структуру их религиозного знания.

Главным основанием для спасения души у христиан является Слово Божие, т.е. библейский священный текст, открывающий им замысел Бога

о человеке и тайны премудрости Божией, пути к очищению и Царствию Небесному. А поскольку речь идет уже о трасцедентном существовании человеческого духа за пределами видимого бытия, то время реальное и духовно-мистическое преломляется в «живот вечный», т.е. во время собственно мистическое, совершенно отличное от реального, утрачивающее основные его характеристики.

Приметами реальной жизни выступают преимущественно негативные события, грехи и многочисленные страдания людей. Время мистическое, вечность с Богом, обладает намного более позитивными приметами. Будущая «вечность» категорично противопоставляется настоящему как низкому и в значительной степени неприемлемому: «…Знаю бо, – говорит Георгий, – что всякому и нужен и вожделен живот блаженный и вечный. И временный сей живот, различных бедствий, трудов, беспокойств, печалей, немощей, гонения, глада и хлада, уз, темниц и ран преисполненный, так мил человеку, что мы смерти – хотя с нею оканчиваются и прекращаются все беды наши – больше всего боимся, отвращаемся и убегаем. А ежели тяжкий, болезненный, страдальческий живот любезен нам; то сколь несравненно должен быть любезен тот вечный живот, в нем же, по сказанию Тайновидца, несть ни плача, ни вопля, ни болезни, ни смерти (Апок. 21, 4)» [1, с. 59–60].

В образно-символическом отношении время мистическое представляется Георгию как «град живота вечного» или как «вечеря живота вечного», т.е. временные характеристики увязываются в его речи с пространственными, и качество вечного существования души с Богом выражается в образах пространственного и предметного содержания: «Веселят очи наши прекрасныя здания и палаты богато убранныя: кого же не может возвеселить град живота вечнаго, в Откровении Иоанновом описанный, новый святый Иерусалим, имущий славу Божию» [1, с. 60]. Состояние высшего и вечного блаженства выражается в детализации описания Горнего Иерусалима, в котором стены украшены драгоценными камнями, едою является манна, а питьем – непостижимое «новое вино», и при этом бесконечно звучит «чудная мусикия горних обителей».

Характеризуя жизнь нынешнюю и жизнь возможную в будущем для верных сынов Бога, Георгий подчеркивает временность всех наслаждений и удовольствий реального мира в противовес бесконечному блаженству мира запредельного: «Впрочем, все вещи в житии настоящем, хотя бы были прекраснейшия для взора и сладчайшия для чувств наших, таковы уже по натуре своей, что сегодня или завтра они оставят нас, или мы с ними расстанемся. А напротив в животе вечном все вечно, и всегда вечным пребыть должно» [Там же]. Подлинность вечности подчеркивается Георгием с использованием в слове примет временной «текучести» реального бытия: «Пробежат веки целые, как годины: но в вечной красоте селений

небесных не сделают никакой перемены. Пройдут миллионы тысячелетий: но изобилию дома Божия ни малейшего не последует оскудения. Не возможет исчислить времени и самый Ангельский ум: но и тогда празднующих Святых не умолкнут веселие и лики. Такова-то вечность, таково блаженство живота вечнаго!» [1, с. 60–61].

Это совершенное во всех отношениях мистическое пространство-вечность, по глубокому убеждению проповедника, преломляется в «слове Божием», раскрывается только в нем. Ключевую роль здесь играет обращенность земного человека к добру, к спасению, к Богу. Для христиан таковым путем к добру выступает Спаситель-Христос. И поскольку сутью храмового слова выступает раскрытие догмата о Христе, главное внимание в проповедях Георгий всегда уделяет той роли, которую Спаситель играет в мировой истории. Образ Христа в словах Конисского является связующим звеном не только настоящего и будущего, вечного, но и всего временного (прошлого – настоящего – будущего), от сотворения мира до его конца и вечности, а также всего пространственного (подземного (имеется в виду ад, из которого Христос освободил грешников) – земного – небесного): «Его сошествие на землю возводит нас на небо; – возглашает Конисский, – Его святейшая кровь есть цена нашего спасения; Его крестная смерть – победа нашей смерти. Он и воскрес для того, да мы постигнем в блаженное воскресение…» [1, с. 61].

Характеризуя мировоззренческий выбор между добром и злом каждого человека, Конисский пользуется традиционным сравнением с движением человека в пространстве, а именно с необходимостью идти либо по одной, либо по другой дороге, но не одновременно по двум сразу: «Как путешественник, пришед на распутие, ежели оставит одну дорогу, то должен непременно идти по другой; так человекам предлежит, прешед поприще жития земнаго и вступив на дорогу вечности, ежели не с овцами стати, то с козлищами; ежели не на небо пойти, то прямо в геенну» [Там же]. Картина этой «поврежденной вечности», противопоставленной Царствию Небесному, рисуется Георгием с использованием традиционных предметно-символических библейских образов «вечного пламени», «горящего горнила», «восходящего дыма», «неусыпаемого червя», «скрежета зубовного», «тьмы вечной» и т.п.

Таким образом, в основе художественного хронотопа ораторской прозы Георгия Конисского лежит православное религиозное миропонимание, включающее в себя представления о небе, земле и преисподней в духовном и в материальном отношениях, которые иногда смешиваются вплоть до наивных описаний вулканов как дверей или окон клокочущего под землей ада. В любом случае, антитеза неба и земли воспроизводит одну из универсальных мифологических оппозиций «верха и низа» и, соответственно, получает в произведениях Конисского адекватное художественное

оформление. Небо совершенно, свято и поэтому характеризуется исключительно положительными и возвышенными категориями, с использованием книжных библейских метафор, утонченной лексики, позитивной эпитетики и сравнений. Напротив, земля, и тем более ад, как пространство несовершенное и антиномичное совершенству, описываются чаще всего в негативном плане, с использованием не только отрицательных характеристик, но даже грубых, просторечных выражений и слов.

Описание художественного времени базируется также на религиозной «философии истории», суть которой заключается в движении от вечности ко временному бытию, финалом которого и, соответственно, вторым переходом, а по сути, возвращением, в вечность, должен стать Страшный Суд. Исходя из этого выстраиваются и эстетические ориентиры автора, в основе своей определяющие отбор художественных средств: вневременное бытие Бога описывается в исключительно позитивных красках, в восторженном стиле религиозно-молитвенного поклонения; время бытия видимого мира противоречиво, поскольку в нем доминирует зло (и отсюда целый ряд негативных характеристик), которое, однако, преодолевается промыслом Всевышнего о спасении мира, т.е. рядом обетований, примеров святости и подвижничества и, наконец, приходом в этот негативный мир совершенного человека и Бога – Христа. Представления же о конце имеющей быть «мировой трагедии» рисуются во впечатляющих антиномичных красках Страшного Суда, погибельного для грешников и спасительного для праведников.

Литература

1. Слова и речи Георгия Конисскаго, Архиепископа Могилевскаго. – Могилев-на-Днепре : Скоропечатня и литогр. Я.Н. Подземскаго, 1892 – 470 с.

S.E. Somov
Belarusian State University
e-mail: somov72@mail.ru

Space and time in the oratorical prose of Georgy Konissky as the basis of the author's artistic and stylistic orientations

Key words: Georgy Konissky, space, time, oratorical prose, artistic style.

The article examines the features of space-time relations in the artistic world of the Belarusian educator Georgy Konissky. Based on the material of his oratorical prose -sermons and speeches - a connection is established between the chronotope and the nature of the use of expressive means, allowing the author to describe, in his view, the higher world (the Kingdom of Heaven, the refuge of God and the saints) and the lower world (the earthly vale of the sufferings and sins of fallen man).

Е.А. Темушева
Государственное учреждение образования «Академия образования»
e-mail: temusheva_nio@mail.ru

УДК 372.882

РЕАЛИЗАЦИЯ ПРИНЦИПА АКСИОЦЕНТРИЗМА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ОБЩЕГО СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Ключевые слова: принцип аксиоцентризма, образовательный процесс, воспитательный потенциал, методическая наука, русская литература.

В статье рассматриваются основные пути реализации принципа аксиоцентризма при обучении русской литературе в учреждениях общего среднего образования Республики Беларусь.

Методологическим основанием образовательных стандартов нового поколения (дошкольного, начального, базового и общего среднего образования) является, наряду с компетентностным, инклюзивным, личностно-ориентированным, культурологическим и системно-деятельностным, ***аксиологический подход***. В проекте стандартов ему дано следующее определение: «совокупность взглядов и способов проектирования и организации образовательного процесса, в котором личность ребенка, учащегося рассматривается высшей ценностью, создаются условия для интериоризации идеалов, норм, эталонов общества и государства посредством удовлетворения потребностей в различных видах социально значимой деятельности». На частно-методическом уровне аксиологический подход выражается в ***принципе аксиоцентризма,*** который применительно к школьному литературному образованию был выделен Н.П. Терентьевой в статье «Педагогические и методические принципы литературного образования, ориентированного на ценностное самоопределение учащихся» [8]. Принцип аксиоцентризма ученый соотносит с методическим принципом культуросообразности, предполагающим, что «образование должно основываться на общечеловеческих ценностях и строиться с учётом особенностей этнической и региональной культур, решать задачи приобщения человека к различным пластам культуры» [8]. В контексте усиления воспитательной направленности образования в Республике Беларусь и установки на максимальное использование воспитательного потенциала учебных предметов, ***принцип аксиоцентризма*** становится базовым для школьного литературного образования, так как «воспитание личности на уроке литературы – это процесс формирования ценностного сознания ученика» [4, с. 212].

Н.П. Терентьева выделяет два стратегических направления реализации данного принципа:

1) актуализация мировоззренческих основ содержания литературного образования в контексте национальных и общечеловеческих ценностей;

2) усиление значимости субъектной позиции читателя-школьника, что предполагает обоснование соответствующих технологий и способов организации литературного образования.

Обозначенные направления созвучны приведенному выше определению аксиологического подхода, где (1) декларируется необходимость создания условий для интериоризации идеалов, норм, эталонов общества и государства и (2) личность ребенка рассматривается высшей ценностью.

Опишем подробнее, как реализуется ***принципа аксиоцентризма*** в рамках указанных направлений в действующем учебно-методическом комплексе (УМК) по учебному предмету «Русская литература».

Первое направление связано с формированием ценностных ориентаций учащихся и предполагает актуализацию аксиологических аспектов художественных произведений. В контексте данного направления принцип аксиоцентризма реализуется преимущественно в рамках целевого и содержательного компонентов процесса обучения литературе. Проведенный анализ названных выше компонентов в учебной программе по учебному предмету «Русская литература» позволяет сделать вывод о несомненной аксиологической ориентированности школьного литературного образования, однако о полноценной реализации ***принципа аксиоцентризма*** (аксиологизации литературного образования) говорить преждевременно. Так, целью изучения учебного предмета «Русская литература» является «приобщение учащихся к искусству слова в контексте движения духовной и социально-исторической жизни народа и развитие на этой основе художественного мышления и эстетических чувств, творческих способностей, читательской и речевой культуры, формирование нравственно-эстетических ориентаций» [7]. Непосредственную аксиологическую направленность имеет лишь обозначенная нами составляющая цели, которая коррелирует только с одной задачей («формирование системы норм отношения к миру, людям, себе»). Для эффективной реализации принципа аксиоцентризма и раскрытия воспитательного потенциала учебного предмета этого явно недостаточно.

Обратимся к содержанию учебной программы по учебному предмету «Русская литература». Основу ее составляют произведения, являющиеся образцом искусства слова, отобранные с учетом их художественной значимости и воспитательной ценности, читательских интересов учащихся и их возрастных особенностей. При этом актуализация «мировоззренческих основ содержания литературного образования в контексте национальных и общечеловеческих ценностей» выявлена только в некоторых темах, к примеру: *«Лиризм, мелодичность русской народной песни, выражение в ней высших нравственных ценностей: любви к человеку, природе, верности слову и долгу. Утверждение в песне человеческого достоинства»* (Русская народная лирическая песня); *«Нравственный идеал поэта – служение делу*

просвещения и свободы» (Н.А. Некрасов); *«Проблема истинных и ложных ценностей в рассказе»* (А.П. Чехов) и так далее. В приведенных аннотациях определен аксиологический, воспитательный контекст литературного образования. Однако воспитательный, в частности, аксиологический (ценностный) план в аннотациях к изучаемым произведениям наблюдаются далеко не везде.

В подтверждение приведем пример того, как трактуется в аннотации к изучаемому произведению аксиологическая составляющая («Русская народная сказка “Царевна-лягушка”», раздел «Эпические произведения» учебной программы для V класса):

(1) Герои волшебной сказки, их душевная красота, вера в победу добра и справедливости.

(2) Связь с белорусскими народными сказками.

(3)Теория литературы. Эпические произведения и их особенности. Виды народных сказок. Особенности сказочного повествования.

(4) Литература и искусство. Народная сказка в живописи, музыке, кино.

Формулировка № 1, на первый взгляд, отвечает требованиям аксиологизации, но даже на этапе подготовки к занятию можно обнаружить ее неэффективность. Это объясняется слишком общим характером формулировки: ведь ее можно отнести и к сказке Х.К. Андерсена, и к сказке А.С. Пушкина… То же самое происходит с формулировкой № 2: кажущееся приобщение к ценностям национальной культуры на самом деле таковым не является, ведь белорусские сказки носят совершенно иной характер, более обличительный, более бытовой, и связать с ними волшебную русскую сказку крайне затруднительно. Подобные формулировки трудно согласовать с установкой на аксиологизацию. Методически целесообразно спроектировать аксиологический диалог произведений русского и белорусского фольклора через обозначение преемственных связей, указав, что сближает русскую народную сказку «Царевна-лягушка» с белорусской народной сказкой «Разумная дачка» (изучается в пятом классе на уроках белорусской литературы). В аксиологическом ракурсе необходимо рассматривать рекомендуемые учебной программой произведения других видов исскуства. Четвертая формулировка также не конкретизирована и вызывает много вопросов: какое кино (фильм-опера 2000 года?), какая музыка (из мультфильма?), какая живопись (иллюстрации? картины?) имеется в виду? Не определена «ценностная ось» (Н.П. Терентьева) произведений, входящих в рубрику учебной программы «Литература и искусство».

Надо отметить, что коррекции требует и специальная рубрика «Теория литературы». На наш взгляд, маловероятно, что учащиеся, прочитав только одну сказку, смогут назвать особенности эпических произведений. О видах народных сказок уместнее было бы говорить на предыдущем занятии, посвященном фольклору в целом. Также

необходимо указать, на какие именно особенности сказочного повествования следует обратить внимание. И самое главное замечание: название раздела «Эпические произведения» формально связано с текстом русской народной сказки и не отражает аксиологический план отобранных для изучения произведений. Предлагаемая для чтения и анализа сказка имеет ярко выраженный воспитательный потенциал и в данном случае он более важен, чем теоретико-литературные знания.

Представим наш вариант программной аннотации к изучению темы «Русская народная сказка “Царевна-лягушка”» в аспекте реализации **принципа аксиологизации:**

Мудрость и глубина народной сказки. Утверждение в ней традиционных ценностей (семья, верность, любовь, милосердие). Образы Василисы Премудрой и Ивана-царевича (одаренность, верность, сила характера, способность нести ответственность). Мотивы поступков главных и второстепенных героев. Роль пословиц («Утро вечера мудренее», «Словами беды не поправишь» и др.). Красота и поэтичность сказочного повествования. Сопоставление с белорусскими народными сказками: образ мудрой героини в сказке «Царевна-лягушка» и «Разумная дачка».

Литература и искусство. Иллюстрации Н. Кочергина, И. Билибина, картина В. Васнецова «Царевна-лягушка».

Учебные пособия по русской литературе, созданные в соответствии с учебными программами, имеют ярко выраженные аксиологические, воспитательные акценты. О.В. Сарычева выделяет три основных пути усовершенствования учебных пособий в контексте реализации воспитательного потенциала учебных предметов: использование методического аппарата, расширение национального контента, введение дополнительных рубрик. Два последних пути (введение дополнительных рубрик и уместное включение национального контента) для учебных пособий по русской литературе возможны, но требуют детальной проработки и дополнительных исследований, тогда как методический аппарат в новых изданиях уже скорректирован: «Методический аппарат действующих учебных пособий содержит вопросы и задания, направленные на осмысление учащимися общечеловеческих ценностей, важных нравственных аспектов жизни, анализ и оценку изучаемых событий, поступков литературных героев, формулирование собственного отношения к прочитанному. Все это очень важно для формирования мировоззрения учащихся, их личностных качеств» [3]. Приведем несколько примеров, иллюстрирующих слова О.В. Сарычевой: «Какие факты биографии писателя говорят о его твердой гражданской позиции и сильных патриотических чувствах?» [6, с. 204], «Как вы думаете, почему тема войны является центральной темой русскоязычной литературы Беларуси?» [6, с. 285], «Можно ли «порвать цепь» и выбраться со «дна» жизни? Какой путь возрождения возможен для каждого из ночлежников? В чем причина падения человека на «дно» жизни?» [6, с. 23] и так далее.

На наш взгляд, в учебных пособиях по русской литературе возможны и другие пути реализации **принципа аксиологизации**, в частности, следует обратить внимание на такие элементы УМК, как:

– иллюстрации, которые актуализируют диалог между разными видами искусства, между произведением и эпохой, между читателем и произведением. Они должны иметь ценностное содержание и без дополнительной методической интерпретации. Примерами таких иллюстраций являются картина А.А. Пластова «Фашист пролетел», фрагмент советской газеты с песней В.И. Лебедева-Кумача «Священная война», размещенные на форзаце учебного пособия по русской литературе для XI класса, картина К.Ф. Юона «Парад на Красной площади» [6, с. 6]. Достаточно просто рассмотреть их, чтобы глубже осознать ценность мирного неба над головой, человеческой жизни, народного единения. Иллюстрации должны актуализировать ценностное содержание художественных произведений. Так, например, при изучении стихотворения М.И. Цветаевой «Домики старой Москвы» несколько иллюстраций со старыми деревянными зданиями (дом Муравьевых, дом Сытина, усадьба профессора Погодина, дом Федорова и другие) могли бы ярче показать их высокую значимость для лирической героини, а также способствовать формированию у учащихся ценностного отношения к прошлому, бережного отношения к национальным архитектурным памятникам.

– биографические очерки о писателе и о его творчестве обладают немалым ценностным и воспитательным потенциалом. Так, например, ценность здорового образа жизни утверждается в строках о преждевременной кончине поэта И. Бродского. Ему не суждено было прожить долгую жизнь рядом с женой и дочерью, потому что его здоровье «было необратимо подорвано в молодости… поэт много курил и пережил несколько инфарктов» [6, с. 265]. В рассказе о творчестве А. Твардовского транслируется ценность малой родины: «…отправившийся на поиски лучшей доли, заветной, благополучной страны Муравии Никита Моргунок понимает: его малая родина и есть Муравия и только от самого человека зависит, какой будет ее судьба» [6, с. 223]. Однако количество подобных воспитательных, аксиологических акцентов пока невелико.

– эпиграфы. Данный элемент учебного пособия часто незаслуженно обходят вниманием, тогда как он также может содержать значительный аксиологический потенциал. Таким, к примеру, является эпиграф к параграфу о Ф.М. Достоевском: «В произведениях г. Достоевского мы находим одну общую черту, более или менее заметную во всём, что он писал: это боль о человеке... (Н.А. Добролюбов)» [5, с. 142].

– цитаты, включенные в текст литературоведческой статьи. Воспоминания современников, оценка критиков, высказывания самого писателя – все это также может иметь ценностный характер. Слова, сказанные от первого лица, обладают большей силой, нежели пересказанные кем-то.

Примером могут послужить приведенные в учебном пособии слова Ф.М. Достоевского: «“Экономическая сила никогда не свяжет, свяжет сила нравственная”, – отмечал писатель» [5, с. 147].

Второе направление предполагает построение субъектно-личностной позиции учащегося. Г.М. Юстинская соотносит этот процесс с формированием читательской компетенции учащихся и отмечает важные условия его эффективности: «присвоение … опыта самостоятельного разрешения учебно-исследовательских и социально-личностных проблем» и «проявление самостоятельности в процессе создания творческих проектов» [9]. В контексте данного направления **принцип аксиоцентризма** реализуется преимущественно в рамках процессуального и результативного компонентов процесса обучения литературе.

Методист Т.А. Волкович определила узловые моменты реализации принципа аксиоцентризма на процессуальном уровне: направленность педагогической деятельности на гуманистическое развитие личности, опора на ценностный потенциал литературного произведения, осуществление ценностного анализа произведения и его интерпретации и актуализации на этой основе диалоговых позиций с учетом специфики восприятия учащихся [1, с. 12]. Но наиболее полно на сегодняшний день реализация принципа аксиоцентризма на процессуальном уровне отражена в работах Т.Ф. Мушинской, которая обозначала аксиологизацию как формирование идейно-нравственного опыта в учебной деятельности и связывала ее с личностным отношением к литературе как учебному предмету и как к совокупности изучаемых произведений. Исследователь отмечала, что «главная цель образования… в средней школе – в создании условий для развития личности и ее воспитания в духе общечеловеческих ценностей» [2, с. 4], когда учащийся, как субъект отношений, находится в центре внимания. Т.Ф. Мушинская выделила общепедагогические и специально-педагогические условия активизации позиции учащихся на уроке, развития у них оценочного суждения и формирования эстетического отношения. Частично идеи учёного реализованы учителями-практиками и методистами в УМК факультативных занятий, дидактических сценариях уроков, пособиях серии «Компетентностный подход», «Учимся мыслить и действовать».

Анализ результативного компонента показывает недостаточную реализацию **принципа аксиоцентризма**. Так, в разделе «Ожидаемые результаты» учебной программы по учебному предмету «Русская литература» заявлена ценностно-смысловая компетенция, которая «формируется в процессе изучения произведений, отражающих внутренний мир человека, раскрывающих мотивы его поступков и моральный выбор, демонстрирующих образец поведения Человека и Гражданина» [7]. И это единственный результативный компонент, позволяющий говорить об аксиологизации литературного образования и его воспитательной функции. Некоторые личностные результаты также имеют аксиологическую окраску («учащийся принимает

и руководствуется нравственными ценностями; осознает себя гражданином белорусского государства и общества, свою этническую принадлежность; проявляет уважение к национально-культурному наследию, межэтническую и межкультурную толерантность, уважение к чужому мнению; осознает семью как личную ценность, значимость социально ответственного поведения…»), однако обобщенный характер формулировок значительно снижает их практическую пользу. В разделе «Основные требования к результатам учебной деятельности учащихся» указаны лишь традиционные знания, умения и навыки. Таким образом, данный компонент требует особо пристального внимания методической науки, он более других нуждается в обновлении согласно современным требованиям общества и государства.

Литературное образование потенциально способно воспитать учащегося с глубоким гуманистическим мировоззрением, самостоятельно мыслящего, творческого, с развитым высококультурным чувством национальной гордости, способного к конструктивным и созидательным действиям, нацеленным на укрепление благополучия своей страны, ее защиту, поддержку экономической и социальной стабильности. Художественное произведение дает богатейший фактический материал для формирования патриотических качеств, социального интеллекта, гражданской ответственности, устойчивого развития личности. Эмоциональный отклик, сопереживание, возникновение личностного отношения к прочитанному, оценка поступков героев и разрешение проблем морального выбора духовно обогащает учащихся, непосредственно влияя на их собственные жизненные установки и нравственные убеждения. Поэтому перенос внимания со знаниевой составляющей на ценностную вполне закономерен, как закономерны и возросшие требования к литературному образованию. Сегодня для педагога-словесника важно не только оценить, хорошо ли учащийся знает биографию писателя, выучил ли стихотворение, правильно ли определил средства выразительности, но и дать ему верные жизненные ориентиры и нравственные опоры.

Литература

1. Волкович, Т.А. Аксиологический подход к обучению литературе: критерий эффективности / Т.А. Волкович // Веснік адукацыі. – 2018. – № 4. – С. 8–13.

2. Мушинская, Т.Ф. Художественная литература и самореализация личности / Т.Ф. Мушинская. – Минск: «ИВЦ Минфина», 2008. – 224 с.

3. «Начальник методического центра НИО Ольга Сарычева – о незаменимых функциях учебников и их воспитательной роли» [Электронный ресурс] / О.В. Сарычева // Редакционно-издательское учреждение «Издательский дом «Педагогическая пресса». – Режим доступа: https://nastgaz.by/nachalnik-metodicheskogo-tsentra-nio-olga-sarycheva-o-nezamenimyh-funktsiyah-uchebnikov-i-ih-vospitatelnoj-roli/?ysclid=ltx79202da33214207. – Дата доступа: 01.04.2024.

4. Никонова, Н.И. Воспитательный потенциал уроков литературы: сопоставительный метод / Н.И. Никонова, Л.С. Захарова // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 4. – С. 212–214.

5. Русская литература: учеб. пособие для 10 кл. учреждений общ. сред. образования с белорус. и рус. языками обучения (с электронным приложением для повышенного уровня) / С.Н. Захарова [и др.]. – Минск: Нац. ин-т образования, 2021. – 304 с.

6. Русская литература: учеб. пособие для 11 кл. учреждений общ. сред. образования с белорус. и рус. языками обучения (с электронным приложением для повышенного уровня) / Т.В. Сенькевич [и др.]. – Минск : Нац. ин-т образования, 2021. – 304 с.

7. Русская литература. Учебные программы [Электронный ресурс] // Нац. образовательный портал. – Режим доступа: https://adu.by/ru/homeru/obrazovatelnyj-protsess-2023-2024-uchebnyj-god/obshchee-srednee-obrazovanie/uchebnye-predmety-v-xi-klassy/russkaya-literatura. – Дата доступа: 01.04.2024.

8. Терентьева, Н. П. Педагогические условия ценностного самоопределения учащихся в процессе литературного образования [Электронный ресурс] / Н.П. Терентьева // Научно-методический совет по преподаванию русского языка и литературы. – Режим доступа: https://nmsovet.ru/_files/ugd/66d4dd_da850a935cc641efae1a805b974689bc.pdf. Дата доступа: 02.04.2024.

9. Юстинская, Г. М. Формирование читательских компетенций учащихся базовой школы в условиях смешанного обучения: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 [Электронный ресурс] / Г.М. Юстинская. – Режим доступа: «Начальник методического центра НИО Ольга Сарычева – о незаменимых функциях учебников и их воспитательной роли» [Электронный ресурс] / О.В. Сарычева // Редакционно-издательское учреждение «Издательский дом «Педагогическая пресса». – Режим доступа: https://nastgaz.by/nachalnik-metodicheskogo-tsentra-nio-olga-sarycheva-o-nezamenimyh-funktsiyah-uchebnikov-i-ih-vospitatelnoj-roli/?ysclid=ltx79202da33214207. – Дата доступа: 01.04.2024. – Дата доступа: 04.04.2024.

E.A. Temusheva
State educational institution “Academy of Education”
e-mail: temusheva_nio@mail.ru

Implementation of the principle of axiocentrism in the process of teaching Russian literature in institutions of general secondary education in The Republic of Belarus

Key words: principle of axiocentrism, educational process, educational potential, methodological science, Russian literature.

The article discusses the main ways to implement the principle of axiocentrism when teaching Russian literature in institutions of general secondary education in the Republic of Belarus.

В.С. Трофимова
Независимый исследователь, Санкт-Петербург
e-mail: violet_trofimova@mail.ru

УДК 821.111(73)

ИСТОРИЧЕСКАЯ ТРАВМА В РОМАНЕ АДРИАНЫ МЭЗЕР «КАК ПОВЕСИТЬ ВЕДЬМУ»

Ключевые слова: Салемский процесс ведьм, 1692 год, Адриана Мэзер, травма, молодежная литература.

В статье рассматривается отражение исторической травмы, вызванной Салемским процессом ведьм 1692 года и до сих пор переживаемой американцами, в молодежном романе современной американской писательницы Адрианы Мэзер «Как повесить ведьму» (2016). В романе в доступной для подростков форме показано, как можно преодолеть историческую травму. Вместе с тем, роман выполняет просветительскую функцию, рассказывая молодежной аудитории о событиях далекого прошлого.

Салемский процесс ведьм 1692 года и казнь двух десятков человек, в большинстве женщин, по обвинению в колдовстве – важнейшее событие ранней истории Новой Англии. Странным образом, за триста лет оно не превратилось в абсолютное прошлое, а воспринимается американцами как нечто близкое и животрепещущее. На протяжении трех столетий к нему обращаются американские писатели, от Натаниэля Готорна в романе «Дом о семи фронтонах» (1851) до драматурга Артура Миллера с его пьесой «Суровое испытание» (в названиях русскоязычных постановок – «Салемские колдуньи» или «Салемские ведьмы», 1953). В 2019 году был составлен список лучших книг на эту тему, первая строка в котором отведена пьесе Миллера [6]. Места, связанные с теми событиями, стали туристическими достопримечательностями и визитной карточкой городка Салем в штате Массачусетс. На сайте Салемского музея ведьм сказано, что Салемский процесс – «одно из самых эмоциональных событий американской истории», это травматическое событие, которое американское общество пытается пережить уже более трех столетий [1]. Как отмечает Илья Калинин в статье о травме русской революции, если какое-то событие «выступает пределом, не подлежащим дискурсивной рационализации» и «превышает возможности психологического освоения», травматический опыт становится «опытом травмы» [10]. В этом случае «травматическое событие изолируется, фиксируясь в психике вне смысловых и аффективных связей с другими событиями и идентичностью субъекта» [10]. Именно это произошло с Салемским процессом. Это событие не поддавалось логическому осмыслению, поставило в тупик уже современников – свидетелей массовой истерии, и существует в исторической памяти отдельно от исторического контекста эпохи, изолированно, и вместе с тем как пример всех последующих преследований инакомыслящих. Салемский процесс трудно отделить от его репрезентации, что характерно для «коллективной, культурной, исторической травмы» [10]. Многочисленные и разнообразные коммеморативные практики в данном случае стали ответом «на болезненный вызов, брошенный обществу историческим событием» [10]. Между тем, в случае с Салемским процессом налицо избыточность этих самых практик – избыточность, ведущая не к изживанию, а к повторению травматического опыта. Именно это можно найти в современном романе «Как повесить ведьму» А. Мэзер (How to Hang a Witch, 2016). В 2019 году роман вышел в свет на русском языке в издательстве Clever в формате печатной и электронной книг. Русский перевод имеет стилистические и смысловые недостатки. В данной статье я рассмотрю, каким образом историческая травма представлена и как она преодолевается в этом романе с учетом его жанра – молодежный роман, и его целевой аудитории – подростки и юношество от 12 до 18 лет.

Адриана Мэзер (род. 1983 г.), американская актриса, продюсер и писательница, обратилась к теме Салемского процесса и адресовала свой

дебютный роман «Как повесить ведьму» молодежной аудитории. Этот роман относится к так называемому литературному направлению young adult. Роман «Как повесить ведьму» стал бестселлером, занял в начале декабря 2016 года первую строчку в рейтинге самых продаваемых электронных книг направления young adult по версии газеты Нью-Йорк Таймс и получил высокую оценку американских критиков [7]. Главная героиня романа – пятнадцатилетняя девушка Саманта, которая переезжает из Нью-Йорка в Салем вместе с мачехой после того, как ее отец впал в кому. Именно в Салеме ей предстоит узнать и историю собственной семьи, и столкнуться с травматическим историческим событием.

Н.С. Зелезинская выделяет травму среди ведущих мотивов жанра проблемного молодежного романа. [9, с. 28]. А. Рогова, рассматривая изменения в подростковой литературе, отмечает, что такая литература «призвана передать ритм современной жизни, масштабные и заурядные конфликты, часто приводящие к состоянию шока и травматического восприятия действительности. Научить адаптироваться к переменам, принимать их, творить их, меняться самому, для того, чтобы раскрывать свои способности, преодолевать проблемы, не терять контроля в кризисной ситуации и оставаться гуманными» [13, с. 38]. Одной из целей такой литературы может быть переживание и преодоление травмы. Чаще это детская травма, но в данном случае это травма историческая. Обращение к столь давней истории в американском романе young adult – явление редкое. Чаще писатели, которые выводят подростков в качестве героев своих произведений, рассматривают историю Второй мировой войны или второй половины XX века. В молодежном романе в жанре фэнтези также упоминаются исторические события, например в саге Стефани Майер «Сумерки» (Twilight Saga, 2005–2008) идет речь и об эпидемии гриппа «испанка», и о Гражданской войне в США, но эти события не рассматриваются как историческая травма.

Н.С. Зелезинская выделяет следующие мотивы подростково-молодежного проблемного романа: самоубийство; смерть и потеря близкого; теракты, военные конфликты, убийства; ребенок на Второй мировой войне, холокост; смертельная болезнь; насилие над детьми и похищение ребенка; жизнь во лжи и ложь родителей; детское донорство; интеллектуальная или физическая недостаточность и дезадаптированность особенного ребенка; физиологические возрастные изменения, обретение сексуальности, подростковая беременность и родительство; дискриминация детей из религиозных, расовых, национальных, этнических, сексуальных меньшинств; другие психологические травмы, например, развод родителей, смерть питомца [9, с. 56]. В романе А. Мэзер поднимаются такие важные для молодежной литературы проблемы, как травля в школе – буллинг, а также отсутствие друзей и вытекающее из этого одиночество, ощущение собственной необычности, отношения в семье, первая любовь. В нем присутствуют многие мотивы из списка Н.С. Зелезинской: самоубийство,

смертельная болезнь, ложь родителей, обретение сексуальности, дискриминация. В жанровом отношении это соединение детектива, триллера с историческим элементом, фэнтези и мелодрамы. Сама А. Мэзер рассуждает о жанровой принадлежности своего романа следующим образом: «Он выходит за рамки жанров. Многие говорили о нем как о современном романе с историческими и магическими элементами. Но я думаю, что, в сущности, это паранормальный роман, потому что в нем есть призрак» [4]. Писательница также признается, что по-особенному относится к направлению «молодежная литература»: «YA интересен тем, что на самом деле это категория, основанная не на сложности (или ее отсутствии) содержания, а на возрасте; это литература, в которой главный герой – подросток. В YA много «кроссоверов» и множество достойных книг для взрослых» [4] Несмотря на то, что среди ее читателей немало взрослых, А. Мэзер обращается, прежде всего, к подросткам и молодежи (именно так определяется целевая аудитория романа на книжных сайтах): «Причина, по которой мне нравится писать YA, заключается в том, что я больше всего на свете верю в нашу молодежь и хочу вкладываться в нее. Им достается несовершенный мир в трудные времена, но они поднимаются и начинают действовать. Я знаю, что они изменят ситуацию к лучшему» [3].

В романе А. Мэзер немало стереотипного и предсказуемого в плане композиции и системы персонажей. Мы находим в нем и юную девушку, неуклюжую, неудобную, неуверенную в себе, напоминающую Беллу из романа «Сумерки» С. Майер. Здесь и любовный треугольник, также напоминающий «Сумерки», но места вампира и оборотня занимают обычный парень-старшеклассник и призрак. В романе с особой силой проявляется сказочный элемент – злая мачеха-колдунья, проклятие, нависшее над семьями, таинственный дом, зловещий лес. Особенностью романа «Как повесить ведьму» является, во-первых, тот факт, что писательница позиционирует себя как потомок семьи Мэзеров и выводит в романе своего предка Коттона Мэзера, который остался в исторической памяти как главный обвинитель на процессе ведьм. Во-вторых, эта история рассказана с точки зрения потомка обвинителя, а не обвиняемого. Таким образом, достигается, по выражению Яны Гулюшкиной, «критическая дистанция», которая «является ключевой в проработке исторических травм»; происходит отказ от «бинарных оппозиций» и «стереотипных решений» [8, с. 74]. Историческая травма в романе переживается и изживается в связи с темой буллинга и переворачивания ролей преследователя и жертвы.

История в романе «Как повесить ведьму», по выражению И. Калинина, «представляет собой сцену, где индивидуальная травма встречается с травмой коллективной» [10]. Это и встреча переживающей болезнь отца Саманты с прошлым ее семьи, и пересечение ее предыдущего опыта травли и одиночества с их повторением в настоящем (роман написан в настоящем времени) и с осознанием того, что происходило триста лет назад. В романе прошлое

повторяется так, как будто проживается заново. В первой же главе героиня видит из окна автомобиля магазинчики, украшенные метлами, изображение ведьмы на полицейской машине и медленно плетущийся автобус с рекламой экскурсий по местам обитания призраков. Даже школьный талисман здесь – ведьма. Саманта знает, что ее семья – часть истории Салема, но она предпочла бы не знать об их роли в тех событиях: “My relatives hanged witches in the sixteen hundreds. Not exactly something to be proud of” (русский перевод: «Мои предки в семнадцатом веке вешали ведьм. Не совсем то, чем стоит гордиться») [2; 12, с. 7]. В городке все помешаны на истории, в частности, так называемых «Наследниц» назвали в честь их погибших предков, и это шокирует героиню. В повествование вплетаются детали трагических событий трехсотлетней давности – гибель отказавшегося признавать или отрицать свою виновность и раздавленного во время пытки Джайлза Кори, краткая информация о жертвах Салемского процесса на уроке истории и, наконец, вопрос учителя: кто виноват в тех событиях. Одна из «Наследниц», главная противница Саманты Лиззи четко отвечает на это – виноват Коттон Мэзер. Несмотря на одобрение учителя, здесь поднимается важный для литературы об исторической травме аспект, связанный с подлинными причинами давних злодеяний. Саманта ставит под вопрос подлинность истории о роли Коттона Мэзера в казни Джорджа Берроуза.

В романе присутствует популярный ныне у подростков квест: поиск героиней подлинного места казни. Есть в нем и детективный элемент: загадочная воронья женщина, личность которой нужно раскрыть для того, чтобы снять проклятие и остановить череду смертей в семьях наследников. Для этого Саманта и ее противницы должны объединиться.

Один из самых важных эпизодов, в котором происходит осмысление героиней Салемского процесса, – ее беседа с призраком в главе 33. Героиня задается вопросом, как люди могли толкать друг друга на смерть [2; 12, с. 125]. Призрак объясняет, что людям это сходило с рук, так как никто не решался вступаться за обвиняемых, и далее отмечает, что это почти не отличается от ситуации, в которую попала Саманта, ведь молчание общества может стать смертным приговором [2; 12, с. 125]. В книге А. Мэзер призрак подсказывает Саманте, как можно предотвратить новый виток массовой истерии, теперь уже в школе. Девушка выступает перед товарищами (а у нее панический страх публичных выступлений) и проводит прямые параллели между событиями трехсотлетней давности и ее собственным положением. И ей удается заставить себя услышать.

В молодежном романе нередко встречается образ взрослого, который служит проводником для героя-подростка. Таких проводников в романе «Как повесить ведьму» несколько. Это и Элайджа – призрак, и бабушка Саманты, но главным является предок главной героини Коттон Мэзер. Именно его видят в героине окружающие во время колдовского ритуала. Именно он дает ей подсказки относительно дальнейших событий, и, тем

не менее, именно от него Саманте предстоит отделиться в кульминации романа, когда юная героиня заставляет своего знаменитого предка признать ее точку зрения. Прощение Самантой главной злодейки в финале романа позволяет снять проклятие. Таким образом, травма в романе «Как повесить ведьму» изживается путем отбрасывания шаблонных представлений о прошлом, нестандартных решений и отказа от насилия в пользу сострадания и милосердия.

Роман А. Мэзер «Как повесить ведьму» предоставляет читателю-подростку возможность представить, как можно преодолеть историческую травму. Он выполняет не только развлекательную, но и просветительскую функцию, повествуя о событиях далекого прошлого и приближая их к современному молодому читателю. Адриана Мэзер говорит: «История повторяется, и если мы не будем обращать на это внимание, мы всегда будем повторять наши ошибки. Но если мы снова обратимся к истории, поставим ее под сомнение и будем обсуждать лежащие в ее основе механизмы, мы сможем не только извлечь из нее уроки, но и разорвать порочный круг» [5].

Литература

1. About the Museum. [Электронный ресурс] / About the Museum // Salem Witch Museum. – Режим доступа: https://salemwitchmuseum.com/visit. – Дата доступа: 25.11.2022.

2. Mather, A. How to Hang a Witch. [Электронный ресурс] / A. Mather. – New York: Alfred A. Knopf, 2016. – ebook.

3. Mather, A. Interview. [Электронный ресурс] / A. Mather // Flapperpress. – Режим доступа: https://www.flapperpress.com/post/meet-author-actress-and-film-producer-adriana-mather. – Дата доступа: 25.11.2022.

4. Mather, A. Interview. [Электронный ресурс] / A. Mather // Loveispop. – Режим доступа: https://loveispop.com/interviews/candid-conversation-an-exclusive-interview-with-adriana-mather. – Дата доступа: 25.11.2022.

5. Mather, A. Interview. [Электронный ресурс] / A. Mather // Writing past. – Режим доступа: https://95.216.20.8/writing-past-stumbling-upon-present-adriana-mather-reliving-history/?__cpo=aHR0cHM6Ly93d3cucmVhZGJyaWdodGx5LmNvbQ. – Дата доступа: 25.11.2022.

6. Sachs, A. The Best Books about the Salem Witch Trials. [Электронный ресурс] / A. Sachs // Bookbub. – Режим доступа: https://www.bookbub.com/blog/best-books-about-the-salem-witch-trials. – Дата доступа: 25.11.2022.

7. Young Adult E-book: Best Sellers. [Электронный ресурс] / Young Adult E-book: Best Sellers // NY Times. – Режим доступа: https://www.nytimes.com/books/best-sellers/2016/12/04/young-adult-e-book. – Дата доступа: 25.11.2022.

8. Гулюшкина, Я. Историческая травма в современной русской литературе (на примере романа «Оправдание» Д. Быкова) / Я. Гулюшкина // Ученые записки Петрозаводсткого государственного университета. – 2018. – № 1 (170). – С. 73-76.

9. Зелезинская, Н. С. Где бумажное становится реальным: новые мотивы англоязычной подростково-молодежной литературы: монография / Н. С. Зелезинская. – Минск: Изд. центр БГУ, 2022. – 144 с.

10. Калинин, И. Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация. [Электронный ресурс] / И. Калинин // НЛО. – 2013. – Т. 6, № 124. – Режим доступа: http://www.intelros.ru/readroom/nlo/124-2013/22123-istorichnost-travmaticheskogo-opyta-rutina-revolyuciya-reprezentaciya.html. – Дата доступа: 25.11.2022.

11. Липовецкий, М. Пейзаж перед. [Электронный ресурс] / М. Липовецкий // Знамя. – 2013. – № 5. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/ znamia/2013/5/l14.html. – Дата доступа: 25.11.2022.

12. Мэзер, А. Как повесить ведьму. [Электронный ресурс] / А. Мэзер. – Москва: “Clever”, 2019. – 206 с. – электронная книга.

13. Рогова, А.Г. Изменения в подростковой литературе: проблема или неотъемлемая черта? / А. Г. Рогова // Педагогический дискурс в литературе. Материалы шестнадцатой всероссийской научно-методической конференции. / РГПУ им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2022. – Вып. 16. – С. 38–41.

V.S. Trofimova
Independent scholar, St. Petersburg
e-mail: violet_trofimova@mail.ru

Historical Trauma in Adriana Mather's How to Hang a Witch

Key words: Salem Witch Trials, 1692, Adriana Mather, trauma, young adult literature.

The article examines the reflection of the historical trauma caused by the Salem Witch Trials of 1692 and still experienced by Americans in the young adult novel by contemporary American writer Adriana Mather How to Hang a Witch (2016). The novel shows in an accessible form for teenagers how historical trauma can be overcome. At the same time, the novel performs an educational function, telling the young audience about the events of the distant past.

У Ян
Гуйчжоуский педагогический университет
email: wuyang409332098@gmail.com

УДК 811.161.1'243:82:37.016

СТРАТЕГИИ ИНТЕГРАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ПИСЬМЕННЫХ НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ

Ключевые слова: художественная лиераура; обучение русскому языку; письменные навыки; методика преподавания русского языка.

Статья исследует эффективность использования русской художественной литературы для обучения русскому языку как иностранному, с акцентом на улучшение письменных навыков. В работе предложены стратегии, такие как структурированные чтения, расширение словарного запаса, анализ литературных приемов, погружение в культурно-исторический контекст и организация обсуждений. В статье подчеркивается важность тщательного выбора литературных материалов и создания на занятии поддерживающей атмосферы для способствования активному участию студентов и развитию их интереса к русскому языку и литературе.

Обучение письма является важной задачей для учащихся русского языка. "Как универсальный закрепитель знаний письмо способствует запоминанию лексико-грамматического материала и, следовательно, обучению аудирования, говорения и читения (2, с.227). Литература играет ключевую роль в повышении как языковых навыков, так и понимания культуры, делая ее неотъемлемым инструментом в процессе изучения языка.

1. Преимущества

Чтение оригинальных литературных произведений не только позволяет получить наиболее подлинный, реальный и естественный языковой материал, способствует формированию языкового чувства, ослабляет негативное влияние переноса родного языкового мышления, содействует усвоению иностранного языка, но также включает в себя понимание, впитывание и усвоение другой культуры (3, с.1). Интеграция литературы в преподавание иностранных языков не только значительно улучшает навыки письма учащихся за счет ознакомления их с разнообразными стилистическими и нарративными знаниями, но также углубляет их культурное сознание и признание, тем самым способствуя более всестороннему и тонкому овладению языком.

2. Стратегии

1) Структурированные задания по чтению

Структурированные задания по чтению играют ключевую роль в процессе обучения русскому языку через художественную литературу. Они не только способствуют развитию навыков понимания прочитанного, но и значительно улучшают умение письма у студентов. Важно выбирать разнообразные тексты и разрабатывать вопросы, которые направляют внимание студентов на особенности языка, используемого авторами. Такой подход позволяет глубже погрузиться в богатство русской художественной литературы и развить критическое мышление.

Выбор разнообразных текстов является первым шагом. Включение в учебную программу широкого спектра произведений – от классических романов и коротких рассказов до современной поэзии и пьес – открывает студентам доступ к различным стилям письма. Через классические произведения студенты знакомятся с историческим и культурным контекстом, в то время как современные тексты позволяют ощутить жизнь сегодняшней России и ее языка.

Разработка вопросов для проводимого чтения является следующим важным элементом. Вопросы должны быть направлены так, чтобы студенты не просто воспроизводили содержание прочитанного, но и размышляли над использованием автором языка. Внимание к выбору слов, структуре предложений и стилистическим элементам позволяет углубить понимание текста и развить умение анализировать литературные произведения. Такие задания не только способствуют расширению словарного запаса и пониманию грамматических конструкций, но и воспитывают чувство стиля, что крайне важно для развития письменных навыков.

Через структурированные задания по чтению студенты учатся видеть за словами больше, чем просто их буквальное значение. Они начинают понимать, как глубина мысли и эмоциональная окраска могут быть переданы через язык, как с помощью стилистических приемов автор воздействует на читателя, вызывая у того определенные чувства и ассоциации. Это знание

становится бесценным при создании собственных текстов, где каждое слово, каждое предложение должно быть взвешено и наполнено смыслом.

2) Расширение словарного запаса

Словарный запас является ключевым аспектом обучения языку. В процессе чтения литературных произведений студенты сталкиваются с новыми или интересными словами и выражениями. Занесение таких слов в специально созданные списки позволяет не только систематизировать новую информацию, но и облегчить последующий процесс изучения и запоминания. Каждое новое слово рекомендуется снабдить определением, а также примером его использования в контексте, что способствует лучшему пониманию и усвоению материала.

Практическое использование слов в контексте, например, через написание предложений, коротких текстов или абзацев, не только укрепляет память, но и способствует развитию навыков творческого и критического мышления. Такие упражнения могут быть разнообразными и включать в себя задания на составление синонимов и антонимов, использование слов в новых ситуациях, разгадывание кроссвордов и многое другое. Главной целью является не просто запоминание слов, а их активное применение в речи.

3) Анализ литературных приемов

Анализ литературных приемов играет важную роль в обучении и развитии умений читателя, повышая его литературную грамотность. Среди наиболее распространенных приемов можно выделить метафору, сравнение и аллитерацию. Осознание и умение идентифицировать такие приемы не только обогащает читательский опыт, но и способствует развитию навыков аналитического чтения.

Обучение студентов распознаванию литературных приемов начинается с тщательного анализа текстов, в которых эти приемы используются. Путем примеров из различных произведений студенты учатся выявлять и понимать, каким образом метафоры, сравнения и аллитерации влияют на восприятие текста, как они передают эмоции и идеи автора, создавая определенную атмосферу или усиливая выразительность языка.

Дальнейшим шагом в изучении литературных приемов является проведение упражнений на имитацию письма. Эти упражнения направлены на стимулирование студентов к созданию собственных коротких текстов, в которых они пытаются имитировать стиль или техники авторов, изучаемых ими ранее. Например, написание короткого рассказа в стиле Чехова или стихотворения, отражающего использование рифмы, характерной для творчества Пушкина, позволяет студентам глубже понять особенности авторского стиля и способствует развитию их собственных творческих навыков.

4) Анализ культурно-исторического контекста

Изучение культурного и исторического контекста является неотъемлемой частью глубокого понимания литературного произведения. Это открывает студентам возможность не просто прочесть и оценить текст,

но и увидеть его в более широкой перспективе, понимая многообразие факторов, которые повлияли на автора и его творчество.

Одним из ключевых элементов изучения культурного и исторического контекста являются исследования фона каждого литературного произведения. Предоставление информации о историческом и культурном контексте, в котором было создано произведение, позволяет студентам глубже понять и оценить нюансы текста. Это не только раскрывает новые аспекты для анализа и интерпретации, но и способствует более глубокому восприятию литературных образов, символов и тем. Кроме того, понимание контекста может вдохновить студентов на внедрение подобной глубины и многослойности в их собственное письмо.

Задания, которые требуют от студентов исследовать темы или смысл литературы в рамках исторического или культурного контекста, побуждают их к более глубокому размышлению о прочитанном. Например, написание дневниковой записи с точки зрения одного из персонажей или анализ событий произведения через призму исторических событий того времени помогает студентам лучше понять мотивы действий персонажей, а также влияние социокультурного контекста на развитие сюжета.

5) Организация обсуждения

Литературные обсуждения, организуемые на регулярной основе, создают уникальную платформу для коллективного анализа и критического осмысления прочитанных произведений. Обсуждая развитие персонажей, изучая скрытые темы и мотивы, а также разбираясь в особенностях стиля автора, студенты развивают не только глубокое понимание литературного текста, но и учатся выражать свои мысли, а также анализировать мнения других.

3. Аспекты, требующие внимание преподавателя

Преподаватели, стремящиеся использовать литературные произведения для повышения уровня письменной речи своих студентов, должны обратить внимание на ряд важных дел, чтобы обеспечить эффективность такого подхода.

Прежде всего, выбор литературных текстов играет критическую роль. Важно подбирать произведения, которые не только соответствуют интересам и возрасту студентов, но и обладают богатым языковым и стилистическим разнообразием. “Текст должен быть интересен учащимся, т.е. содержать оценочные суждения, знакомить с обычаями, традициями страны изучаемого языка (1, с.556).”

Анализ литературных произведений занимает центральное место в процессе обучения. Преподаватели должны научить студентов не просто читать тексты, но и глубоко анализировать их, выделяя ключевые темы, мотивы, характеристики персонажей и авторский стиль.

Создание заданий, способствующих развитию письма, является важным элементом. Задания могут варьироваться от написания разработка

по произведниям до творческих работ, вдохновленных изучаемыми произведениями. Важно, чтобы эти задания стимулировали студентов к применению изученных литературных приемов и техник в их собственном письме.

Конструктивная обратная связь от преподавателя и студентов играет важную роль в процессе обучения. Преподавателям необходимо давать студентам своевременную и точную обратную связь по их выступлению и выполнению заданий.

Не менее важным является создание на занятии атмосферы открытости и взаимоподдержки. Обсуждения литературных произведений и письменных работ должны проходить в духе взаимного уважения и поощрения, чтобы позволять студентам чувствовать себя увереннее, способствует их активному участию в деятельностях на уроках.

В заключение, в данной работе обсуждаются методы использования русской художественной литературы для улучшения навыков письма у студентов. Описаны преимущества литературы для расширения словарного запаса и понимания культуры, предложены стратегии по выбору текстов, созданию заданий и анализу литературных приемов. Мы подчеркиваем важность обсуждения, анализа и коллективного изучения текстов для глубокого понимания языка и культуры, а также указываем на необходимость создания поддерживающей атмосферы на занятии для стимулирования активного участия студентов.

Литература

1. Афанасьева, Н.Д. Адаптированная художественная литература в обучении иностранных студентов и студентов-билингвов русскому языку / Н.Д Афанасьева, С.С, Захарченко, И.Б Могилёва. // Полилингвиальность и транскультурные практики, 2020. – № 4. – С. 556

2. Северова, Н.В. Значение письма в обучении иностранному языку / Н.В. Северова // Вестник Донецкого педагогического института, 2017. – № 2. – С. 227.

3. 王爱卿.基于英语原版文学作品的读写结合策略研究[J].中小学外语教学(中学篇),2017,40(05): 1–6.

Wu Yang
Guizhou Normal University
e-mail: wuyang409332098@gmail.com

Strategies for integrating literature into Russian language learning to develop students' writing skills

Key words: literature; Russian language learning; writing skills; Russian language teaching method.

The article explores the effectiveness of using Russian literary works for teaching Russian as a foreign language, with a focus on improving writing skills. The work proposes strategies such as structured reading, vocabulary expansion, analysis of literary techniques, immersion in the cultural-historical context, and discussion organization. The article emphasizes the importance of careful selection of literary materials and creating a supportive atmosphere in class to facilitate active student participation and interest development.

О.А. Умеренкова
Московский педагогический государственный университета
e-mail: umerenkova.olesya@yandex.ru

УДК 82-14

ДЕВИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ В ЛИРИКЕ В.ТУШНОВОЙ И Л. ТАТЬЯНИЧЕВОЙ

Ключевые слова: лирика, женская поэзия, Тушнова, Татьяничева, девический портрет.

В статье раскрывается творчество В. Тушновой, которое пронизано изысканностью и мелодичностью. В её лирике воплощаются самые красочные образы и эмоции, загадочность и таинственность. Благодаря неповторимому стилю и богатому языку, каждое стихотворение Тушновой становится настоящим произведением искусства. Её творения умеют трогать самые глубинные струны души, что делает её поэзию незабываемой и оригинальной. Л. Татьяничева, в свою очередь, отмечается особым чувством ритма и звучности. Её стихи воплощают в себе необычные образы, отражающие её глубокую философию и мироощущение. Объединяя свою уникальность и неповторимость, В. Тушнова и Л. Татьяничева раскрывают перед нами всю глубину женской поэзии и девического образа в ней. Их произведения являются необычными и ценными жемчужинами, которые достойны быть открытыми и прочитанными поколениями. Таким образом, их талант и эстетическое восприятие мира придают еще большую ценность женскому вкладу в литературное искусство.

Анна Ахматова, Марина Цветаева, Анна Баркова, Белла Ахмадулина, Вероника Тушнова, Людмила Татьяничева и др. – все эти женщины-поэты громко вошли в русскую литературу в XX веке и оставили в ней яркий след. Талант этих женщин и художественное достоинство их поэтического творчества неоспоримы. Казалось, что это должно было закончить высокомерные оценки критиков-мужчин, которые считали, что женская поэзия является вторым рядом.

История женской литературы в контексте русской культуры действительно интересна и важна. Поэты-женщины, упомянутые выше, внесли значительный вклад в литературу и культуру, несмотря на сопротивление и предубеждения, существовавшие в их время.

Долгое время женская литература воспринималась как отдельная категория, подразумевая определенные темы, стили и подходы, отличные от того, что создавали мужчины. Однако талант и проникновенность произведений женщин-писательниц постепенно изменили это восприятие.

Постепенно общество начало признавать женскую литературу как равную мужской по значимости и таланту. Это признание заняло время из-за устоявшихся стереотипов и предрассудков, но по мере того, как произведения женщин становились более широко известными и ценными, их вклад в литературу стал все более признанным.

Сегодня мы видим, как женская поэзия и литература в целом стали неотъемлемой частью канона искусства, их творчество оценивается не столько по половому признаку, сколько по его художественной ценности и влиянию на литературное наследие.

Хотя только в конце XX века, понятия мужская и женская литература разделились, но женская поэзия, как понятие в критике, стала общепринятым и уважаемым.

И сегодня мы восхищаемся творчеством женщин-поэтов, их голоса звучат громко и ярко, они не уступают поэтам мужского пола, и своими стихами они движут сердца и души.

Вероника Тушнова, как представитель фронтового поколения, взрослела и формировалась как личность во время Великой Отечественной войны. Она пережила трудные и опасные времена, принимала активное участие в защите своей страны, а также сталкивалась с гибелью близких и лицом к лицу видела разрушения войны. Все эти события оставили неизгладимый след в её сознании и в личной жизни.

Такое время, как Вторая мировая война, требовало от людей мужества, силы духа, преданности своей стране. Фронтовое поколение было воспитано именно на этих ценностях и нередко выделялось сильной волей и сознательностью. Участники этого поколения готовы были жертвовать собой ради общего дела и показывать пример героизма.

В свою очередь, Людмила Татьяничева тоже родилась не в лучшее время, на четыре года младше Вероники Тушновой, поэтесса тоже столкнулась с трудностями войны, юность и молодые годы провела под гнетом бездушной машины фашизма. Но вот период её творчества приходится больше на «оттепель». Это время, когда страна начинает выходить из тяжелых последствий войны, народ начинает надеяться на лучшее будущее. Отмена жесткого контроля, улучшение экономической ситуации и появление свободы слова создают условия для проявления новых идей и творческого потенциала.

«Оттепельное» поколение с радушием воспринимало эти перемены и стремилось к свободе, выражению и развитию своего индивидуализма. Люди стремились к личностному росту, самовыражению и независимости от однозначных установок и предписаний. Исторические события и политические изменения после войны способствовали формированию у них нового взгляда на жизнь и индивидуальности.

Несущественные возрастные отличия между Вероникой Тушновой и Людмилой Татьяничевой не могли сыграть важной роли в формировании

их творческих индивидуальностей. Время и исторические события, которые они пережили, отразились в их ценностях, взглядах на мир и способе выражения себя в искусстве.

Множество женщин создают стихи, которые являются романтизацией их бытовых ощущений. Такая поэзия носит прикладной характер, и к ней нельзя относиться серьёзно. Это нормальное «жизнеотправление», никак не влияющее на развитие поэзии вообще. Между тем, настоящие поэтессы не красовались в своих женских чувствах и умели их «отфильтровать» как сор. Сходной мысли придерживается Вера Павлова: «Женская поэзия» – почти жанровое определение, что-то вроде «женского романа». Есть «женская поэзия», и есть поэзия, которая пишется женщинами. Эти области почти не пересекаются. Мне совершенно неинтересна первая и безумно интересна вторая». Таким образом, по С. Сырневой и В. Павловой «женская» поэзия – это поэзия, созданная поэтессами, которые дают новое женское определение различных проблем и вопросов, новый взгляд, новое слово. Различия между женщиной-поэтом и поэтессой лежат в том, что есть призвание, которому отдается вся жизнь, и есть некий род занятий, которые могут доставлять удовольствие, могут быть достойными или ничтожными – в зависимости от человека. Но они не есть единственно возможная сфера его осуществления, поскольку для этого недостает масштабного поэтического дара.

Действительно, споры о женской литературе протекали с большой интенсивностью на протяжении многих лет. В XIX веке в консервативном обществе писатели и критики высказывались категорично и часто ограничивали женщин в их возможностях в литературе.

Психологическое противостояние между мужчинами и женщинами, а также социальные и статусные различия, играли существенную роль в этих спорах. Традиционные представления о роли женщины в обществе и её месте в литературе сильно ограничивали творческие возможности женщин.

Однако, несмотря на все трудности, многие талантливые женщины не сдавались и нашли способ выразить себя и свои идеи в литературе. Они боролись за свое место и доказывали свою ценность через свои произведения. В конечном счете их работы доказали неоспоримость таланта и важность голоса женщин в литературе.

Сегодня мы видим, что эти споры и предрассудки постепенно уступают место пониманию и признанию творческого потенциала женщин. Женская литература становится все более признанной и ценной, а голоса женщин становятся непременным элементом литературного канона.

Рассмотрим знаменитое стихотворение В. Тушновой. Мужественное, но в то же время женственное. Стихи о неразделенной любви, столь частое явление в женской лирике, но каждый в них находит свое.

Каждый читатель мог почувствовать в строчках В.М. Тушновой свою «вьюгу», свои счастливые и горькие минуты, только своё, но такое общее, понятное для всех тревожное ощущение неумолимого бега времени

с непреклонной, немного странной, обманчивой и такой по-детски наивной верой в счастье:

<…>

Я перестану ждать тебя,
А ты придешь совсем внезапно.
А ты придешь, когда темно,
Когда в стекло ударит вьюга...
Когда припомнишь, как давно
Не согревали мы друг друга!

(В.М. Тушнова «Не отрекаются, любя»)

После этих строк, пришла колоссальная известность, её поэтический голос набрал мощь и высоту.

Выпущенная в 1958 году книга «Память сердца» была уже чисто лирической. Главная тема: вера в светлое и счастливое будущее, вышла на первый план, потеснив всё остальное:

<…>

Не верь ему, он жалок и ничтожен,
не верь ему, любовь на свете есть.
Единственная – в счастье и в печали,
в болезни и здравии – одна,
такая же в конце, как и в начале,
которой даже старость не страшна!
Не на песке построенное зданье,
не выдумка досужая, она –
пожизненное первое свиданье,
сто тысяч раз встающая волна. <…>

(В.М. Тушнова «Твой враг»)

В. Тушнова здесь будто задышала полной грудью. Утверждающая, что настоящая любовь не просто что-то прекрасное, легкое и вдохновенное. Порой жизнь носит нас по самым неровным обочинам, дабы преподать урок, воспитать в нас что-то истинное, что будет с нами до конца жизни.

Одна из запоминающихся тем у Л. Татьяничевой – это лирика любви, верности и ответственности. Эти стихи переписывались в девичьи альбомы, звучали в солдатских окопах, находили отклик у самых разных людей. Было в них что-то такое, что редко встретишь у других авторов.

Тебя, быть может, нет ещё на свете,
Я о тебе не знаю ничего.
Что из того?
Я всё равно в ответе
Перед тобой за сына моего. <…>

(Л.К. Татьяничева «Девушке»)

Впрочем, лирику век не жаловал, на долю Татьяничевой выпали и обвинения в «безыдейности», «ахматовщине», то есть слишком большом

внимании к личным чувствам и переживаниям. Но что особенно примечательно, это не сломило её цельного характера. Ни тоска, ни протест, ни фальшь – ни в один из этих тупиков она не ушла. Если современный век не готов принять эту часть её творчества – она сможет писать о том, что веку нужней, – до поры. Широты её души хватит на всё.

Всеобъемлющее чувство гармонии позволяло Л. Татьяничевой видеть её и в природе, и в отношениях людей, и в творчестве, и в производственных процессах. Она умела писать о многом – с одинаковой глубиной. Нужно воспеть социалистический труд? Хорошо. Будет песня труду – настоящая, из глубины сердца!

А ты видел, как плавится сталь?
Как её разливают в ковши?
Если этого ты не видал,
То в мартеновский цех поспеши. <…>

(Л.К. Татьяничева «В мартеновском цехе»)

Коротко и ёмко, в простых земных образах Татьяничева могла выразить глубокие духовные истины. В некоторых её стихах, казалось бы, нет и намёка на какую-то специальную «философскую» тему, но их смело можно воспринимать как образное выражение основополагающих законов бытия. Стоит только прислушаться:

Гора,
Стройна и смуглолица,
Задумалась,
Наморщив лоб.
Европы с Азией границу
Гранитный обозначил столб.
Над ним,
Друг друга обгоняя,
Плывут тугие облака.
Парит орёл,
Соединяя
Крылами два материка.

(Л.К. Татьяничева «Столб «Европа – Азия»)

Убеждённость в том, что только трудом создаётся всё ценное, в том числе и характер человека, находит выражение во многих стихах Л. Татьяничевой. Она уверена: без труда не будет настоящего счастья. Одно из стихотворений заканчивается такими строками:

Ведь если руки опустели,
То опустеет и душа.
Металл и тот,
Коль он не в деле,
Как хворь,
Истачивает ржа. <…>

И конечно же, много, много других стихов о человеческих характерах, строя которые люди строят свою судьбу и судьбу поколения.

<...> Не каждый выходит в герои.
Но каждый –
Родился не зря.
Судьбу надо строить,
Как строим
Ракеты, мосты и моря.

И в том, и в другом случае можно использовать понятие женская поэзия, но не в качестве оценочной категории. Поэзия бывает разного качества, может иметь разные оттенки. В творчестве В. Тушновой и Л. Татьяничевой есть общее, «девически» чистое и дающее надежду на светлое будущее, позволяющее подвести их лирику под определение «женская» поэзия. Их творчество яркое подтверждение тому, что «женская» поэзия – это не всегда про любовь, про сердечные переживания. Они показывают, на сколько женское слово многогранно... Это может быть слово матери, слово сестры, которая помогает раненному солдату. Слово вопреки всему любящей женщины, слово честного работника предприятия, который вдохновляет на труд. Слово защитника Отчизны, слово женщины, которая просто посылает такой необходимый импульс жизни... Жить, творить и никогда не опускать головы и рук. Именно в этом заключается девический портрет в лирике В. Тушновой и Л. Татьяничевой, женщин, переживших самые тяжелые времена XX века, сумевшие сподвигнуть людей к уверенному шагу и стремлению жить и верить.

Литература

1. Аннинский, Л. Вероника Тушнова: Не отрекаются любя/журнал Литературная учеба: литературно-философский журнал. – Москва: ИД Литературная учеба, 2005г., – № 3, – стр. 132–140

2. Берг, М. Переход от женщины к человеку [Элетронный ресурс]. – Режим доступа: www.mberg.net/perzen/ – Дата доступа: 05.04.2024

3. Васильев, С.А. Введение в литературоведение. Учебное пособие / С.А. Васильев. – М.: ООО «ФЛИНТА», 2022. – 288 с.

4. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – Москва. Издательство Академии Наук СССР.1963.– 256 с.

5. Волошин, М. «Женская поэзия» [Элетронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.tsvetayeva.com/voloshin-1. – Дата доступа: 06.04.2024

6. Ворожихина, К. Женское и мужское в обществе и культуре [Элетронный ресурс]. – Режим доступа: http://atheismru.narod.ru/humanism/journal/50/vorozhikhina.htm – Дата доступа: 06.04.2024

7. Габриэлян, Н. Взгляд на женскую прозу / Н. Габриэлян // Преображение. Русский феминистский журнал. – М., 1993. – № 1. – С. 102–108.

8. Колосова, С. пер. треть XX века «Типология и поэтика портрета в русской лирической поэзии»

9. Маркова, Т.Н. Молчание о любви в лирике Л. Татьяничевой [Элетронный ресурс]. – Режим доступа: http://mediazavod.ru/articles/98803. – Дата доступа: 06.04.2024.

10. Морозова, Т. Чем женщины: не женская проза, а проза, которую пишут женщины / Т. Морозова // Литературная газета. 1999 № 27 7 Перова Н. Есть ли в России женская литература? // Литературная газета. 1994, – № 9.

O.A. Umerenkova
Moscow Pedagogical State University
email: umerenkova.olesya@yandex.ru

Portrait of a girl in the lyrics of V. Tushnova and L. Tatyanicheva

Key words: motives; style; lyrics; Tatyanicheva; poetry school.

The creativity of V. Tushnova is permeated with sophistication and melody. Her lyrics embody the most colorful images and emotions and mystery. Through the unique style and rich language, each poem by Tushnova becomes a masterpiece. Her creations can touch the deepest stings of the soul, which makes her poetry unforgettable and original. Tatyanicheva, in turn, is noted for a special sense of the rhythm and sonority. Her poems embody unusual images that reflect her deep philosophy and worldview. Combining their uniqueness and originality V. Tushnova and L. Tatyanicheva reveal to us the full depth of female poetry and girlish image in it. Their lyrics is extraordinary and valuable gems that deserve to be discovered and read by generations. Thus, their talent and aesthetic perception of the world add even greater value to women's contributions to the literary arts.

А.В. Хотулева
Белорусский государственный университет
e-mail: lina.khotuleva.98@mail.ru

УДК 821.581

ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ МАКАО В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Ключевые слова: нематериковая китайская литература, лузофонная литература, маканская литература, линнаньская литература, постколониальность.

В статье рассматривается культурно-историческая специфика специального административного района Макао, а также объясняется сложность, которая возникает при попытках определить современную литературу Макао как самостоятельную и самодостаточную.

Развитие более тесных экономических, политических и культурных связей ставит перед современным литературоведением ряд неразрешимых вопросов, связанных с определением понятия «национальная литература». Постколониальный мир порождает новый гибридный тип сознания, где различные культуры оказываются неразрывно связаны. Провести границы национального в контексте таких процессов как глобализация

и транскультурализм становится практически невозможно. Это ставит перед исследователями ряд вопросов о том, как следует рассматривать литературу, существующую на границе нескольких культур. В рамках изучения китайской литературы, как правило, для литературы Гонконга, Тайваня и Макао выделяется отдельный сегмент, однако в целом эти литературы большинством исследователей воспринимаются скорее как часть китайского мира. Однако при изучении такого рода литературы можно обнаружить, что сложно однозначно вписать ее в рамки исключительно китайской национальной литературы.

В данной статье рассматривается культурно-историческая специфика специального административного района Макао, а также объясняется сложность, которая возникает при попытках определить современную литературу Макао как самостоятельную и самодостаточную.

С начала XIX века большую часть населения Макао составляли китайцы. Специальный административный район Макао был образован 21 декабря 1999 года после ликвидации Португальского Макао (1557–1999 гг.) [2]. В этом смысле Макао мало чем отличался от Тайваня и Гонконга, однако сложно сказать, что колониальный и постколониальный период подтолкнули жителей Макао к осознанию дистанции с ханьцами, как это было с жителями Тайваня и Гонконга. Во многом это можно объяснить разными путями колониальной политики: в случае с Гонконгом британцы не стремились к излишне жесткому подавлению зарождения национальной культуры, что привело к постепенно возникающей дистанции с Китаем, который в гонконгском сознании стал «новым колонизатором». В случае с Тайванем колониальный японский период также поспособствовал зарождению национальных вопросов, а политика Гоминьдана была направлена на формирование новой тайваньской идентичности, что помогло усилить отдаление от коммунистического Китая. Столкновение и взаимодействие с европейской культурой открыло для двух специальных административных районов Китая и Тайваня совершенно различные пути развития национальной идентичности, и таким образом именно взаимодействие с западной и восточной культурой породило новое *транскультурное* сознание. В эпоху глобализации подобные процессы представляются неизбежными, однако удаленность Китая, а также различные периоды изоляции (во времена династии Цин в середине XVIII века, а также в период Культурной революции в 1966–1976 гг.) от западных стран во многом позволяла сохранять китайскую культуру обособленной от значительного влияния западноевропейской и американской. И тем уникальнее представляются специальные административные районы Китая, которые можно рассматривать в качестве своеобразного экономического, социального и культурного опыта, благодаря которому демонстрируется, какое сознание способна воссоздать транскультурная среда между Западом и Востоком.

В 1513 году португальцы впервые прибыли к берегу Макао, а в 1553 основали свою торговую факторию [2]. Большую роль в налаживании связей с местным населением сыграли миссионеры, которые активно проповедовали христианство на китайском языке. Именно португальцы превратили Макао из небольшого поселения в густонаселенный район с португальской архитектурой и местными культурными особенностями, которые во многом можно представляют собой уникальную городскую культуру.

Если в случае с Гонконгом, говоря о городской культуре, мы также учитываем «космополитическую» позицию гонконгцев, то в случае Макао национальный вопрос так и не получил широкого распространения. Во многом это также связано и с тем, что ценность Макао сводилась исключительно к экономическим вопросам, т.е. во-первых, данный район выступал своеобразным «перевалочным» пунктом для международной торговли в Юго-Восточной Азии, а, во-вторых, до передачи Китаю в 1999 гг. в Макао производились большие объемы легкой промышленности, которая принадлежала в большинстве своем иностранным промышленникам. В 2005 году прекратили действовать квоты Всемирной торговой организации, из-за чего производить текстиль и одежду в Макао стало невыгодно, и это привело к оттоку бизнесменов. Выходом из кризиса стали «неолиберальные меры по реструктуризации казино», проведенные Эдмундом Хо, исполнительным директором (CE)OAPM при поддержке Пекина [1]. Макао оставался единственной территорией Китая, где азартные игры были легализированы, и в конечном итоге Макао стал восприниматься как мировой центр туризма и отдыха. Для Гонконга и Тайваня экономика послужила толчком к развитию культуры и национальных вопросов, в то время как для Макао подтверждением легитимности своеобразной «автономности» послужила только экономика, а национальные вопросы так и остались неактуализированными.

Фактически это был город для богатых, своеобразное поле для заключения теневых сделок и бизнеса, где «культ денег и погоня за развитием заменили необходимость вопросов самоидентификации» [1]. Культура Макао – это во многом культура власти и богатства, культура города, где духовные потребности не просто отходят на второй план, а и вовсе не имеют особого значения. Для Гонконга и Тайваня все еще остаются актуальными и болезненными вопросы о связи исторического прошлого с Китаем, для Макао же данные вопросы так и не возникли.

В конце 1990-х гг. колониальное правление Португалии окончилось поджогами, убийствами, борьбой банд и отсутствием стабильности. Если в Гонконге и Тайване порядок поддерживался сначала колониальным правительством, а затем местным, в Макао с властью все было сложнее, ведь Пекин практически потерял контроль над происходящим. В 1997–1998 гг. в Макао произошел крах рынка жилья и рост безработицы, и многие молодые люди, чьи амбиции и ожидания совпали с нестабильным периодом,

были вынуждены смириться с невозможностью реализоваться в новых экономических условиях. Правительство Макао отказалось от пути постколониальной экономики, вместо чего сфокусировалось на игорном бизнесе, во многом основанном на незаконных методах его ведения. В этих условиях, где этническое большинство (китайцы) подавлялось и исключалось из экономической, социальной и политической интеграции, местная элита, представленная иностранцами, преступными группировками (триадами) и торговцами, пришла на смену колониальному правительству. Они установили свой порядок, где выражением постколониальности стали идеи «труд к капиталу», «богатство без производства, стоимость без усилий» [1]. Во многом эта позиция была противоположна коммунистическим идеям, однако политика пекинского правительства «одна страна, две системы» позволила сгладить конфликт.

В подобных условиях культура Макао была фактически фальсификацией и иллюзией, извращенным воплощением мечты о благополучии и богатстве, которое привлекало огромное количество рабочих и мигрантов, что впоследствии сформировало многонациональную прослойку. Общество, где объединяющей идеей стал не национализм (как часто это бывает) и даже не космополитизм, а культ денег и богатства. Традиционные культурные ценности Китая затерялись в бурном потоке постоянных экономических инноваций и реконструкций, что превратило абсолютно все – университеты, социальную структуру, повседневную жизнь и нематериальные ценности – в товар, который может быть куплен и продан. Население Макао – это фактически работники казино, которые делают деньги «из ничего», что и стало наследием постколониальной политики [1].

Если первый аспект культуры Макао можно описать как «культ заработка», то вторым следует отметить культурно-исторические связи с Португалией. В данном случае в качестве постколониального наследия Макао сохранил архитектору, которая, впрочем, находится под угрозой исчезновения из-за массовой модернизации. Наличие португальской архитекторы придавало старому городу романтический вид, и посещавшие Макао китайские поэты и драматурги, как, например, Тан Сяньцзу (汤显祖, 1555–1516 гг.), посвящали Макао ряд стихотворений, где описывалась особая атмосфера города [3]. Что касается литературного наследия Макао, то оно выражается в следующих направлениях: традиционная китайская литература и лузофонная (маканская) литература. Под лузофонной литературой следует понимать литературу, которая отражает уникальную культуру, сочетающую как португальские, так и местные традиции. В данной статье термины «лузофонная» и «маканская» принимаются в качестве синонимичных.

Современные литературоведческие исследования в области национальных литератур не способны дать однозначного ответа, где есть границы этих литератур; особенно трудно это сделать в условиях активного

взаимодействия и слияния двух и более культур. Также следует отметить, что до португальской экспансии население Макао едва ли было образованным, т.е. интеллигентная прослойка данного района была представлена скорее иностранцами или образованными китайцами с материка. Это означает, что задача продолжить либо прервать и заложить новые литературные традиции лежала на плечах колонизаторов (как, кстати говоря, было в Гонконге и на Тайване). К лузофонным писателям можно отнести Деолинду да Консейсау (Deolinda da Conceição), которая уделяла пристальное внимание судьбе китаянок, Энрике де Сенна Фернандеша (Henrique de Senna Fernandes), который активно исследовал вопросы расовой и культурной интеграции. Многие португальские поэты, как, например, Хосе дос Сантос Феррейра (José dos Santos Ferreira), выражали свою любовь к Макао, используя маканский язык – смесь кантонского и португальского языков. Можно также назвать поэтессу и исследовательницу Сянь Юйцин (冼玉清, 1895–1965 гг.), родившуюся в Макао, которая, тем не менее, концентрировалась на изучении культуры провинции Гуандун [3]. Свой вклад в развитие маканской литературы внес и Педро Ноласко да Силва (Pedro Nolasco da Silva), переводчик и писатель. Можно перечислить еще несколько имен, однако и без того становится очевидным, что литература Макао представляет собой неоднозначное явление, где произведения могут быть созданы на китайском, на португальском и на маканском языке, и в равной степени могут считаться как китайскими, так и португальскими. Но, в отличие от гонконгской или тайваньской литературы, здесь едва ли затрагиваются национальные вопросы. Вопрос о национальной самоидентификации является одним из важнейших в любой национальной литературе, претендующей на самостоятельность, и часто становится центральным в постколониальных культурах. Если определить границы тайваньской и гонконгской литературы более-менее возможно, то терминологическое определение литературы Макао до настоящего времени остается размытым.

В 1988 году был проведен «Первый симпозиум по культуре Макао», где впервые прозвучали идеи о том, что «исходя из особого исторического фона и процесса развития Макао, произведения писателей Макао должны иметь свои особенности, и следует поддерживать литературу Макао» [3]. Однако следует отметить, что все это предполагалось именно в контексте китайской литературы, т. е. ни о какой самостоятельности и самодостаточности литературы Макао не может быть и речи. Это логично, поскольку у литературы Макао не было возможности найти собственный путь развития, чтобы говорить о какой-либо реально существующей дистанции между ней и китайской материковой. У Макао попросту не возникло реальной необходимости выстроить границы, отделившие ее от материковых процессов. Таковым «толчком» к развитию литературы, особенно в контексте постколониальности, может служить национальный вопрос. Но он так и не возник, поэтому литература Макао осталась «китайской литературой

с характерными местными чертами» [3]. Если при исследовании тайваньской и гонконгской литературы присутствуют колебания в определении ее принадлежности, то местные поэты Макао заявляют: «Макао всегда будет территорией Китая, а литература Макао всегда будет частью китайской литературы» [3]. Многие китайские исследователи придерживаются мнения, что данную литературу следует отнести к линнаньской (嶺南), т.е. принадлежащей провинциям Гуандун и Гуанси [3]. Однако данное утверждение может включать в себя в основном маканскую или традиционную китайскую литературу (написанную на китайском языке), ведь произведения, созданные в Макао этническими португальцами на португальском языке, не могут быть однозначно включены в контекст китайской литературы.

Таким образом, очевидно, что литература Макао представляет собой смешанное явление, а ее изучение осложняется неоднозначной позицией даже в вопросе, существует ли литература Макао вообще как отдельное явление (и что туда включить), а, главное, является ли она самодостаточной, чтобы изучаться обособленно от китайской или португальской литератур. Культурное наследие литературы Макао – это доколониальная и колониальная эпоха, однако, что касается постколониального периода, то список авторов крайне ограничен и во многом представляет собой местных поэтов, специализирующихся на интернациональной поэзии, либо местных писателей, чья литературная деятельность характеризуется как «литературный отброс» [3]. Проще говоря, трудно найти хотя бы одно имя писателя (особенно, известного вне Макао), который относился бы к современности, и мог бы выразить нынешний *дух* литературы Макао. Во многом прослеживается связь с культурным кризисом. Как упоминалось ранее, основой культуры Макао стали капитализм и материальные блага, но только на такой почве литература не способна развиться в достаточной степени, чтобы иметь ценность для изучения. Объединяющая идея, которая могла бы послужить полем и толчком для формирования прочного фундамента литературы, на данный момент отсутствует, из-за чего литературу Макао становится практически невозможно изучать как самостоятельное и самодостаточное явление; и в постколониальном проявлении справедливо рассматривать ее скорее с позиции «китайская литература с местными особенностями», поскольку своей самостоятельной литературной традиции Макао до настоящего времени так и не сформировал.

Литература

1. Post-Colonial Macau: hope and despair in a World Centre of Tourism and Leisure [Electronic resource]: OpenEdition est un portail de ressources électroniques en sciences humaines et sociales. – Mode of access: https://journals.openedition.org/viatourism/4469. – Date of access: 04.04.2024.

2. 澳门史研究：前进和困难 // 张海鹏 / [Electronic resourse]. – Mode of access: http://historychina.net/qsyj/ztyj/sxs/2003-12-25/27233.shtml. – Date of access: 04.04.2024.

3. 澳門世紀末的文學幻想 //黃曉峰 / [Electronic resourse]. – Mode of access: http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/10023/380. – Date of access: 04.04.2024.

A.V. Khotuleva
Belarusian State University
e-mail: lina.khotuleva.98@mail.ru

The problem of defining modern Macau literature in the context of Chinese literature

Key words: non-mainland Chinese literature, Lusophone literature, Macanese literature, Lingnan literature, postcolonialism.

The article examines the cultural and historical peculiarities of the Macau Special Administrative Region, and also discusses the difficulties that arises when trying to define modern Macau literature as independent and self-sufficient.

Цзин Цзин
Гуйчжоуский педагогический университет
e-mail: 570173585@qq.com

УДК 82:811.161.1’243:37.015

ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ КАК СРЕДСТВА ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ОБУЧЕНИИ РКИ

Ключевые слова: идеологическое воспитание, литературные произведения, студенты, занятия русской литературы.

Идеологическое воспитание является очень важной частью современного аудиторного обучения, а также неотъемлемой частью обучения РКИ. Особенности занятий с литературными материалами предоставляют больше возможностей для идеологического воспитания. В данной статье рассматриваются особенности литературных материалов разных исторических периодов, анализируется возможность реализации идеологического воспитания с помощью литературных произведений и обсуждается, как лучше интегрировать идеологическое воспитание на занятиях русской литературы.

Под идеологическим воспитанием понимается целенаправленный, научно обоснованный, социально-педагогический процесс создания оптимальных условий для освоения основополагающих национальных ценностей, идей, убеждений, формирования национального самосознания и становления активной гражданской позиции учащегося [1, с. 132-133]. В связи с этим можно сказать, что главные цели идеологического воспитания – формирование социально зрелой личности, субъекта жизнедеятельности, имеющего качества патриота, гражданина, семьянина, труженика, способного к реализации базовых компетенций – социально-

политических, коммуникационных, допрофессиональных, профессиональных, личностных. При этом идеологическое воспитание является важным и необходимым элементом высшего образования, потому что студенты не только должны получить новые знания, теоретические или практические, из учебников, но и стать нравственным, полезным семье и обществу людьми.

Следует отметить, что не надо рассматривать идеологическое воспитание только как политическое воспитание, как многогранный и всеобъемлющий процесс социального становления личности, оно тесно взаимосвязывается с идейно-политическим, гражданско-патриотическим, идейно-нравственным, а также национальным и интернациональным воспитанием. Таким образом, идеологическое воспитание интегрирует все обозначенные виды воспитательной деятельности как целостную систему образовательного учреждения.

В процессе обучения РКИ идеологическое воспитание вызывает трудности. С непрерывным развитием общества и прогрессом науки и техники, содержание и формы идеологического воспитания студентов также продемонстрировали разнообразные характеристики. Литературные произведения являются идеологической кристаллизацией традиционной культуры. При помощи литературных произведений студенты могут получить глубокое понимание традиционной культуры, принимая моральные эмоции в литературных произведениях, изменить их взгляды на жизнь, ценности и мировоззрение и достичь цели идеологического образования. Поэтому необходимо обратить внимание на роль литературных произведений в идеологическом воспитании студентов и в полной мере использовать ее, мы можем рассмотреть ее с трех точек зрения:

1. Литературные произведения способствуют обогащению содержания идеологического воспитания. С учетом политических ограничений, содержание идеологического воспитания имеет ярко выраженную политическую окраску, а социальная идеология относительно сильна, поэтому следует “ослаблять” политическую окраску в процессе идеологического воспитания. В литературных произведениях используется тема, которая легко воспринимается студентами в художественной форме, чтобы помочь им естественным образом принять господствующие политические концепции и привлечь доминирующие ценности, отстаиваемые обществом. Читая литературные произведения, студенты могут незаметно проникнуться нравственными концепциями, содержащимися в литературных произведениях, чтобы постепенно развивать в себя правильные нравственные ценности.

2. Литературные произведения способствуют созданию атмосферы идеологического воспитания. В литературных произведениях прославляется хороший характер, стремление к совершенной личности и описывается дух гуманистической заботы – все это дает студентам живой пример личности. Моральные качества, речь и поступки героя – настоящие учебники для студентов, указывающие направление формирования правильного взгляда на жизнь. Можно увидеть, что литературные произведения могут

создать у студентов культурную атмосферу для имитации поведения и психологических переживаний. Когда в литературных произведениях описываются образы персонажей, личности и мысли, также формируется идеологическая атмосфера.

3. Литературные произведения способствуют реализации идеологического самообразования студентов. Самообразование является одним из важных средств для вузов по осуществлению идеологического воспитания студентов. Цель самообразования заключается в том, что образованный человек, основываясь на своих собственных идеологических воспитательных целях и требованиях, используя самосознание, собственный опыт и самоконтроль для стимулирования чувства инициативы, активно принимает передовые идеи и реализует правильное поведение. Литературные произведения играют важную роль в идеологическом самообразовании студентов. В ходе чтения и дискуссии литературных произведений, студенты будут обсуждать персонажей, сюжеты и идеи, отраженные в произведениях, в соответствии со своими собственными чувствами. Одни и те же мысли и эмоции резонируют между студентами и автором, а если возникают разные точки зрения, то студентов заставят об этом задуматься, на протяжении данного процесса мысли, эмоции и ценности, учащихся будут меняться. На самом деле, чтение литературных произведений и дискуссия по ним – это полезный способ для самообразования студентов.

Итак, как мы уже говорили о важности идеологического воспитания и роли литературных произведений в идеологическом воспитании, необходимо обратить внимание на курсы русской литературы, которые представляют собой важной частью обучения РКИ. Русская литература известна во всем мире, имеет огромное количество произведений, и мы будем по периодам создания анализировать их особенности с точки зрения идеологического воспитании.

Как правило, история русской литературы делится на следующие творческие периоды: древнерусская литература (X–XVII века), литература XVIII века, литература XIX века, литература XX века [2, с. 7–9]. Следует отметить, что под влиянием политических и экономических факторов, а также в связи с безопасностью государства и мощью страны, в разное время художественное творчество имеет разные особенности.

1. Древнерусская литература. Благодаря формированию раннефеодального государства на Руси и развитию русской нации, в древней Руси была вызвана потребность в письменности, которая являлась предпосылкой появления литературы. Древнерусская литература, начиная с XI века и заканчивая XVII столетием, представляет собой начальный этап развития русской литературы. Хотя по сравнению с литературным развитием в последующие века, древнерусская литература находилась на более низком уровне, но она являлась важной составной частью русской литературы, ее художественный метод и жанровая система имели свою специфику и оказывали большое влияние на становление и развитие русской литературы в будущем.

Древнерусская литература начала развиваться под влиянием христианской культуры, следовательно, ее существенная особенность – церковный характер, и порожден основной жанр литературы того времени – житие святых, например, «Сказание о Борисе и Глебе», «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное». Кроме того, в древнерусских литературных произведениях часто непосредственно описаны крупные исторические события. Древняя Русь пережила могущество государства, дробление страны, нашествие кочевников и монголов, правление Золотой Орды, церковная реформа и др., и все переживания отражены в литературных произведениях, к примеру, «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Слово о погибели русской земли», среди них особенно выделяются «Слово о полку Игореве» и «Задонщина».

«Слово о полку Игореве» и «Задонщина» имеют сходство по теме и стилю, общая тема обеих работ – борьба с чужеземцами. Только поход Игоря закончился поражением русских войск, при этом выражается раздумье автора об исторической судьбе Родины, главное идея данного творчества – призыв русских князей к единению перед нашествием иноземных захватчиков. А в «Задонщине» описана победа русских войск над монгольскими захватчиками на Куликовском поле, прославлено единение русских князей. Обе работы содержат глубокий дух патриотизма, пропагандируют идеи сплочения и единения всей русской земли, подчеркивают важность всех сил Руси, только единство может принести победу.

Таким образом, в древнерусских литературных произведениях часто описаны исторические события, связанные с судьбой государства, отражается любовь автора к Родине и народу, из этого можно сказать, что при помощи таких произведений хорошо воспитывают студентов в духе патриотизма.

2. Литература XVIII века. XVIII век – время просвещения в России. За одно столетие русская литература проходит в своём развитии огромный путь. Идеологическая основа и предпосылки этого развития были подготовлены экономическими, политическими и культурными реформами Петра Первого, благодаря которым отсталая Русь превратилась в мощную Российскую империю. Русская литература в XVIII веке постепенно избавлялась от влияния религии и стиля повествования исторических событий, начала формировать самостоятельный стиль, появились литературные направление (классицизм и сентиментализм).

Как известно, развитие духовной культуры неотделимо от развития материала. В XVIII веке в России быстрый материальный рост оказал большое влияние не только на образ жизни людей, но и на духовный мир человека, поэтому в то время результатом писательской работы считается не текст художественного произведения, а то положительное воздействие на материальную реальность: исправление и совершенствование человеческой нравственности. Например, в комедии «Недоросль» описаны два типа героев, первый тип –- "домочадцы", они только заботятся о пище, одежде и деньгах, они ссорятся, ругаются, дерутся; второй тип – "идеологи", они читают, думают,

обмениваются подобными мнениями, распространяют мысли, духовно непрерывно растут. Мысли произведения играет большую роль в содействии формированию у студентов морально-ценностной ориентации.

3. Литература XIX века. XIX столетие называют "золотым веком", которое является одним из самых знаменательных в русской литературе. Именно эта эпоха подарила миру имена великих классиков, которые оказали влияние не только на русскую, но и на всемирную культуру. Основными идеями, свойственными литературе этого времени, является рост человеческой души, борьба добра со злом, торжество нравственности и чистоты, более того, это время создания самобытной, не подражательной, национальной литературы, с этого момента в России появилось больше национальных поэтов и писателей: А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой и т.п. Чтение произведений этих мастеров литературы не только способствует формированию правильного мировоззрения и взгляда на жизни у студентов, но и повышает их любовь к Родине.

В русских литературных произведениях XVIII века была создана серия отличительных групповых портретов персонажей: образ “маленького человека” вызывает у нас дискуссию о жизни простых и бедных людей; образ “лишнего человека” не только помогает нам знать историю, а также вызывает внутреннее самонаблюдение человека в себе; образ “нового человека” укрепляет дух патриотизма у каждого человека, который хочет всецело посвятить себя служению народу; образ “кающегося дворянина” показывает нам, каждый человек должен признавать свои собственные ошибки и отвечать за них. Персонаж литературных произведений – зеркало, с помощью которого учащиеся развивают свои мысли.

4. Литература XX века. Россия в XX веке пережила много социальных изменений и войн. Литература этой эпохи имеет высокие достижения и большие значения не только в России, но и во всем мире. В связи с историей того времени литературные произведения этого периода имеют большое воспитательное значение в стимулировании патриотических мыслей студентов и бережном отношении к концепции мира.

Из вышеуказанных мы можем сделать вывод о том, что литературные произведения разных исторических периодов часто имеют разные характеристики. Поэтому при проведении идеологического воспитания мы должны обратить внимание на содержание и мысль произведения, также и понять духовный мир автора, осуществить идеологическое воспитание в соответствии с различными литературными материалами.

Литература

1. Ли, Вэйдон Исследование модели идеологического воспитания на профессиональных курсах в высших учебных заведениях/ Вэйдон Ли// Education teaching forum, марта 2020 No.13. – С. 132–139.

2. Жань, Гуансюань. История русской литературы/ Гуансюань Жань - Пекин: Издательство Пекинского университета, 2014. – 381 с.

Jing Jing
Guizhou Normal University
e-mail: 570173585@qq.com

The study of literature as a means of ideological education in teaching RCT

Key words: ideological education, literary works, students, classes in Russian literature.

Ideological education is a very important part of modern classroom education, as well as an integral part of RCT education. The peculiarities of classes with literary materials provide more opportunities for ideological education. This article examines the features of literary materials from different historical periods, analyzes the possibility of implementing ideological education through literary works and discusses how best to integrate ideological education in Russian literature classes.

А.М. Чарнавокая
Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
e-mail: lecsa87@gmail.com

УДК 82.09

ДАСЛЕДАВАННЕ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЫ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ І ПАДЛЕТКАЎ У АЙЧЫННЫМ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВЕ

Ключавыя словы: дзіцячая літаратура, падлеткавая проза, сучаснае літаратуразнаўства, Л. Рублеўская, В. Гапееў.

У артыкуле ўздымаецца праблема даследавання сучаснай беларускай прозы для дзяцей і падлеткаў, аналізуюцца навуковыя выданні і публікацыі Л. Алейнік, Т. Пятроўскай, Л. Іконнікавай, дзе прасочваецца развіццё асобных жанраў. Разглядаюцца раздзелы навуковых і вучэбных выданняў, прысвечаныя стваральнікам сучаснай дзіцячай літаратуры, вылучаюцца найменш даследаваныя жанры дзіцячай і падлеткавай прозы.

Літаратура для дзяцей і падлеткаў лічыцца адной з найбольш запатрабаваных на сучасным этапе. Нягледзячы на тое, што XXI стагоддзе наўрад ці застанецца ў гісторыі культуры як літаратурацэнтрычная эпоха, дзіцячыя кнігі карыстаюцца попытам, з’яўленне новых выданняў нярэдка паўстае важнай культурнай падзеяй, а таленавітыя аўтары маюць значную папулярнасць.

Безумоўна, гэта тлумачыцца тым, што творы для дзяцей і падлеткаў могуць выконваць не толькі эстэтычную, геаданістычную, сацыяльна-крытычную функцыю, але і выхаваўчую, пазнавальную, сацыяльна-інтэгратыўную. Кнігі для дзяцей нярэдка выбіраюць бацькі ці старэйшыя сваякі, каб праз супольнае чытанне і абмеркаванне акцэнтаваць важныя для сям'і жыццёвыя прыярытэты, маральна-этычныя прынцыпы. Гэта актуалізуе аксіялагічную функцыю і надае кнізе вялікае значэнне ў сямейным асяродку.

Дзіцячая літаратура вылучаецца ў якасці асобнай з'явы найперш на падставе вызначэння адрасата твора. Ці разлічаны канкрэтны твор на дзяцей ці падлеткаў? Каб адказаць на гэта пытанне чытач як правіла арыентуецца на анатацыю, афармленне, назву твора, выдавецтва, серыю ці праект, у межах якога прадстаўлена кніга. Аднак гэтыя крытэрыі не заўсёды дастатковыя, асабліва калі справа тычыцца фантастычнай, гістарычнай, экалагічнай прозы, праблемных рэалістычных твораў, якія могуць быць разлічаны як на дарослага чытача, так і на падлеткаў. Адсутнасць выразных крытэрыяў, якія дазвалялі б вылучыць прозу для падлеткаў, можна лічыць адным з фактараў, які абмяжоўваў даследчыкаў, ускладняў пытанне вылучэння аб'екта даследавання. У 2017 годзе была ўведзена абавязковая ўзроставая маркіроўка кніг, што здымае гэту праблему, дазваляе вызначыць творы, адрасаваныя канкрэтным узроставым групам (0+; 6+; 12+; 16+; 18+), вылучыць адметнасці як дзіцячай (0+, 6+), так і падлеткавай (12+, 16+) літаратуры, прасачыць развіццё адпаведных жанраў.

Адпаведна, першачарговай задачай паўстае агляд зробленага айчыннымі літаратуразнаўцамі, вызначэнне прыярытэтаў даследчыкаў, вылучэнне найменш даследаваных жанраў сучаснай дзіцячай і падлеткавай прозы.

Адно з першых выданняў, дзе вызначаюцца асноўныя тэндэнцыі развіцця беларускай дзіцячай літаратуры канца XX ст. – пачатку XXI стагоддзя – вучэбны дапаможнік «Беларуская дзіцячая літаратура» (2008). Звяртаючыся да літаратуры 1990-х гадоў І. Кульбянкова падкрэсліла імклівае павелічэнне твораў этнаграфічнага, краязнаўчага, гістарычнага зместу (прысвечаных, у прыватнасці, старажытнай беларускай гісторыі і эпосе Сярэднявечча), а таксама з'яўленне твораў экалагічнай тэматыкі [8, с. 485–487]. Усё гэта абумовіла плённае развіццё жанраў нарыса, апавядання, абразка.

У агляднай частцы дапаможніка разглядаюцца творы Р. Бензярука, Р. Баравіковай, А. Бутэвіча. Асобныя нарысы прысвечаны стваральнікам сучаснай дзіцячай літаратуры, сярод якіх аўтары празаічных твораў – У. Ліпскі і У. Ягоўдзік. Так, Я. Клімуць прааналізаваў сацыяльна-бытавыя казкі У. Ягоўдзіка і казкі пра жывёл, апавяданні пра звяроў, рыб і птушак, у якіх пісьменнік «знаходзіць выключныя, запамінальныя рысы, асаблівасці нораву, паводзін» [8, 667]. Займальна і з гумарам напісаныя творы У. Ягоўдзіка могуць стаць першымі ўрокамі экалагічнага выхавання для маленькіх чытачоў.

«Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя» таксама змяшчае раздзелы, прысвечаныя аўтарам, якія шмат пісалі для дзяцей і падлеткаў. Гэта Э. Скобелеў, Г. Марчук, У. Ліпскі, А. Федарэнка, Л. Рублеўская. Аднак у адпаведных раздзелах творы для гэтай мэтавай аўдыторыі не з'яўляюцца цэнтральным аб'ектам увагі. Галоўным менавіта дзіцячым творцам сярод прадстаўленых аўтараў паўстае У. Ліпскі. І. Буторына падрабязна разглядзела яго кнігі «Вясёлая азбука», «Янкаў вянок», «Прыгоды Нуліка» ды іншыя пазнавальныя, навукова-папулярныя выданні і падкрэсліла скіраванасць твораў У. Ліпскага на «развіццё фантазіі і пазнавальнага інтарэсу, выхаванне лепшых маральных пачуццяў, добразычлівасці» [4, 598].

Як вынікае з агляднага раздзела І. Шаўляковай-Барзенка, найбольш яскравай тэндэнцыяй у развіцці дзіцячай літаратуры пачатку XXI стагоддзя стала «мэтаскіраваная праца па стварэнні сучаснай прозы для падлеткаў» [4, 21], «спланаваная ў выніку "калектыўнай дамовы" пісьменнікаў (Р. Баравіковай, А. Бадака, А. Наварыча і інш.)» [4, 31]. Найперш даследчыца адзначыла інтэнсіўнае развіццё жанру падлеткавай аповесці. Сапраўды, творы Р. Баравіковай, В. Гапеева, Л. Рублеўскай ды іншых празаікаў, напісаныя ў 2000-х гг., выклікалі прыкметную ўвагу як аглядальнікаў і крытыкаў, так і літаратуразнаўцаў.

Сярод першых даследчыкаў падлеткавай аповесці варта назваць Л. Алейнік. Ад разгляду твораў А. Бадака, А. Асташонка, В. Гапеева на старонках літаратурна-мастацкіх выданняў (найперш – часопіса «Полымя») даследчыца перайшла да іх аналізу ў сацыяльна-псіхалагічным аспекце, што знайшло адлюстраванне ў шэрагу навуковых публікацый.

Аб'ектам даследавання Л. Алейнік былі аповесці «Адзінокі васьмікласнік хоча пазнаёміцца» А. Бадака, «Ведзьміна тоня» В. Гапеева, раман Л. Рублеўскай «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію» і інш. Літаратуразнаўца разглядала творы, адрасаваныя падлеткам, як фактар сацыялізацыі асобы, характарызавала іх сюжэт, тэматыку і праблематыку.

Пры аналізе прозы В. Гапеева даследчыца звярнулася да праблемы сацыяльна неўпарадкаваных сем'яў, пытанняў этыкі і маралі, стасункаў паміж людзьмі, непазбежнай неабходнасці выбару паміж дабром і злом для герояў-падлеткаў, якія знаходзяцца ў складанай жыццёвай сітуацыі [1, 125]. Творы Л. Рублеўскай разглядаліся Л. Алейнік найперш як «мастацкае адлюстраванне нацыянальнай гісторыі і яе вобразна-выяўленчая інтэрпрэтацыя» [4, с. 19] і ацэньваліся як «магутны стымул у працэсе самаідэнтыфікацыі асобы, эфектыўны сродак інкультурацыі» [2, 19].

Асноўнай навуковай працай, прысвечанай сучаснай прозе для дзяцей і падлеткаў, з'яўляецца дысертацыя Т. Пятроўскай «Беларуская дзіцячая проза пачатку XXI ст.: асноўныя тэндэнцыі развіцця» (2022), дзе аналізуюцца творы вядучых айчынных аўтараў (А. Бадак, Р. Баравікова, А. Бутэвіч, В. Гапееў, А. Карлюкевіч, А. Масла, А. Наварыч, Л. Рублеўская і інш.).

Сярод выданняў, прадстаўленых ва ўзроставай катэгорыі дашкольнікаў, даследчыца разгледзела такія віды кніг, як навучальная кніга-карцінка, казкі пазнавальнага характару з гульнёвым элементам, казкі-прыгоды жывёлы ці адушаўлёнага прадмета. У гэтых выданнях адзначаецца «перавага пазнавальнага аспекта над выхаваўчым, спалучэнне вербальнага і невербальнага кампанентаў, наяўнасць інтэрактыўнасці, гульнёвых элементаў» [10, 17].

Сярод твораў, адрасаваных малодшым школьнікам, Т. Пятроўская прысвяціла асноўную ўвагу жанрам рэалістычнага апавядання з персанажамі-дзецьмі, казкам пазнавальнага характару, казкам-падарожжам з героямі-равеснікамі [10, 18]. Даследчыца вылучыла наступныя асаблівасці сучаснай літаратурнай казкі: зварот да праблем сям'і (развод, смерць ці тайна нараджэння дзіцяці); адлюстраванне ўплыву камп'ютарызацыі; мадэрнізацыя вобразаў галоўных герояў і другасных персанажаў, вобразаў-рэчаў. Літаратурная казка можа спрыяць усведамленню этнакультурнай ідэнтычнасці дзіцяці [10, 18].

Што тычыцца сучаснай падлеткавай прозы, то тут Т. Пятроўская адзначыла наступныя жанравыя прыярытэты ў практыцы беларускіх пісьменнікаў: «твор-актуалізацыя гістарычнага мінулага, дзе найбольш вылучаецца хронафантастыка, увага ў такіх творах акцэнтуецца не на спосаб перамяшчэння ў часе, а на маральныя пераўтварэнні герояў; падлеткавыя дэтэктывы; творы з актуальнай для падлетка праблематыкай, асноўнымі тэмамі якіх з'яўляюцца ўзаемаадносіны з супрацьлеглым полам, сяброўства і адносіны да бацькоў» [10, с. 15].

Як падкрэсліла даследчыца, «звычайна падлеткавыя творы пазбаўлены дэкларатыўнай ацэначнасці і павучальнасці, увага скіравана на перажыванні галоўнага героя і яго адносіны, часта канфліктныя, з грамадствам» [10, 15 – 16]. Пры гэтым «найбольш удала раскрываюць тэму падлеткавага жыцця творы, якія ілюструюць канфлікт падлетка з акаляючым асяроддзем, першы вопыт дарослага жыцця» [10, 19]. Адметнасць сучаснай прозы для падлеткаў – змены ў вобразе значнага дарослага: «ён можа быць больш інфантыльным, засяроджаным на сваіх пачуццях, што прыводзіць да аўтаномнасці героя-падлетка» [10, с. 19].

Т. Пятроўская прааналізавала больш за сотню твораў, прадэманстравала жанравую і тэматычную разнастайнасць сучаснай беларускай дзіцячай прозы, вызначыла яе адметнасць у параўнанні з літаратурай савецкай эпохі.

Прыкметную цікавасць літаратуразнаўцаў выклікае творчасць Л. Рублеўскай і Г. Марчука. Да разгляду жанрава-тэматычнага дыяпазона прозы Л. Рублеўскай звярталіся М. Рак [11], Н. Лысова [7], К. Кушнарова [6]. Дзіцячая проза Г. Марчука разглядалася ў манаграфіі Л. Іконнікавай [5]. Сярод адметных якасцей казак гэтага аўтара даследчыца адзначыла «вялікае значэнне фальклору, які спрыяе жыватворнай сіле творчасці»

[5, 145], «парадаксальнае злучэнне старога і новага, акумуляванне традыцыйнага і наватарскага» [9, с. 145], а таксама «імкненне да цыклізацыі, якая пабудавана на канцэптуальным, кампазіцыйным прынцыпе» [5, с. 145]. Л. Іконнікава прааналізавала сюжэт, структуру і кампазіцыю твораў, прасачыла іх суаднесенасць з фальклорам, ахарактарызавала вобразы цэнтральных персанажаў.

Асобныя творы, адрасаваныя дзецям і падлеткам, разглядаліся В. Падстаўленкам [9], В. Смалем [12], Т. Гарох [3] ды іншымі літаратуразнаўцамі.

Праведзены агляд дазваляе зрабіць выснову, што найбольш даследаванымі жанрамі дзіцячай прозы на сучасным этапе з'яўляюцца казка і падлеткавая аповесць (рэалістычная, гістарычная, фантастычная). Меншая ўвага прысвечана апавяданням для дзяцей і падлеткаў. Практычна недаследаваным жанрам з'яўляецца фэнтэзі, хаця звяртаюцца да яго не толькі маладыя, але і сталыя аўтары (В. Гапееў, Р. Баравікова). Такім чынам, сучасная дзіцячая і падлеткавая беларуская проза чакае далейшага вывучэння і асэнсавання.

Літаратура

1. Алейнік, Л.В. Мастацкая літаратура для дзяцей і юнацтва як інстытут сацыялізацыі (на прыкладзе аповесці В.Гапеева «Ведзьміна тоня») / Л.В. Алейнік // Журнал Белорусского государственного университета. – 2020. – № 1. – С. 17–23.

2. Алейнік, Л.В. Сучасная беларуская проза для дзяцей і юнацтва як сродак інкультурацыі : (на прыкладзе рамана Людмілы Рублеўскай «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію») / Л.В. Алейнік // Веснік БДУ : навуковы часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2014. – № 1. – С. 16–20.

3. Гарох, Т.В. Хрысціянскія каштоўнасці ў казках для дзяцей і даролых беларускай дзіцячай пісьменніцы Алёны Масла / Гарох Т.В. // Вестник образования. Гродненский регион : научно-методический журнал. – 2018. – № 4. – С. 43–45.

4. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя / У 4 т. – Мінск : НАН Беларусі, аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ., 1999 – 2014. – Т. 4, кн. 3 – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 1319 с.

5. Іконнікава, Л. Мастацкі свет твораў Георгія Марчука: драматургія, проза, казкі / Л. Іконнікава. – Мінск : Беларускі рэспубліканскі літаратурны фонд, 2013. – 203 с.

6. Кушнарова, К.В. Жанравая спецыфіка прозы Л. Рублеўскай / К.В. Кушнарова // Міжнародныя Шамякінскія чытанні «Пісьменнік – асоба – час» : матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі, г. Мазыр, 19–20 лістапада 2009 г. – Мазыр, 2009. – С. 124–127.

7. Лысова, Н.Б. Гістарычная проза Людмілы Рублеўскай: да характарыстыкі жанру / Н.Б. Лысова // Вестник Полоцкого государственного университета : научно-теоретический журнал. – 2013. – № 10. – С. 12–17.

8. Макарэвіч, А.М. Беларуская дзіцячая літаратура / А.М. Макарэвіч і інш. – Мінск : Вышэйшая школа, 2008. – 687 с.

9. Падстаўленка, В. «Млечны шлях клікаў да сябе…»: архетып падарожжа ў зборніку «Жаласлівая каралеўна» Пятра Васючэнкі / В. Падстаўленка // Роднае слова – 2024 – №2 – С. 49–52.

11. Пятроўская, Т.М. Беларуская дзіцячая проза пачатку XXI ст.: асноўныя тэндэнцыі развіцця: аўтарэферат дыс. ... кандыд. філал. навук: 10.01.01 / Т.М. Пятроўская. – Мінск, 2022. – 31 с.

12. Рак, М.С. Жанрава-тэматычны дыяпазон прозы Людмілы Рублеўскай: традыцыі і наватарства / М.С. Рак // Весці БДПУ. Серыя 1. – 2019. – № 1. – С. 118–123.

13. Смаль, В.М. Праблемна-тэматычнае поле беларускай літаратуры для юнага чытача: гісторыка-культурны аспект / В.М. Смаль // Искусство слова в диалоге культур: проблемы компартивистики : материалы Международной научно-практической конференции, Брест, 12–13 марта 2020 года / под ред. Л.В. Скибицкой. – Брест, 2020. – С. 152–156.

A.M. Tscharnavokaya
The Yanka Kupala Institute of Literature Studies
the Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research
of the National Academy of Sciences of Belarus
e-mail: lecsa87@gmail.com

The Study of Modern Belarusian Child's and Adolescent's Literature in Contemporary Literary Criticism

Key words: child's literature, adolescent's prose, contemporary literary criticism, L. Rublewskaya, V. Gapeew.

The article discusses the problem of studing of modern Belarusian child's and adolescent's literature. L. Aleinik's, T. Piatrouskaya's, L. Ikonnikava's works, dedicated to development of it's genres, are analyzed. Sections of scientific and educational publications about children's writers are examined; less investigated genres of child's and adolescent's prose are identified.

Ю.Д. Шабуня
Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой
e-mail: y.shabunya@psu.by

УДК 821.111

ГОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.К. ДОЙЛА

Ключевые слова: готическая традиция, замок, мистическое, мотив, саспенс.

Рассматривается готическая традиция в произведениях А.К. Дойла (*Arthur Ignatius Conan Doyle, 1859–1930*) *«Привидения в замке Горсторп-Грейндж» (The Secret of Goresthorpe Grange, 1885), «Почему в новых домах водятся привидения» (Why New Houses are Haunted, 1886), «Зеркало в серебряной оправе» (The Silver Mirror, 1909), «Тайна задёрнутого портрета» (The Veiled Portrait, 1874), «Джордж Венн и привидение» (George Venn and the Ghost, 1895). Отмечается использование элементов готической литературы для создания таинственной атмосферы и ужаса. Выявляются основные художественные приемы и мотивы в повествовании, а также выделяются особенности создания художественного пространства в произведениях А.К. Дойла.*

Артур Конан Дойл – крупнейший английский писатель ирландского происхождения. Писатель известен как мастер детективного и приключенческого жанра, кроме того, в отдельных его произведениях можно заметить присутствие необъяснимых явлений. А.К. Дойл считается классиком

литературы ужасов, что подтверждается наличием мистических рассказов с непредсказуемыми развязками и запутанной сюжетной линией. А.К. Дойл по образованию был врачом, что оказало огромное влияние на его творчество. Писатель сочетает в произведениях не только обширные знания в области медицины, но и личные интересы. Так, он обращается к научной фантастике и спиритизму, выступая творцом особой «духовной религии», представляющей смесь христианства и религии [1, с. 291]. По этой причине творчество А.К. Дойла является сложным и «пестрым», т.к. включает в себя различные приключенческие жанры, «создающие свой собственный замкнутый мир» [2, с. 5].

Наряду с крупными произведениями, А.К. Дойл пишет большое количество рассказов, используя сверхъестественные мотивы и элементы. Герои его рассказов сталкиваются со странными ситуациями посредством потустороннего и демонического. По мнению А.А. Липинской, часть наследия писателя составляют рассказы, связанные с готической традицией и представляющие собой разнообразные жанровые гибриды: «Он легко вбирает в себя фольклорные элементы, исторические и псевдоисторические документы, научный дискурс. Он также сочетается с различными жанрами, такими как детективы, научная фантастика и приключенческие рассказы» [9] (Здесь и далее перевод наш – *Ю.Ш.*).

Основным художественным пространством, в котором разворачиваются события произведений А.К. Дойла, становится дом, замок или богатое поместье. Автор создает готический хронотоп, в котором время и пространство замкнуты и взаимно влияют друг на друга. Почти в каждом из произведений автора появляются «гости из мира иного», а в рассказе «Привидения в замке Горсторп-Грейндж» описание призраков занимает основную часть повествования. Так, автор изображает семь призраков, которые являются главному герою в одурманенном состоянии под действием особого напитка.

Замок Горстор-Грейндж представляет собой феодальный замок, построенный по всем канонам готического стиля: «Этими зубчатыми стенами, круглым открытым рвом, опоясывающим замок, массивной решеткой и крепостной башней точно можно гордиться». А.К. Дойл описывает типичный с точки зрения архитектуры замок, характерный для средневековой Европы [3, с. 72]. Писатель описывает старые стены, пустынные коридоры замка, таинственные шумы, ночные вздохи и стоны, обветшалые комнаты и мрак, посеянный всюду: «Однако, осмотрев заплесневелые стены и темные коридоры замка, я удостоверился, что здесь точно должны обитать привидения. Как в конуре живет собака, так и в столь желанных апартаментах должен жить один или несколько заблудших духов» [5].

Важная черта данного замка – это отсутствие призраков в комнатах, несмотря на то, что строение кажется похожим на прибежище духов

из-за внутреннего убранства и внешнего вида. Главный герой произведения принимает решение призвать духов в замок. Обойдя все помещения, он останавливается на банкетном зале, выделяя его как лучшую комнату для того, чтобы поселить там призраков: «Я выбрал банкетный зал как наиболее подходящее место для его приема. Это была длинная комната с низким потолком, увешанная дорогими гобеленами и диковинными фамильными реликвиями прежних владельцев замка. Кольчуги, рыцарские доспехи и оружие мерцали, когда на них попадал свет от камина; портьеры, колыхаясь от сквозняка из-под двери, создавали таинственный шорох» [5]. Помещение кажется старым, тем не менее, дорогим из-за интерьера (различные семейные реликвии и богатства, рыцарские доспехи и дорогое оружие), поэтому внешне соответствует пространству готического замка.

Появление пяти призраков в комнате совпадают с особым состоянием главного героя, описываемым автором. Выпивая зелье, приготовленное охотником за привидениями, он погружается в сон: «Казалось, что все в комнате закружилось вокруг меня в медленном сонном танце. Голова лося у дальней стены покачивалась вперед-назад, а графин с вином, ваза и подносы исполняли сказочные котильоны. Моя голова тяжело опустилась на грудь, и, наверное, я потерял бы сознание, если бы дверь в конце зала внезапно не распахнулась и не привела меня тем самым в чувства» [5]. В данном случае сон является инструментом для переноса в несуществующий мир, далекий от реального.

Призраками, явившимися в банкетный зал, оказались незримое ничто, злобная старуха, дух благородного кавалера, невидимка, убийца, чудовище из Америки и прекрасная молодая женщина в белом. Духи от первого лица подробно рассказывают о своей жизни. Их слова выражают жестокость и вызывают неподдельный ужас: «Сам видишь, что я такое. Я злобная старуха. Я ношу шелка цвета нюхательного табака. Я обрушиваю проклятия на людей. Сам сэр Вальтер был неравнодушен ко мне. Стану ли я твоей, о смертный?» [5]. Все призраки были пугающими, а их поочередное появление в дверном проеме сочеталось с различными шумовыми эффектами. Так, голос незримого ничто был подобен шуму ветра, а когда он исчез из зала, по нему прокатилось эхо печального вздоха. Злобная старуха исчезла, издав леденящий душу вопль. Дух благородного кавалера поклонился и тихо растворился в воздухе. Омерзительный хохот невидимки прокатился по залу многократным эхом, а затем резко затих. Призрак убийцы, наоборот, был тихим и оставил после себя лишь страх после того, как бросил взгляд полный мольбы. Голос чудовища из Америки звучал будто из-под земли, а само оно источало тошнотворный гнилостный запах. Призрак молодой девушки в белом больше всего впечатлил главного героя, и его не испугало то, что она часто вскрикивала, ведь он был слаб перед женскими чарами. Когда

пришло время выбрать, какой из призраков поселится в замке, главный герой выбирает дух молодой девушки, однако сон его проходит, а проснувшись, он понимает, что его ограбили, а все призраки – лишь плод его затуманенного воображения.

Так, А.К. Дойл наделяет замок Горсторп-Грейндж большим количеством привидений, несмотря на то что те были лишь результатом опьяненного разума. Мотивы сна и забвения предваряют встречу со сверхъестественным и потусторонним в доме. Подобный мотив автор использует в рассказе «Почему в новых домах водятся привидения», где главный герой оказывается под влиянием блаженного сна и погружается в мистический мир, где его чарует и вводит в гипнотическое состояние красивый женский голос. Особая атмосфера в доме создается при помощи света Луны, который заливает комнаты по ночам, сопровождает все таинственные события. А.К. Дойл повествует о том, что если в доме уже есть привидение, то, даже его снос и последующее возведение в этом или другом месте не изменит ситуацию, и сущность навсегда будет привязана к дому. Автор описывает некий Голос: «По правде сказать, ни на одной оперной сцене я не слышал голоса лучше, чем этот. Он то приближался, то отдалялся, будто бы певица расхаживала взад-вперед возле дома, стараясь разглядеть, есть ли кто внутри. Слов песни было не разобрать. Переливы, трели необычайной красоты и отдельные печальные ноты следовали одна за другой довольно мелодично, но как-то беспорядочно» [8]. Так, Голос, звучащий в доме, становится одним из основных неодушевленных объектов описания наряду со одушевленными персонажами.

Кроме всего, А.К. Дойл вводит в повествование описание некой Руки, которая представляет собой незримую силу, контролирующую все происходящее в доме. Она появляется в тот момент, когда комната погружается во мрак, и гаснут все лампы и свечи, а новые – не зажигаются. Автор создает пугающую атмосферу при помощи саспенса – психологического приема напряженного ожидания, поскольку сочетание полной темноты и тишины с ожиданием того, что произойдет дальше, приводит волнение и страх к кульминации. Напряженное ожидание резко меняется усилением – в рассказе начинает фигурировать некая Рука, которая то приближалась, то отдалялась от главного героя, хищно сжимая и разжимая призрачные пальцы. С появлением Руки, а затем и множества Рук, сюжет рассказа закручивается, а затем сходит на нет – наступает утро, и все страшное, что происходило в доме, растворяется вместе с тем, как уходит ночь. Утро и рассвет являются символами спасения, надежды и новой жизни. Однако, дом и все, что его окружает, полно призраков и разной нечисти: «Расспросив смотрительницу, я узнал, что в каждой комнате этого дома водятся привидения. Привидения обитают и рядом с ним» [8].

Кроме этого, А.К. Дойл использует ряд художественных средств, создающих образ готического замка. Так, он использует иносказания, когда

описывает сверхъестественное: например, в рассказе «Джордж Венн и привидение» он называет призраков «расстройством фантазии, расшатанных нервов и здоровья» [4]; а метафора «живописная грязь» [4] с точностью передает дух времени и внутреннее убранство старого дома. Также многие произведения А.К. Дойла наполнены гиперболами, усиливающими эффект страха описанием чего-либо громадного (рассказ «Почему в новых домах водятся привидения»): «Похоже, он исходит не от кого-то из присутствующих, а из огромного подземелья, какой-то необъятной, таинственной пустоты, населенной привидениями и вурдалаками» [8].

А.К. Дойлу, как врачу по образованию, свойственно описывать различного рода заболевания и состояния, происходящие с людьми. Видения вызваны особым психофизиологическим состоянием человека, чей разум реагирует на окружающую, преимущественно мрачную и пугающую обстановку. Все видения и психические состояния человека – результат впечатлений, полученных ранее от нахождения в доме, полном тайн, ужасов и мистических загадок. Так, мотив болезни является одним из основополагающих в творчестве А.К. Дойла, т.к. автор часто обращается к описанию различных депрессивных и психических расстройств, а также апоплексических ударов и припадков («Джордж Венн и привидение», «Зеркало в серебряной оправе», «Привидение из Лоуфорд-Холла» и др.).

В этой связи в произведениях А.К. Дойла также прослеживается мотив обреченного дома, который заключается в неизбежности несчастья, постигшего представителей семейного рода. В рассказе «Тайна задернутого портрета» главный герой вследствие обмана проклят за содеянное, из-за чего его сын и жена были убиты. В унаследованном поместье особыми чертами наделяется вещный мир: на стене в библиотеке висит таинственный портрет очаровательной девушки, плотно задернутый зеленым сукном. Изображенная на портрете девушка – возлюбленная главного героя, которую он оставил, отправившись в плавание, где он встретил другую женщину и вступил с ней в брак. Через некоторое время произошло необъяснимое: «В этот самый час, ровно двенадцать месяцев назад, мой мальчик и его мать были убиты. И произошло это в тот самый миг, когда умерла Констанция» [7]. Оставшись в полном одиночестве после смерти семьи, главный герой в день смерти (в который умерла обманутая им Констанция и его ребенок) увидел призраков обманутой им женщины и сына: «Пока он говорил, странное белое сияние внезапно возникло в углу комнаты. Внутри этого свечения постепенно, но отчетливо стали появляться две фигуры – маленький мальчик с золотыми кудрями и женщина, обнимавшая его левой рукой» [7]. Поместье наказывает главного героя, не давая возможности исправить содеянное им ранее.

К другим не менее важным объектам вещного мира относится зеркало в рассказе «Серебряное зеркало». Данный предмет интерьера также можно отнести к отличительным чертам готического пространства.

А.К. Дойл пишет: «В одну из таких минут я случайно взглянул в зеркало и увидел странное зрелище. В зеркале не отражались красные занавески, как это было раньше. Стекло казалось затуманенным и запотевшим не только на поверхности, блестевшей, как сталь, но и в самой глубине» [6]. Предметом описания становится таинственное зеркало в серебряной оправе, в отражении которого человек может видеть не только себя, но и события прошлого. Зеркало вобрало в себя происходящее и запечатлело все, что в нем отражалось, а спустя много лет, словно на экране, показывало тайны и злодеяния прошлого. Заточенные фигуры, которые не могли обрести покой, через поверхность зеркала пытались рассказать о том, что с ними произошло.

Таким образом, персонажи произведений А.К. Дойла сталкиваются лицом к лицу с самым жутким кошмаром, от которого невозможно укрыться. Ужасы, таинственное и необъяснимое трансформируются в рассказах А.К. Дойла, приобретая новые черты, по сравнению с готической традицией. Готический роман эволюционирует и комбинируется с различными жанрами (научная фантастика, детектив, криминальный жанр) в творчестве писателя, чему способствуют многочисленные мотивы (мотивы сна и забвения, болезни, обреченного дома и др.). Кроме того, готическая атмосфера в произведениях писателя создается благодаря художественным деталям (готический антураж помещений, предметы вещного мира (портреты, зеркала и т.д.)), приемам (саспенс). Посредством введения в ткань повествования призраков, снов и психических состояний человека, писатель стирает границы между реальным и потусторонним мирами, объединяя готические мотивы с элементами детектива, научной фантастики и приключений.

Литература

1. Зарубежные писатели. Биобиблиогр. слов. В 2 ч. Ч.1. А–Л. / Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение: Учеб. лит., 1997. – 446 с.

2. Карр, Дж.Д., Пирсон, Х. Артур Конан Дойл / пер. с англ. – М.: Книга, 1989. – 320 с.

3. Килимник, Е.В. Сущность и функции феодального замка в Европе / Е.В. Килимник // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 7. – Ч. 1. – С. 68–72.

4. Doyle, A.C George Venn and The Ghost / A.C. Doyle // [Electronic resource]. – Mode of Access: https://conan-doyle.narod.ru/different/gv.htm. – Date of Access: 15.03.2024.

5. Doyle, A.C. The Secret of Goresthorpe Grange / A.C. Doyle // [Electronic resource]. – Mode of Access: https://conan-doyle.narod.ru/other/s_1889/zamok.htm. – Date of Access: 15.03.2024.

6. Doyle, A.C. The Silver Mirror / A.C. Doyle // [Electronic resource]. – Mode of Access: https://conan-doyle.narod.ru/other/s_1911/smirror.htm. – Date of Access: 15.03.2024.

7. Doyle, A.C. The Veiled Portrait / A.C. Doyle // [Electronic resource]. – Mode of Access: https://thebookshelf2015.blogspot.com/2018/06/the-veiled-portrait-by-sir-arthur-conan.html. – Date of Access: 15.03.2024.

8. Doyle, A.C. Why New Houses are Haunted / A.C. Doyle // [Electronic resource]. – Mode of Access: https://conan-doyle.narod.ru/different/nh.htm. – Date of Access: 15.03.2024.

9. Lipinskaya A. Crossing the genres: A. Conan Doyle's Ghost stories / A. Lipinskaya – Материалы XLVI международной научной филологической конференции 13–22 марта 2017 года, Санкт-Петербург. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2022. С. 68–70.

J.D. Shabunya
Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk
e-mail: y.shabunya@psu.by

The gothic tradition in the works of A.C. Doyle

Key words: gothic tradition, castle, mysterious, motif, suspense.

The article deals with the Gothic tradition in the works The Secret of Goresthorpe Grange (1885), Why New Houses are Haunted (1886), The Silver Mirror (1909), The Veiled Portrait (1874), George Venn and the Ghost (1895) by A.C. Doyle (1859–1930). It notes the use of elements of Gothic literature to create a mysterious atmosphere and horror. It identifies the main techniques and motifs in the narrative and analyzes the features of creating the literary space in the works of A.C. Doyle.

Ж.С. Шаладонава
Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры
НАН Беларусі
e-mail: jshaladonova@yandex.by

УДК 821.161.3.09-94-311.6(092)

АЎТАБІЯГРАФІЗМ У РАМАНЕ УЛАДЗІМІРА ГНІЛАМЕДАВА “ВАЙНА”[4]

Ключавыя словы: аўтабіяграфізм, гістарычная праўда, мастацкі вымысел, прататып, мінулае, каштоўнасны вопыт.

У артыкуле мастацкі прыём аўтабіяграфізму раскрываецца як дзейсны спосаб праўдзівага ўзнаўлення мінулага і аўтарскага самавыяўлення. Падкрэсліваецца, што ў творчай лабараторыі У. Гніламедава аўтабіяграфізм адыгрывае ролю інструмента самапазнання і стварэння мастацкай рэчаіснасці, напоўненай чалавечай духоўнасцю. Звяртаючыся да мінулага ў рамане “Вайна”, аўтар абапіраецца на рэальна перажытае, скарыстоўваючы пры гэтым і мастацкі вымысел. У выніку мінулае не губляе сваёй яснасці і вастрыні і ўзбагачаецца бачаннем перспектыў пад уплывам жыццёвага вопыту сталай асобы.

У беларускай прозе XX стагоддзя біяграфізм выступае нярэдкім і адметным мастацкім спосабам увасаблення праўдзівасці гістарычнай рэальнасці і раскрыцця вобраза пісьменніка ў тэксце. Пад аўтабіяграфізмам у літаратуразнаўстве звычайна разумеецца адлюстраванне ў мастацкім

[4] Артыкул падрыхтаваны ў рамках выканання праекта БРФФД № Г-23-027 “Гістарычныя асобы і падзеі ў беларускай літаратуры XII – пачатку XXI ст.: мастацка-вобразная і жанрава-стылістычная спецыфіка інтэрпрэтацыі” (2023–2025 гг.).

творы падзей, якія шмат у чым звязаны з біяграфіяй самога аўтара. Бярэцца пад увагу блізкасць лёсу аднаго з герояў твора да стваральніка тэксту. Аднак найбольш лаканічнай трактоўкай гэтага паняцця, прынятай яшчэ ў сярэдзіне XIX стагоддзя і існуючай да сённяшняга часу выступае сентэнцыя: “успаміны пра сябе самога”.

Руская даследчыца літаратуры А.М. Болдырава справядліва зазначае, што аўтабіяграфізм гэта “такі прынцып праламлення біяграфіі ў мастацкай творчасці пісьменніка, дзе гарманізуюцца суадносіны мастацкай і па-за мастацкай рэальнасці” [1, с. 245]. Гэты прынцып выяўляецца праз трансфармацыю ў творы матэрыялу з жыцця аўтара ў найбольш выгадным і аптымальным для яго святле. На думку Болдыравай, практычна любы твор любога аўтара можна назваць у той ці іншай ступені аўтабіяграфічным.

Блізкую да гэтай думкі пазіцыю мае і літаратуразнавец А.О. Бальшоў, калі сцвярджае, што “… ўсякі тэкст ёсць у той ці іншай меры праекцыя духоўнага вопыту самога аўтара” [2, с. 145]. Справа заключаецца ў меры, у суадноснасці выяўлення ў тэксце мастацкай рэальнасці з “індывідуальна-сакральным і асабіста-жыццёвым матэрыялам”.

Я. Брыль у “Думах ў дарозе” пісаў: “Пісьменнік робіць свой жыццяпіс на працягу ўсяго свайго творчага шляху. Кожны, вядома, па-свойму, залежна ад характару чалавека і жанру, якому ён служыць. За дваццаць пяць гадоў сваёй літаратурнай службы я гаварыў пра самога сябе можа нават залішне” [3, с. 258–259].

Аўтабіяграфізм як творчы працэс вызначаецца найперш скрупулёзным аўтарскім адборам матэрыялу і яго складаным структурным пераўвасабленнем. Адбор тых ці іншых падзей для мастацкага выяўлення абумоўлены ў першую чаргу аўтарскай канцэпцыяй уласнага жыцця, якая цесна знітавана са светапоглядными ўстаноўкамі, з псіхалогіяй творчасці, эстэтычнымі падыходамі да асэнсавання і асваення жыццёвага матэрыялу.

Ствараючы аповед асабістага жыцця праз яго ўнутранае асэнсаванне ў гістарычна-народнай плыні, мастак слова вымушаны вырашаць важныя для яго пытанні. Якія лёсавызначальныя падзеі і перыяды жыцця ён жадае апісаць, на чым у перажытым ён найперш вымушаны акцэнтаваць увагу, на падзейным ці на духоўным. У такіх каардынатах фармулюецца непаўторнае аўтарскае светапоглядна-эстэтычнае і мастацкае крэда.

Рознымі даследчыкамі неаднаразова адзначалася, што аўтар твора не можа не выявіць сябе як асоба, герой сваіх кніг. Гэта з поўным правам можна суаднесці з творчай рэалізацыяй Уладзіміра Гніламедава, пісьменніка эпічна-раманнага складу, на станаўленне прозы якога значны ўплыў аказаў менавіта аўтабіяграфічны фактар. У рамане “Вайна” прынцып аўтабіяграфізму знайшоў самае непасрэднае ўвасабленне.

Раман У. Гніламедава “Вайна” ўражвае выразнасцю малюнка, дакладнасцю распрацоўкі псіхалогіі герояў. Народ прадстаўлены не бязлікай масай, а канкрэтнымі асобамі, са сваімі біяграфіямі і каларытнымі характарамі. Глыбока хвалюе праўдзіва раскрыты пісьменнікам аптымізм і разважлівасць землякоў-прускаўцаў, што надаюць ім асаблівую сілу і ўпэўненасць у змаганні з ворагам.

Як вядома, лёсавызначальныя для народаў свету падзеі Другой сусветнай вайны (для нашага народа пазначаныя як Вялікая Айчынная вайна) агалілі супярэчлівыя асновы чалавечага існавання, асэнсаваць якія ў поўнай меры не ўдаецца нават па сённяшні дзень.

Стварыўшы “мастацкую сагу” пра лёс свайго роду на сацыяльна-гістарычным фоне ўсяго XX стагоддзя, У. Гніламёдаў у сваім чацвёртым па ліку рамане “Вайна” ўводзіць вобраз малалетняга хлопчыка Валодзіка, у якім выразна бачыцца прататып самога аўтара. Увёўшы вобраз сябе малалетняга ў канву суровых падзей вайны, раманіст робіць гэта для сімвалічнага паказу прыкмет і прыкладаў спосабу выжывання нацыі ў той складаны момант.

Эпізод першаснага знаёмства з героем-прататыпам аўтара ў раманным цыкле паўстае вельмі сімвалічнай і знакавай з’явай. Вобраз чатырохгадовага Валодзіка ўводзіцца ў тканіну эпапеі падчас апісання падарожжа галоўнага героя папярэдніх раманаў Лявона Кужаля з ўнукам, што пралягала з Прускі ў недалёкі горад Камянец.

“Узяў з сабой унука – малога Валодзіка, які даўно марыў пабачыць Камянецкі стоўп. Падняліся да ўсходу сонца. Унучок любіў паспаць, але на гэты раз у прадчуванні цікавага падарожжа прахапіўся рана…” [5, с. 62].

Прадчуванне не падманула хлопчыка. Падарожжа паўстае як элемент унутранага абуджэння Валодзіка і бачыцца ўжо сталаму пісьменніку першай прыступкай, першаштуршком для далейшага ўзыходжання да чагосьці цікавага, узвышанага, сакраментальнага ў свеце і ў сваім жыцці.

“Уз’ехаўшы на Бабіцкую гару – высокую і стромкую, як і калісьці, шырока, як на старажытнай гравюры, адкрылася панарама Камянца. Ужо развіднела. Відаць было, як пасярэдзіне, з яшчэ зялёнага масіву местачковых дрэваў, узвышаўся Камянецкі стоўп. І нібы дыхнула сівой старажытнасцю” [5, с. 62–63]. Сюжэтную лінію падарожжа празаік перадае праз роздум дзеда Лявона і яго дыялог з унукам: “Як стаяў, так і стаіць, – падумаў Лявон, пазіраючы на стоўп, – трывалы, гэта ж ужо семсот гадкоў яму. З трынаццатага стагоддзя!”.

– А што гэта? – спытаў унук.

– Камянецкі стоўп.

А хто яго будаваў?

– Твой цёзка – Уладзімір Васількавіч, галіцка-валынскі князь. А мы – з дулебаў, было такое племя сярод валынянаў.

– А калі гэта было?

– Даўно-о! Некалькі стагоддзяў. Шмат вады сплыло з таго часу…

– І стаіць?

– Стаіць. Бачыш, і час яго не крануў. А каго тут толькі не толькі не было! І крыжакі былі, і шведы, і рускія, і французы, калі Напалеон на Маскву ішоў. Немец тут таксама не ўпершыню. І край гэты ў розныя часы розным дзяржавам падпарадкоўваўся, але ўсё адно належаў нашым людзям, якія тут жылі" [5, с. 62–63].

Самы надзейны фактар "жывой памяці", які бездакорна працуе ў гісторыі рода і народа, пазначаны непасрэднай перадачай інфармацыі ад аднаго пакалення да другога. І тут узнікае момант асэнсавання часавага прамежку ў перадачы сапраўды праўдзівай інфармацыі аб тых ці іншых падзеях у гісторыі жыцця народа. Тое што дзед расказаў унуку, а ўнук у сваю чаргу дакладна данёс гэту інфармацыю да свайго ўнука ўкладваецца дзесьці ў прамежак 150 гадоў.

"Унук загледзеўся на далёкі яшчэ стоўп, а ў Лявонавай памяці пад журботны скрып калёсаў пачалі разгортвацца вобразы перажытага. Ён трывала адчуваў сваю крэўную роднасць з гэтым краем. Успомніў дзядулю Кірыла, які калісьці павёз яго ў Камянец паступаць у народнае вучылішча… Цудоўны чалавек быў дзядуля Кірыла. Шмат ведаў і цікавіўся ўсім" [5, с. 64].

Менавіта такі лінейна-гістарычны прамежак памяці, якая трымаецца на праўдзівым расказе непасрэднага сведкі тых ці іншых падзей мінулага і можа лічыцца самай дакладнай і праўдзівай інфармацыяй, бо яна найменш дэфармавана сацыяльна-дзяржаўнымі і ідэалагічнымі скажэннямі ў інтэрпрэтацыі гісторыі. Па-мастацку пераканальнае раскрыццё магутнай сілы непарыўнай жывой ніткі памяці роду і народа і ёсць той галоўны нерв і рамана і ўвогуле ўсёй эпапеі-сагі. Таму менавіта праз такі сімвалічна-памятны эпізод аўтар ўводзіць самога сябе, свайго героя-прататыпа ў сюжэтную канву раманнага цыкла аповеду.

Працэс увядзення свайго двайніка-прататыпа, малога хлопчыка Валодзькі, у тканіну твора надае яму выразны элемент інтымнасці, сентыментальнасці ў перадачы эмацыянальна-пачуццёвага фону фабульных падзей у творы. З выразным узвышаным пачуццём замілаванасці да роднай прыроды і да блізкіх людзей малюе празаік эпізод паездкі старых Кужалёў, Лявона і Фёклы з унукам, у восеньскі лес:

"Недзе ў самым канцы кастрычніка паехалі Лявон з Фёклай у лес, і ўнука ўзялі, сабраць на склеп апалага лісця. У склепе – і бульба, і буракі, і морква. Памерзне вырыўцо, калі полап не акрыць *не атуліць лясным кажухом*. Накіраваліся ў панскі лес. Навакольная прырода выглядала сумнай і нейкай журботнай і стомленай. Неба засланялі хмары, але часамі, над пад подыхам ветру, яно расчышчалася і сінела ў ясных, негарачых промнях сонца… [5, с. 104].

У эпізодзе ўзнікае цікавая метафарычная пераклічка двух блізкіх па семантычнаму значэнню слоў. – кажух і кужаль. Калі кажух – гэта верхняя мехавая вопратка чалавека, то кужаль – белае палатно з валакна ачэсанага лёну, з якога робяць таксама адзенне, адзін з прыгажэйшых у свеце ўбораў. Апалае лісце выступае метафарай кажуха-покрыва для захавання дрэў і пажытку у склепе ў зімовы перыяд. Дзед і баба Кужалі выступаюць у метафарычным плане тым жа духоўным і нават фізічным абярэгам-покрывам для любімага малога гадаванца-ўнука.

“– Люблю гэту мясціну, вельмі прыгожыя тут дрэвы, – ціха прамовіў Лявон.

– І мне яна падабаецца, – прызналася Фёкла. Крыху памаўчала, а потым дадала: – Дрэвы не робяць людзям зла, дрэвы добрыя. Яны зірнулі адно на аднаго. Нейкая нечаканая пяшчота сціснула раптам горла – і Фёкле, і яму, Лявону.

– Давай прысядзем у зацішку, – прапанаваў ён, сабраў і кінуў пад клён бярэмя каляровых лісцяў, і яна першая на іх апусцілася.

Прабегся па дрэвах вецер, зашумелі і паціху закалыхаліся вяршаліны, нібы пасылаючы развітанне аблокам, што плылі над імі. Зноў усталявалася цішыня, якая і іх прымусіла маўчаць. Чутно было, як ціха падалі з дрэў апошнія лісты, як яны ціха, амаль інтымна шамацелі, нагадваючы пра лета, пра вясну. Фёкла з Лявонам прыхінуліся адно да аднаго і – дзіўная рэч!

Раптам адчулі сябе нібы памаладзелымі – быццам зваліўся з плячэй цяжар пражытых гадоў, памяць пра нягоды, памылкі, непаразуменні, удары лёсу… А ці варта ўсё гэта браць да галавы, журыцца і маркоціцца, пра нешта шкадаваць ці на штосьці наракаць, калі навокал такая па-чалавечы блізкая табе прыгажосць, столькі непадробных фарбаў і такая цішыня, столькі любасці і замілавання? У чалавеку, як і ў гэтай буйнай прыродзе, усё нарэшце прыходзіць да згоды, замірэння і гармоніі.

– А недзе ж ідзе вайна, – ціха прамовіў Лявон. Фёкла ўздыхнула…

– Бабо! Дзедо! О-о! – пахваліўся непаседа-унук, паказваючы стракаты букет разнакаляровых кляновых лісцяў, якія ён назбіраў, бегаючы на палянцы” [5, с. 104–105].

Калі пад Новы 1940 год пад час сустрэчы Аркадзя Гайдара з чытачамі, студэнтамі і выкладчыкамі Маскоўскага бібліятэчнага інстытута, адзін з выкладчыкаў спытаў пісьменніка:

– Скажыце, Аркадзь Пятровіч, як выхаваць у маладых людзей пачуццё нянавісці да ворагаў? Дзеці і … нянавісць. Думаецца, гэта няпростае пытанне.

– Зусім няпростае, – згадзіўся Гайдар. – А навошта вам выхоўваць нянавісць? Выхоўвайце любоў да радзімы. Няхай яна будзе вялікай, сапраўднай, сардэчнай. І тады, калі хто-небудзь замахнецца на родную зямлю, і народзіцца ў чалавека вялікая і праведная нянавісць” [4, с. 164].

Думаецца, хрысціянскі прыклад паводзін пажылых Кужалёў, якія сваімі сардэчнымі адносінамі адзін да другога на лоне прыгажосці прыроды ствараюць для маленькага хлопчыка атмасферу ідэальна-райскай гармоніі са светам, запоўніў маленькую душу і сэрца хлопчыка Валодзькі, назаўсёды застаўшыся ў ёй выратавальным компасам-арыенцірам. Зварот да мінулага, любоў і павага да ўласнай біяграфіі надае эпічнай прозе У. Гніламедава канцэнтраванасць, абвастрае адчуванне каштоўнасці пражытага жыцця, якое выступае і як подступ да сучаснага, і як мэта сама па сабе. Зберагаючы мінулае, творца тым самым захоўвае непарыўнасць свайго развіцця і цэласнасць духоўнага быцця народа. У сваёй эпапеі У. Гніламедаў дасягае вышэйшай кропкі вастрыні самасвядомасці, шукаючы ў сваім мінулым штосьці надзвычай важнае, гарманічнае, супрацьлеглае сучаснаму хуткаплыннаму і разарванаму сэнсу быцця.

Літаратура:

1. Болдырева, Е.М. Автобиографизм и автобиография: самоконструирование и семиотизация субъекта [Электронный ресурс] / Е.М. Болдырева // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 4. – С. 242–252. Режим доступа: https://vestnik.yspu.org/releases/2017_4/46.pdf. – Дата доступа: 15.03.2023.
2. Большев, А.О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века / А.О. Большев. – СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2002. – 168 с.
3. Брыль, Я. Думы ў дарозе / Янка Брыль // Брыль, Я. Збор твораў: у 5 т. – Мінск: Маст. літаратура, 1979–1981. – Т. 4: Свет далёкі і блізкі ; Дарожныя нататкі ; Пра запаветнае : артыкулы, эсэ, партрэты. – 1981.– С. 245–262.
4. Гайдар, А. Собрание сочинений в трёх томах.. / А. Гайдар. – Москва: Правда. – 1986. – Т. 3. – 446 с.
5. Гніламёдаў, У. Вайна / У. Гніламёдаў. – Мінск: Беларуская навука, 2014. – 628 с.

Zh.S. Shaladonava
Belarusian Culture, Language and Literature Research Centre of the National Academy of Sciences of Belarus
e-mail: jshaladonova@yandex.by

Autobiographism in Vladimir Gnilomedov's novel "War"

Key words: autobiography, historical truth, fiction, prototype, past, value experience.

The artistic technique of autobiographism as an effective way of truthfully reproducing the past and the author's self-expression is revealed in the article. It's emphasized that in the creative laboratory of V. Gnilomedov, autobiography plays the role of a tool for self-knowledge and the creation of artistic reality that filled with human spirituality. Turning to the past in the novel "War," the author relies on real experiences with the help of fiction. As a result, the past doesn't lose its clarity and sharpness, and is also enriched by a vision of prospects under the influence of the life experience of an already adult personality.

М.В. Шамякіна
Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
e-mail: shamyakinamv@yandex.by

УДК 821.161.09-311.9+821.161.09-313.2

АКСЕАЛАГІЧНЫ ПАТЭНЦЫЯЛ САВЕЦКАЙ ФАНТАСТЫКІ

Ключавыя словы: савецкая фантастыка, беларуская фантастыка, утопія, каштоўнасці, грамадства будучыні.

У артыкуле разглядаецца роля фантастычнай літаратуры ў фарміраванні каштоўнасных арыенціраў грамадства, у першую чаргу моладзі. Савецкія пісьменнікі-фантасты імкнуліся ўвасобіць у сваіх творах пазітыўны варыянт развіцця грамадства і шукалі шляхі дасягнення такога грамадскага ладу. Іх творчасць дэманструе, што спрыяльныя варыянты развіцця соцыуму магчымыя толькі на основе маральных арыенціраў.

Філосаф Р. Рорці пісаў адносна ўплыву на культуру навуковых прац Гегеля і Дарвіна, што дзякуючы ім увага перамясцілася ад пытання “Хто мы?” да “Кім мы павінны імкнуцца стаць?” [4]. Асабліва відавочна такі падыход выявіўся ў творчасці пісьменнікаў-фантастаў, праўда, яны разглядалі магчымасці не толькі эвалюцыі, але і інвалюцыі грамадства, не толькі ўдасканаленне чалавека, але і верагоднасць яго дэградацыі. Станоўчы варыянт развіцця прадстаўлены ў творах, якія схіляюцца да ўтопіі, адмоўны, адпаведна, у антыўтопіях.

На апісанне станоўчага варыянту будучыні арыентаваліся ў масе сваёй фантасты савецкай пары, але выразныя рысы ўтопіі ў класічным яе разуменні маюць зусім нешматлікія творы. У беларускай фантастыкі гэта, бадай, “Аповесць будучых дзён” (1932) Янкі Маўра. Тут сапраўды асноўная ўвага аўтара скіравана на паказе жыцця Беларусі недалёкай будучыні (пачатку 1940-х). У цэлым пісьменнік засяроджваецца на асобах герояў і сюжэтных перыпетыях, але, абапіраючыся на дэталі, апісанні і пэўныя ўзгадкі ў дыялогах персанажаў, чытач разумее, што дзеянне твора адбываецца ў пазітыўным варыянце будучыні, які мае пэўныя рысы ўтопіі [7].

Утапічным падаецца грамадства Зямлі ў рамане А. і Б. Стругацкіх «Заселены востраў» (1969): тут лад жыцця роднага свету героя проціпастаўляецца таталітарнаму грамадству планеты Саркаш. Амаль ідэальнае грамадства пабудавана ў аповесці Уладзіслава Крапівіна «Свята лета ў Старагорску» з цыклу «Галубятня на жоўтай паляне» (1983–1985) і ў цыкле Кіра Булычова пра прыгоды Алісы Селязнёвай.

Калі казаць пра фантастыку беларускую бліжэйшага да нас часу, то ідэалізаванае грамадства будучыні прадстаўлена ў аповесці Уладзіміра

Шыціка “Апошняя арбіта” (1962) і вялікім шэрагу яго пазнейшых апавяданняў.

Даследчык утопій Ф. Аінса называе сярод уласцівых гэтаму жанру рысаў урбанізм, прасторавую ізаляванасць, абмежаванне кантактаў з іншымі краінамі і пазачасавасць [1]. Але найбольш значная прыкмета ўтопіі ў класічным яе разуменні – рацыянальная арганізацыя грамадства, калі амаль усе сферы жыцця супольнасці развіваюцца ў кіруемым рэжыме, у адпаведнасці з пэўным планам і з імкненнем да мінімізацыі элементаў выпадковасці. Менавіта таму такое вялікае значэнне ў падобных творах надаецца сістэме каштоўнасцей грамадства, бо менавіта ад аксеалагічных установак залежыць, які лад, якая будучыня будзе пабудавана сумеснымі намаганнямі супольнасці. Менавіта каштоўнасныя арыенціры грамадства і яго кіруючых колаў у рэшце рэшт вызначаюць, утопія ці антыўтопія будзе пабудавана.

Савецкая ўтопія ў многім імкнецца часткова разбурыць рамкі ўтопіі класічнай, сфармуляваныя Ф. Аінсам, асабліва гэта тычыцца ізаляванасці, прасторавай абмежаванасці. Таму героі савецкай фантастыкі імкнуцца засвоіць новыя прасторавыя лакацыі, недаступныя раней, – гэта касмічная прастора, іншыя планеты ці зямны акіян.

Але для рэалізацыі такіх глабальных праектаў патрабуецца і герой адпаведнага маштабу – чалавек, здольны адкрываць невядомае, засвойваць непрыдатныя для існавання тэрыторыі і ствараць на іх належныя ўмовы працы і жыцця. Сюжэт многіх фантастычных твораў савецкай пары ўласна будуецца вакол гэтага. Найбольш яскравым прыкладам можа быць кінастужка па сцэнарыю Кіра Булычова «Праз церні да зор» (1980 г., рэжысёр Рычард Віктараў), дзе вынікам дзейнасці герояў з’яўляецца поўнае тэрафарміраванне цэлай планеты.

Савецкі футуролаг, сацыёлаг І. Бястужаў-Лада адзначае: “У сучасных умовах многае залежыць ад умення ўглядацца ў тэндэнцыі развіцця, ад “разняволенасці” мыслення, ад хуткасці авалодвання новым, прагрэсіўным, ад здольнасці арыентавацца ў складаных, часам нечаканых сітуацыях, якія падаюцца навукова-тэхнічным прагрэсам. Фантастыка – адно з найбольш дзейсных для выхавання гэтых якасцей прылад мастацтва, бо ўсё пералічанае тут складае жывую душу яе твораў. Фантастыцы (але не ўсёй, вядома) надзвычай уласцівая тэма героікі. На Захадзе гэтая акалічнасць не без поспеху выкарыстоўваецца для фабрыкацыі «супермэнаў» – літаратурных куміраў абывацеля. У сацыялістычным грамадстве гераічны пафас фантастыкі адкрывае бліскучыя магчымасці для выхавання ў чалавеку сапраўднага велічы душы і розуму” [2, с. 14].

Заўважым, словы гэтыя напісаны ў 1967 г., але і сёння яны падаюцца актуальнымі. З аднаго боку, тэма героікі зноў набыла велізарную папулярнасць у свеце – доказам таму служаць шматлікія экранізацыі

коміксаў “Марвел” пра супергерояў і наогул “супергеройская” тэматыка ў мастацтве. З другога – свет зноў сутыкнуўся з неверагоднай хуткасцю тэхнічнага прагрэсу, які яўна выходзіць з-пад кантролю грамадства.

Вялікая трывога адчуваецца, сярод іншага, і ў экспертнай супольнасці вакол узрастаючых магчымасцей сістэм штучнага інтэлекту. Чалавецтва сутыкнулася з падобнай небяспекай у многім з-за жадання перакласці на машыны не толькі фізічную, але і разумовую працу, жыць у геданістычным грамадстве, дзе, кажучы словамі песні з савецкага фільма “Прыгоды Электроніка” (1980, рэж. Канстанцін Бромберг): “вкалывают роботы – счастлив человек».

Але паміж жыццём геданістычным і жыццём шчаслівым не атрымліваецца паставіць знак роўнасці. Таксама, як і паміж шчасцем і высокім узроўнем спажывання. Дарэчы, забеспячэнню апошняга таксама надавалі значэнне савецкія фантасты. У ранніх, аптымістычных, творах А. і Б. Стугацкіх шмат гаворыцца пра тое, як будуць забяспечаны матэрыяльныя патрэбы людзей у грамадстве будучыні (напрыклад, у аповесці “Драпежныя рэчы стагоддзя”, 1965 г.). Сучаснага чытача шмат што ў таких прагнозах шакіруе, бо наладзіць сусветны дабратыт рэкамендавалася праз шырокае ўкараненне сінтэтычных матэрыялаў і, у прыватнасці, сінтэтычнай ежы.

Сучасны расійскі даследчык Б. Свірынаў засярождвае ўвагу на тым, што станоўчая карціна будучыні немагчыма без пазітыўнай мадэлі чалавечых адносін у соцыўме. Ён піша: “Тэхнічны прагрэс – гэта яшчэ не прагрэс грамадскіх адносін. Прагрэс грамадскіх адносін безумоўна звязаны з тэхнічным прагрэсам, але тэхнічны прагрэс практычна не звязаны наўпрост з паляпшэннем чалавечых стасункаў” [5].

І далей адзначае: “Аднак і ў сацыялогіі, і ў навуковай фантастыцы рэдка можна сустрэць тэарэтычную ці хаця б вербальна-лагічную распрацоўку рэалістычных мадэляў больш дасканалых формаў грамадства, а самае галоўнае, шляхоў і спосабаў дасягнення шырокай распаўсюджанасці пазітыўнага стылю міжчалавечых адносін. Відавочна, што асновай такіх адносін павінны быць станоўчыя маральныя якасці людзей” [5].

На самой справе, пісьменнікі-фантасты даўна заўважылі гэтую акалічнасць. Найбольш яскрава вырашальная роля міжчалавечых стасункаў паўстае ў шэрагу твораў Уільяма Гібсана, у першую чаргу ў яго трылогіі “Кіберпрастора” (1984–1988) і “Трылогіі Маста” (1993–1999). Аўтар проціпастаўляе свет вышэйшых колаў грамадства з драпежніцкімі норавамі, узаемным недаверам і адсутнасцю прыязнасці нават паміж самымі блізкімі людзьмі і свет фактычна маргіналаў, дзе, аднак, пануе узаемадапамога, паразуменне і імкненне трымацца адзін аднаго.

І ў “Аповесці будучых дзён” Янкі Маўра таксама выразна проціпастаўляецца капіталістычны свет Заходняй Беларусі, адкуль

паходзіць галоўны герой, і сацыялістычнае грамадства Савецкай Беларусі, куды ён у рэшце рэшт трапляе. Менавіта прыязныя адносіны паміж людзьмі – калегамі, родзічамі, знаёмымі і нават незнаёмымі – адразу звяртаюць на сябе ўвагу чытача. Аналагічна праз міжасабовыя зносіны дэманструюцца заганы капіталістычнага грамадства ў нясканчаным рамане Змітрака Астапенкі “Вызваленне сіл” (1932).

Імкненне падпарадкавацца штучнаму інтэлекту з надзеяй атрымаць матэрыяльныя выгоды знішчае калонію зямлян у аповесці беларуса Васіля Гігевіча “Марсіянскае падарожжа” (1990). Расійскі пісьменнік Уладзіслаў Крапівін у аповесці “Гусі-гусі, га-га-га” (1989) паказвае грамадства, дзе дасягнуты матэрыяльны дабрабыт, але пры гэтым пануюць антыгуманныя законы, у тым ліку ў дачыненні да дзяцей.

Дарэчы, увага да праблем дзяцей і падлеткаў, а таксама і скіраванасць на моладзевую аўдыторыю – адна з выразных рысаў фантастыкі, асабліва савецкай. На фантастычную літаратуру ў часы СССР ускладаліся вялікія надзеі ў плане як прапаганды навуковых ведаў, так і фарміравання лепшых якасей асобы. Ужо ўзгаданы І. Бястужаў-Лада пісаў: “Каштоўнасць таго ці іншага твора фантастыкі вызначаецца не асаблівасцямі пабудовы сюжэту, ня жанравай прыналежнасцю, не афарбоўкай фабулы ў тыя ці іншыя тоны – ад радасна-пераможных да трагічных ўключна, не тым, што адлюстроўвае пісьменнік-фантаст, а тым, як, з якіх пазіцый, у імя чаго ён піша. Ідэйная і мастацкая глыбіня, арыгінальнасць думкі, дасканаласць выканання – вось крытэрыі ацэнкі кожнага твора літаратуры наогул і фантастыкі ў прыватнасці” [2, с. 16].

Навука другой паловы XX ст. выразна ставіла пытанне аб тым, якім чынам павінна будавацца грамадства будучыні ў яго пажаданым, пазітыўным варыянце. Тут магчымыя два шляхі: альбо ўдасканаленне чалавечых нораваў праз фарміраванне адпаведных сацыяльных інстытутаў, альбо наадварот – пабудова больш дасканалых інстытуцыяў дзякуючы ўдзелу больш дасканалых у маральным плане грамадзян.

Так, Элвін Тофлер меркаваў, што змяніць норавы людзей можна менавіта змяняючы пэўныя структуры грамадства [6]. Аднак варыянт будучыні, прапанаваны Э. Тофлерам, далёкі ад ідэалу, і сам навуковец падкрэсліваў, што абмалёўвае найбольш верагодныя, на яго думку, абрысы будучыні, а не найбольш пажаданыя.

У той жа час пісьменнікі-фантасты савецкага часу ставяць на першае месца выхаванне новага чалавека, носьбіта высокіх маральных якасцей, які нарэшце мадэрнізуе грамадскую, эканамічную, культурную, нават экалагічную сістэмы.

Іван Яфрэмаў у “Гадзіне быка” (1969) піша, што дзеля развіцця грамадства на высокіх маральных пачатках людзі будучыні “паставілі настаўнікаў і дактароў вышэй усіх іншых прафесій на Зямлі» [3, с. 194]. У названаым творы, які лічыцца класічным, Зямлёй кіруе Савет, значную

частку якога складаюць менавіта настаўнікі і ўрачы. Аналагічна пабудавана грамадства (і сістэма дзяржаўнага кіравання) і ў кнізе А. і Б. Стругацкіх “Поўдзень XXII стагоддзе” (1967) і ў пазнейшых раманах, у тым ліку пра Максіма Камерэра.

У сімвалічным сэнсе настаўнікі і ўрачы ўвасабляюць тут прафесіі, скіраваныя на ўдасканаленне чалавека, а не тэхнікі. Адпаведна і лад, будуемы імі, мае мэтаю развіццё асобы і паляпшэнне міжасабовых стасункаў.

Найбольш яскрава і пераканаўча ролю педагога ў выхаванні грамадзян для станоўчага варыянту будучыні паказваюць беларускі пісьменнік-педагог Янка Маўр і расійскі пісьменнік-педагог Уладзіслаў Крапівін.

Такім чынам, пісьменнікі-фантасты, у першую чаргу савецкія, імкнуліся не толькі папярэдзіць нашчадкаў пра магчымыя небяспекі і абмаляваць станоўчыя варыянты развіцця грамадства, але і паказвалі, на якіх прынцыпах такое больш дасканалае грамадства можа быць пабудавана.

Прадстаўнікі самых гуманных прафесій – настаўнікі і медыкі – у рэшце рэшт выбудоўваюць гуманнае грамадства, дзе існуе магчымасць для рэалізацыі здольнасцей кожнага чалавека дзеля агульнай выгоды. На другім баку – антыўтопіі, дзе грамадства падпарадкоўваецца механістычнай, бяздушнай сістэме, як у аповесці Крапівіна. А часам наогул – штучнаму інтэлекту, як у “Марсіянскім падарожжы” Васіля Гігевіча.

Чытач успрымае мастацкі свет твора як больш пажаданы, больш шчаслівы не тады, калі персанажы жывуць у матэрыяльным дастатку, а тады, калі пісьменнік паказаў добрыя, прыязныя адносіны паміж людзьмі, калі ў свеце твора пануе дабрыня і ўзаемадапамога.

Літаратура

1. Аинса, Ф. Реконструкция утопии / Ф. Аинса. – Москва: Наследие – Editions UNESCO, 1999. – 206 с.

2. Бестужев-Лада, И. Сто лиц фантастики / И. Бестужев-Лада // Антология советской фантастики / сост. Д. Биленкин. – М., 1967. – С. 5–28. – (Библиотека современной фантастики ; т. 14).

3. Ефремов, И. Час Быка : Науч.-фантаст. роман / Иван Ефремов. – Москва : Правда, 1991. – 461, [2] с.: ил..

4. Рорти, Р. Философия и будущее [Текст] / Р. Рорти // Вопросы философии. – 1994. – № 6. – С. 29–34

5. Сивиринов, Б. Позитивное общество будущего: научная фантастика и социальное знание (к постановке проблемы)/ Борис Сергеевич Сивиринов // Теория и практика общественного развития. 2021. № 10 (164). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pozitivnoe-obschestvo-buduschego-nauchnaya-fantastika-i-sotsialnoe-znanie-k-postanovke-problemy (дата обращения: 01.04.2024).)

6. Тоффлер, Э. Третья волна. – М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999. – 784 с. – (Классическая философская мысль.)

7. Шамякіна, М.В. Утопія і навуковая фантастыка: жанравыя асаблівасці / М.В. Шамякіна // Веснік Мазырскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя І.П. Шамякіна. – 2021. – № 1(57). – С. 154–158.

M.V. Shemyakina
The Yanka Kupala Institute of Literature Studies
the Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research
of the National Academy of Sciences of Belarus
e-mail: shamyakinamv@yandex.by

The Axiological Potential of Soviet Fiction

Key words: Soviet fiction, Belarusian fiction, utopia, values, society of the future.

The article examines the role of fiction literature in the formation of value orientations of society, primarily youth. Soviet science fiction writers sought to embody in their works a positive version of the development of society and sought ways to achieve such a social structure. Their work demonstrates that favorable options for the development of society are possible only on the basis of moral guidelines.

В.Г. Шилина
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: vshylina@mail.ru

УДК 821.161.1-312.4

ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЕВ В СОВЕТСКОМ ДЕТЕКТИВНОМ РОМАНЕ БРАТЬЕВ ВАЙНЕРОВ «ЭРА МИЛОСЕРДИЯ»

Ключевые слова: типология героя, советский детективный роман, русская проза, послевоенный период, трансформация героя.

В статье рассматривается типология героев советского детективного романа в послевоенный период; раскрываются социальные, идеологические и культурные причины трансформации традиционного для детективного жанра типа героя. Автор статьи выявляет литературную рефлексию и влияние нормативной эстетики на жанрово-стилевую модификацию детективного романа в советский период.

Аркадий и Георгий Вайнеры являются соавторами детективных романов о работе Московского уголовного розыска послевоенного времени, а также киносценариев, которые имели колоссальный успех у многих зрителей. Одной из таких книг является детективный кинороман «Место встречи изменить нельзя». Согласно утверждению В.Д. Миленко, *«в связи с тем, что Аркадий Вайнер работал в МУРе и имел доступ к архивам, роман «Эра милосердия» является документально-художественным произведением»* [2, с. 57]. «Эра милосердия» – производственный правоохрани-

тельный роман, в котором рассказывается об обыденной жизни и работе милиции.

Действие романа разворачивается в отделении Московского уголовного розыска (МУР) в послевоенное время (1945-й год). Некий Шарапов, бывший фронтовик, отправлен на службу в отделение Глеба Жеглова. С первых страниц читатель понимает, что Шарапов является рассказчиком: *«Я не обижался, что они разговаривают так, словно на моем венском стуле с нелепыми рахит ними ножками сидит манекен, а не Шарапов – их новый сотрудник и товарищ»* [1, с. 5–6]. Герой повествует о первом деле МУРа против бандитской группировки «Черная кошка».

Глеб Жеглов – капитан, старший оперуполномоченный, начальник МУРа в борьбе по бандитизму. На службе в МУРе находится уже 5 лет. Не женат, живет в общежитии, но после переезжает к Шарапову в комнату. На вид ему 25-26 лет, высокий, грамотен, владеет чистописанием, ловкий, смелый, не расстается с пистолетом даже когда спит (обычно кладет под подушку). Жеглов всегда старается быть лучшим во всем, начиная от идеально начищенных сапог и заканчивая соревнованием по уборке картофеля. Однако люди для него как расходный материал. Это подметил Груздев в беседе с Шараповым: *«– У меня характер прямой. Ты меня извини, но я тебе скажу так: плохой человек твой Жеглов… Просто для него другие люди – мусор… И он через кого хочешь переступит. Доведется – и через тебя тоже…»* [1, с. 332]. Глеб Жеглов сложный человек, он мог хлебные карточки отдать соседке, но также мог спрятать уголовное дело на столе другого работника, а после наблюдать как человек мучается в поисках этого дела.

Владимир Шарапов – бывший фронтовик, отправлен на работу в МУР. Ему 22 года, не женат, детей нет. Писатели противопоставляют его с моральной точки зрения Жеглову. Шарапов самокритичен, ему не чужды и жалость, и сочувствие: *«Я ушел на фронт мальчишкой и весь сой жизненный опыт приобрел на войне. И, наверное, поэтому смотрел на мир глазами человека, у которого в руках всегда есть оружие; и от этого безоружные мирные люди невольно казались мне слабыми и всегда нуждающимися в защите.»* [1, с. 13-14]. Шарапов сторонник гуманизма и закона либерального круга, считает, что человеком нужно быть в любых ситуациях. Для него законы военного времени совсем неуместны в мирное время. Жеглов же напротив считает, что нужно вершить собственную справедливость.

Василий Векшин – молодой человек, небольшого роста, оперативный работник, был прислан в группу Глеба Жеглова из Ярославля для внедрения в банду «Черная кошка». Шарапов его описывает так: *«У него были прямые соломенные волосы, круглые птичьи глаза и голубая наколка на правой руке: «Вася». Он изо всех сил старался показать, что предстоящая встреча его нисколько не волнует, и бандитов он совсем не боится»*

[1, с. 6]. Изображал бандитскую «шестерку», однако был убит при попытке внедрения в банду.

Николай Тараскин – молодой, энергичный, невысокого роста, щуплый оперативный работник МУРа, входит в группу Жеглова. Не имеет опыта, но старательный, поэтому ему всегда достается канцелярская работа (пишет отчеты за всю группу), но всегда пытается скинуть эту работу другому. Он не знает шести правил Жеглова и не умеет работать со свидетелями: *«– А почему же ты умеешь добывать эти сведения, а Коля Тараскин не умеет? – Потому что, во-первых, он еще молодой, а во-вторых, не знает шесть правил Глеба Жеглова»* [1, с. 51].

Григорий Ушивин – фотограф, работник группы Жеглова. Товарищи называют его «Гриша Шесть-на-Девять» и, по-видимому, он к необычному прозвищу привык. Из беседы в кабинете отдела МУРа Жеглова с Шараповым и другими сотрудниками можно узнать, что Ушивин – не аттестован по вине медкомиссии: *«Не твоя же вина, что медкомиссия тебя до аттестации не допускает.»* [1, с. 18] Высокий и худой, принимает напыщенные позы, рассказывает о себе множество историй, при этом ни разу не повторяясь. Жеглов о нем отзывается как о «старшем сыне барона Мюнхгаузена», говоря, что Гриша великий человек и непревзойдённый фотограф: *«– Шарапов, ты запомни – это великий человек, Гриша Ушивин, непревзойденный фотограф, старший сын барона Мюнхгаузена. Мог бы зарабатывать на фотокарточках бешенные деньги, а он бескорыстно любит уголовный розыск…»* [1, с. 18].

Иван Пасюк – сержант отдела МУРа. Ему за тридцать, имеет широкое лицо и руки-лопаты. Женат. Занимает второе почетное место в иерархическом статусе группы, об этом свидетельствует распределение оперативников на картофельном поле: *«А Жеглов уже расставлял ребят из своей бригады в цепь поперек картофельных гряд: – Я первый, вторым Пасюк, третьим Тараскин, Гриша, ты следующий, замыкает Шарапов…»* [1, с. 169]. Пасюк имеет свое мнение, смышленый, умеет читать людей изнутри, бесстрашен и непоколебим, однако плохо владеет русским и до сих пор учится в вечерней школе в шестом классе.

Этих героев романа объединяет общая цель: ликвидировать банду «Черная кошка». Отличительной чертой детективной литературы является борьба гуманизма и справедливости против насилия и зла. В романе «Эра милосердия» насилие и зло воплощено в образе членов банды «Черная кошка».

Евгений Фокс – высокий, стройный мужчина средних лет. Вера-модистка его описывает так: *«Высокий, весь такой ладный, быстрый. Брови у него вразлет, а волосы курчавые, черные…»* [1, с. 151]. Он одевается в военную форму без погон. Психологический возраст Фокса представляется читателю как возраст ребенка. Сам же Фокс на допросе описывает себя так*: «Добрый хороший мальчик Фокс мучается здесь в тюряге ни за что,*

нет правды на свете, нет счастья в жизни. Мучители не кормят, зажали мою служащую карточку, и в очко сыграть не с кем.» [1, с. 337]. При таком описании создается образ жесткого бандита, который предстает безответственным ребенком. Он образованный, начитанный, импульсивный, эгоистичный, дерзкий, перекладывает вину на других, любит жить на широкую ногу. Предпочитает, чтобы его называли по фамилии. Он одиночка, в банде является непостоянным, работает также с другими ворами.

Анна Дьячкова – женщина 24-х лет, наркоманка, воровка, сбывает краденное. Работает на Казанском вокзале в пункте питания. Является очередной «подружкой» Фокса. Сотрудники МУРа пытались ее вычислить, когда искали сообщницу Фокса, но провести тщательную проверку не успели. Однако на нее была составлена справка, об этом вспоминает рассказчик: *«Анна Петровна Дьячкова, двадцать четыре года, завпроизводством в пункте питания на Казанском вокзале, не замужем, не судима, характеризуется по службе положительно»* [1, с. 354]. Бандитская группировка ее ценит больше, чем самого Фокса, так как через нее идет сбыт краденого.

Карп (Горбатый) – мужчина средних лет, горбун, имеет тонкие плотно сжатые губы, белые больные десна с гнилыми зубами, длинные корявые руки и сухие пальцы. Одевается в вельветовую толстовку и валенки. Живет на воровской хазе вместе с подельниками. Является главарем банды. Шарапов его описывает так: *«Вот он, карлик. Не карлик, собственно, он горбун, истерханный, поношенный мужичонка, с тестяным плоским лицом, в вельветовой толстовке и валенках…»* [1, с. 357]. Горбатый – олицетворения зла, хитер и лицемерен, склонен к агрессии, насилию и убийствам: *«…И если не захочешь принять смерть жуткую, лютую, расскажешь нам, что вы, мусора, там с Фоксом удумали делать…»* [1, с. 361]. Он обладает «бесцветными глазами мучителя, со змеиными губами»: *«Вылезли вперед коричневые рыхлые зубы, сильнее побелели десны, и полыхали злобой его бесцветные глаза мучителя…»* [1, с. 361]. Он не имеет ни к кому никакой жалости, даже к кролику, который сидел у него на коленях при проверке Шарапова. По разговору можно понять, что Горбатому нравится «животинка»: «*Люблю я кроличков, божья тварюшка – добрая, благодарная, ласковая. И к смерти готова благостно…»* [1, с. 377], но даже здесь читатель понимает, что кролик для него ничто иное как мясо за *«– фунтов десять…»* [1, с. 377].

Лошак – водитель хлебного фургона, работает на банду «Черная кошка». Имеет хрящевое длинное лицо.

Есин – водитель студебеккера, убийца Векшина, убит Глебом Жегловым: *«– Хорошего шоферюгу подобрал он себе… – А что? – поинтересовался я. – Его уже дактилоскопировали. Помнишь заточку, которой накололи Васю Векшина? – Да… – Отпечатки пальцев на ней те же, что*

и у шофера, которого я застрелил, – сказал Жеглов…» [1, с. 326]. Есин выступает в роли мокрушника и «руля», для банды он полезный человек.

Промокашка – «шестерка» банды «черная кошка». Носит крохотную кепочку-малокопеечку: *«И здесь же старый мой знакомый – малокопеечка. Кепку свою замечательную он уже снял и сидит за столом, очень гордый, довольный собой, щерится острыми мышиными зубами»* [1, с. 357]. Шарапов описывает его так: *«… а Промокашка брал из вазочки куски сахару, клал их на ладонь и ловким щелчком забрасывал в рот, и, когда он ловил белые куски вытянутыми губами, походил он сильно на дрессированную дворнягу»* [1, с. 368].

Алексей Тягунов – молодой высокий человек со стеклянным протезом глазного яблока. Разыскивается МУРом как особо опасный преступник-рецидивист: *«…и помимо воли в башке уже закрутились какие-то неподвластные мне колесики и винтики, услужливо напоминая строчку из сводки-ориентировки: «Разыскивается особо опасный преступник, рецидивист, убийца – Тягунов Алексей Диомидович… Особые приметы – стеклянный протез глазного яблока, цвет – ярко-синий…»* [1, с. 359].

Сергей Левченко – один из участников банды «черная кошка». Ранее был в штрафной роте под командованием Шарапова. Плечистый громадный мужчина с цыганским лицом и красной кожей, был судим. Шарапов полагал, что Левченко погиб при бомбежке санитарного поезда: *«…Штрафник Левченко, из моей роты. С него должны были снять судимость посмертно, потому что он погиб в санитарном поезде, когда их разбомбили под Брестом»* [1, с. 365]. Однако Левченко не погиб, и поскольку были утеряны все документы по снятию судимости с него, Левченко не смог бы искупить свою вину, а возвращаться обратно в ИТЛ не имел желания, то сбежал из-под стражи и попал в банду. Левченко не сдает Шарапова банде, объясняя это тем, что тот его спас при Висле и всегда вел себя с подчиненными по-человечески. Шарапов пытался после заступится за него перед начальством, потому как Левченко оказал помощь в поимке банды. Но Левченко, уже утративший веру в правосудие, сбегает и его убивает Жеглов.

«Чугунная Рожа» – бандит «Черной кошки», такое прозвище ему дал Шарапов: *«… у него лицо было совершенно чугунное, серое, ноздреватое, с тухлыми белыми глазами, ну просто ни одной человеческой черточки в нем не было…»* [1, с. 355].

Послевоенное время – это сложное время разрухи, острой нехватки продуктов питания, массового перемещения населения, беспризорности детей, нормированного распределения товаров, послевоенной амнистии, наличия огромного количества оружия и его незаконного оборота. Существующая эйфория победителей и синдром вседозволенности послужили толчком к росту преступности. Увеличилось число грабежей и убийств бандами, что потребовало различных мер со стороны правительства

и правоохранительных органов. Серьезную проблему несли организованные банды. «Черная кошка», описанная в романе «Эра милосердия», дерзко грабила квартиры, склады, магазины, убивала безжалостно жильцов, сторожей и всех тех, кто попадался на пути, при этом на месте преступления оставляла свой «знак» – черную кошку. Однако на помощь к простым советским гражданам приходили доблестные сотрудники милиции. После победы в Великой Отечественной войне государство решило внедрить в состав милиции бывших разведчиков-фронтовиков, но фронтовой опыт хоть и помогал в работе, однако быть более опытным оперативником многим без специального образования было трудно. В романе братьев Вайнеров таким фронтовиком стал Шарапов. Он не был опытным оперативников, поэтому несколько раз попадал в просак (как например дело с матерым уголовником Фоксом). Но опытные товарищи по опергруппе могли вовремя прийти на помощь.

Герои романа братьев Вайнеров индивидуализированы, имеют свой характер. Так, Шарапов уделяет внимание каждому человеку, готов прислушаться, услышать и не ориентироваться только на свои выводы и убеждения; Жеглов – харизматичный и уверенный в собственной правоте. Интересным в романе является противостояние взглядов Жеглова и Шарапова. Жеглов считает, если цель правильная и стоящая, то она вполне оправдывает средства. Шарапов убежден, что средства, имеющие большое значение, не могут служить оправданием неправильных, нечестных действий. Для Жеглова преступник – зверь, который живет инстинктами: «*Уголовник – он, как зверь, инстинктами живет. У него нет такого понятия, как у нас: совесть, долг, товарищество. У них это просто: больно или приятно, сытно – голодно, тепло – холодно…»* [1, с. 240]. Жеглов считает, что у преступника нет ни моральных понятий, ни ориентиров. Они безжалостно и хладнокровно убивают, грабят, взламывают магазины, склады и у них нет понимания, что своим поступком наносят большой и непоправимый ущерб.

Как пишет в своей статье В.Д. Миленко, *«жанр милицейского романа имеет этические и идеологические ограничения: не должно быть более двух убийств, нельзя упоминать тайны общества или потусторонние силы, правоохранительные органы не коррумпированы, добро должно победить зло, герой светлый и честный, а антигерои – погрязшие в грехах и, конечно же, должен быть счастливый финал»* [2, с. 58].

Название романа «Эра милосердия» свидетельствует о том, что основной нравственно-этической проблемой романа становится проблема психологической сущности человека, его способности или неспособности к состраданию, милосердию даже в самое непростое время: *«Нужно выстроить заново целые города, восстановить сельское хозяйство – раз. Заводы на войну работали, а теперь надо людей одеть, обуть – два. Жилища нужны, очаги, так сказать, тогда можно будет с беспризорностью*

детской покончить. Всем дать работу интересную, по душе – три и четыре. Вот только таким, естественным путем искоренится преступность. Почвы не будет…» [1, с. 203].

Шарапов и Жеглов – своеобразное олицетворение двух эпох: уходящий сталинизм – Жеглов, и Шарапов – «оттепель». Жеглов – человек карательной системы и считает, что «вор должен сидеть в тюрьме!». Ключевой спор между Шараповым и Жегловым происходит тогда, когда Жеглов подбросил кошелек карманнику Кирпичу. Шарапов считает, что такой поступок несовместим с офицерской честью, на что Жеглов отвечает: *«…Потому что без моего вранья ворюга и рецидивист Кирпич сейчас сидел бы не в камере, а мы дрыхли бы по своим квартирам… И раз Кирпич вор – ему место в тюрьме, а каким способом я его туда загоню, людям безразлично»* [1, с. 147]. Но Шарапов считает: *«… Я так понимаю, что если закон разок под один случай подмять, потом под другой, потом начать им затыкать дыры каждый раз в следствии, как только нам с тобой понадобится, то это не закон тогда станет, а кистень!»* [1, с. 147]. Стоит отметить, что в романе показано противостояние «хорошего» и «плохого» не только между милицией и преступниками. Такая борьба существует и между коллегами в милиции (Шарапов и Жеглов). Учитывая, что время, показанное в произведение – послевоенное, Шарапов и Жеглов имеют право на свою выстраданную правду.

Таким образом, братья Вайнеры отразили в романе социально-экономическую проблематику военного времени. Преступный мир противопоставлен безупречной работе правоохранительных органов. Такого рода конфликт (несколько схематизированная борьба добра со злом) представляется типичным для соцреалистической литературы. Как отметил писатель-сценарист Андрей Молчанов: *«Аркадий и Георгий Вайнеры пытались через остросюжетные вещи показать современное общество, проблемы этого общества, людей неординарных. Вот была основная сверхзадача этих произведений»* [3]. При этом описание героев романа выходит за рамки схематизма: персонажи имеют глубокие и интересные характеры, детально и наглядно описана картина жизни и быт. Клишированный конфликт «производственного правоохранительного» романа углубляется за счет противопоставления нравственно-этических позиций главных героев.

Литература

1. Вайнер, А.А. и Вайнер, Г.А. Эра милосердия: Роман. – М.: Воениздат, 1976. – 384 с.

2. Миленко, В.Д. К проблеме жанрового совеобразия романа Арк. и Г. Вайнеров «Эра милосердия» / В.Д. Миленко, Ю.А. Лабич // IX Международные Севастопольские Кирилло-мефодиевские чтения: сборник научных работ / Севастопольский государственный университет; Гуманитарно-педагогический университет; Международный педагогический клуб. – Севастополь – Москва : Издательство «Перо», 2016. – С. 57–64.

3. Эра справедливости: о чем и как писал мастер советского детектива Аркадий Вайнер [Электронный ресурс]. – URL: https://mir24.tv/news/16443369/era-spravedlivosti-o-chem-i-kak-pisal-master-sovetskogo-detektiva-arkadii-vainer . (Дата обращения: 25.03.2024).

V.G. Shylina
Vitebsk state university named after P.M. Masherov
e-mail: vshylina@mail.ru

Typology of characters in the soviet detective novel "The era of mercy" by Weiner brothers

Key words: typology of characters, Soviet detective novel, Russian prose, post-war period, transformation of the character.

The article discusses the typology of the characters described in the Soviet detective novel of the post-war period; it reveals social, ideological and cultural reasons for the transformation of the character type, which is traditional for the detective genre. The author of the article reveals literary reflection and the influence of normative aesthetics on the genre-style modification of the detective novel in the Soviet period.

І.І. Шматкова
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
e-mail: i.shmatkova@gmail.com

УДК 821.161.3.09"19"-1

БЕЛАРУСКАЯ ЖАНОЧАЯ ПАЭЗІЯ І ПРОЗА: ПРАВА НА ІСНАВАННЕ

Ключавыя словы: беларуская жаночая паэзія, беларуская жаночая проза, "дамскі" раман, масавая літаратура, сучасная літаратура Беларусі.

У атрыкуле разглядаецца гісторыя ўзнікнення тэрміна "жаночая літаратура", вылучаюцца яе адметнасці, праводзіцца аналіз наяўнасці ў жаночай прозе прыкмет масавай літаратуры на прыкладзе "дамскага" рамана, вызначаецца роля жаночай творчасці ў сучаснай літаратуры Беларусі.

Тэрмін "жаночая літаратура" ў беларускім літаратуразнаўстве ледзь не да сённяшняга дня адносіцца да разраду хутчэй літаратурнай крытыкі, чым навуковых прац, хоць у рускім і замежным літаратуразнаўстве яны ўведзены яшчэ ў канцы 1980 – пачатку 1990-х гг. Межы вызначэння гэтых тэрмінаў вагаюцца: ад катэгарычнага адмаўлення падзелу літаратуры па полавой прыналежнасці аўтара са сцверджаннем, што літаратура можа быць толькі добрай або дрэннай, да поўнага прызнання паняцця як культурнага феномена. Доўгі час тэрміны ўвогуле ўжываліся з ацэначным адценнем другараднасці [7, с. 6]. У гэтым сэнсе першасным з'яўляецца мужчына-творца; у слоўніках прыводзяцца для абазначэння творцаў словы

мужчынскага роду “пісьменнік, паэт”, і адсутнічаюць “пісьменніца, паэтэса” [5, с. 458, 477]. Нават некаторыя аўтаркі самі адмаўлялі гэты тэрмін, напрыклад, Бэла Ахмадуліна сцвярджала: “Я – не паэтка, я – паэт”. У савецкім, у тым ліку і ў беларускім літаратуразнаўстве, творы жанчын доўгі час упісваліся ў наяўныя жанравыя каноны патрыятычнай, гістарычнай, пейзажнай, дзіцячай і інш. творчасці.

Але ў 1980-я гг. з прыходам галоснасці і плюралізму, разняволення думкі часу перабудовы жаночы голас з жаночага цела агучыў жаночыя праблемы і жаночы светапогляд на акаляючую рэчаіснасць, жанчына-аўтарка набыла смеласць адкрыта напісаць пра свае пачуцці, жаданні, раскрыць свой унутраны свет, а феномен “жаночага” стаў аб’ектам гендарных даследаванняў. Слушна зазначае А.І. Карлюкевіч: “Сёння, калі жанчыны актыўныя ў палітыцы, калі яны кіруюць дзяржавамі, выклікае здзіўленне, што жанчынам нешта трэба даказваць у прозе, наогул у літаратуры. Няўжо яшчэ жывы “сіндром” сярэдзіны XIX стагоддзя?..” [4, с. 8].

Вылучэнне тэрміна “жаночая літаратура” – гэта не пра параўнанне лепш-горш, гэта пра адметны каларыт і спецыфіку. У 2012 г. у Беларускім дзяржаўным музеі гісторыі беларускай літаратуры на прэзентацыі выставы “Апякункі паэтычных нябёсаў”: беларуская жаночая паэзія другой паловы XX ст., вядомы беларускі паэт А. Вярцінскі вельмі дакладна сказаў: “Жаночая літаратура адрозніваецца ад мужчынскай роўна так, як жанчына адрозніваецца ад мужчыны”. Вылучэнню адрозненняў жаночага і мужчынскага светаўспрымання прысвечаны артыкул І. Шаблоўскай “Жаночая доля”, сярод якіх галоўнае – перавага ў мужчыны інтэлектуальнага, прагматычнага пачатку, у жанчыны – інтуітыўнага, эмацыянальнага. Даследчыца пераконвае ў тым, што інтуіцыя значна глыбей за інтэлект, толькі яна можа наблізіць да спазнання сутнаснага і сапраўднага, – і таму “гендарныя адрозненні адчувальныя ва ўсіх сферах і заслугоўваюць – патрабуюць – каб іх улічвалі” [6, с. 52], “існуе жаночая проза, і паэзія, і драматургія <…>, у жаночай літаратуры – свой адметны код. Яе адметнасць – у жаночай ментальнасці, сваім асабістым стаўленні да жыцця. Адмысловым псіхалагічным паглыбленні ў душэўныя пакуты, перажыванні, падсвядомае” [5, с. 54–55]. І на наш погляд, абгрунтавана пры аналізе беларускай літаратуры XX стагоддзя вылучыць як асобны феномен жаночую паэзію [7].

Калі з жаночай паэзіяй як лірычным жанрам гэта зрабіць, здаецца, атрымалася, то з тэрмінам “жаночая проза” ўсё яшчэ больш складана. Блытаніну ў тэрміналогію ўносіць вызначэнне жанру “жаночы раман”. Беларуская даследчыца літаратуры Д. П. Зылевіч у навуковым артыкуле ““Жаночы” раман у сучаснай беларускай выдавецкай практыцы” [2] робіць спробу выяўлення статусу любоўнага рамана ў беларускай літаратуры, яго адпаведнасць жанравым патрабаванням. У даследаванні жаночы раман рэпрэзентуецца як адзін з жанраў масавай літаратуры, ставіцца побач

у сінанімічны рад з дамскім, любоўным, і нават ружовым. Праўда, даецца тлумачэнне, што ружовы – не як антыпод блакітнага, а як авантурна-любоўны, калі чытач надзявае “ружовыя акуляры” і праз іх успрымае гісторыю кахання. У такой канатацыі жанр адразу атрымлівае стэрэатыпны штамп несур’ёзнага і нізкавартаснага. Узнікаюць заканамерныя пытанні: жаночы раман – раман для жанчын ці пра жанчын, што з’яўляецца ў жанравым вызначэнні прыярытэтным – хто напісаў, пра каго напісалі ці для каго напісалі? Але ў гэтым жа артыкуле даследчыца распавядае пра размежаванне азначэнняў рамана – жаночы і любоўны ў некаторых выдавецтвах: напрыклад, “Букмастер” выдае як дзве асобныя серыі “Сучасны жаночы раман” і “Сучасны раман пра каханне”. Тады зноў жа паўстае пытанне з размежаваннем значэнняў слоў “любоў” і “каханне”. Дык што ж такое жаночыя раманы, аповесці і апавяданні – высокая проза або любоўнае чытво, вялікая літаратура ці масавая?

Літаратуразнаўцы вылучаюць шэраг прыкмет, якія ўласцівыя жаночай прозе. Сярод іх на першым месцы любоўная гісторыя, прычым у жаночай інтэрпрэтацыі рамантычнага кахання, абавязкова шчаслівы фінал, перабольшванне ва ўсім (у знешняй прыгажосці герояў, у матэрыяльным становішчы мужчын, у ахопе падзей, у размаху пачуццяў і г.д., – так называемыя прыкметы меладраматызму). Феномен папулярнасці менавіта такіх “казачных” сюжэтаў можна патлумачыць у повязі з папулярнасцю сённяшніх кароткіх відэароліка ў аб прыгожым жыцці з сацыяльных сетак у інтэрнэт-прасторы. Псіхолагі абгрунтоўваюць гэта недахопам станоўчых эмоцый у рэальным жыцці людзей, таму і існуе патрэба хутка атрымаць хоць нейкую асалоду (ці праз прачытанне шчаслівых гісторый кахання прыгожых людзей або праз прагляд падрабязнасцяў, напрыклад, быту багатых).

Цікава, што ў якасці аргументу супраць правамоцнасці існавання тэрміна “жаночая” проза прыводзілася меркаванне аб адсутнасці “мужчынскай” творчасці. Але гэты факт аспрэчыла выданне зборніка прозы “Паветраны шар: беларускае мужчынскае апавяданне” (2007), у якім прыкметна, што творы падабраны па асобаму жанрава-тэматычнаму крытэрыю – “мужчынскаму” (гісторыя кахання носіць дэтэктыўны характар з палонам, стральбой, забойствам і г.д.). Калі пафас жаночых твораў – эмацыйна-ўзнёслы, маральна-дыдактычны, то ў мужчынскіх – аб’ектыўна-ператваральны, заклікавы.

У 2023 г. была заснавана і пачала друкавацца новая серыя кніг “Сучасная беларуская літаратура” – сумесны літаратурны праект Саюза пісьменнікаў Беларусі і выдавецтва “Аверсэв”. Адной з першых была выдадзена кніга “Размова з люстэркам” – зборнік жаночых навел. У афармленні вокладкі выкарыстана рэпрадукцыя канцэптуальнай карціны Вольгі Мельнік-Малахавай “Бабы. Первая часть триптиха” (2015), укладальнік і аўтар уступнага артыкула – старшыня Саюза пісьменнікаў Беларусі А.М. Карлюкевіч.

Вельмі ўсцешна, што нарэшце прама і адкрыта, без двухкоссяў, ужыты тэрмін “жаночая” творчасць, дакладна пададзены крытэрый адбору твораў для выдання, якое ўкладзена не проста па гендарнай прыкмеце, – гэта “шырокая палітра менавіта жаночага погляду на час і паўсядзённую рэчаіснасць” [4, с. 9], а сама жаночая проза атрымала назву “выратавальнага кола паўсядзённасці” [4, с. 7].

Разгледзім выяўленне рыс жаночай творчасці ў новым выданні – зборніку сучасных беларускіх жаночых навел “Размова з люстэркам”. Самай яркай прыкметай, замацаванай за жаночымі творамі, з’яўляецца тэма кахання. Доўгі час, як сцвярджала яшчэ Кейт Мілет у “Тэорыі сексуальнай палітыкі”, каханне было адзінай сітуацыяй, “калі жанчыне прабачаюць ейную <…> актыўнасць” [3, с. 21], а ў літаратуры мужчыны-крытыкі высока ацэньвалі толькі творы, напісаныя пра каханне да іх, мужчын, толькі каханне “разглядалася як варты цікавасці сюжэт” [1, с. 91]. А калі жанчына-творца ўздымае вялізны пласт свайго жыцця, не крануты іх стасункамі з мужчынамі, “гэты бок – найбольшы – лічылася, <…> не мае ніякай вагі для літаратуры” [1, с. 91].

Сапраўды, тэме кахання прысвечана пераважная большасць апавяданняў з указанага зборніка, але ў кожным з іх свая інтэрпрэтацыя розных адценняў гэтага шматграннага пачуцця. У большай ступені да класічнага меладраматычнага сюжэту “дамскай” прозы можна аднесці два апавяданні Валянціны Драбышэўскай “Дзень перад Раством” і “Пятніца і мех бульбы”, а таксама “Першы снег” Алены Стэльмах. У навеле Ясеніі Аляксеевай “Скрыпка” маладая пісьменніца ў эмацыянальна-ўзрушаным стане страху аб страце родных ёй людзей, пасля смерці дзядулі распавядае пра шчымлівую гісторыю яго з бабуляй кахання: “Я бачыла вакол любоў, і яна была такой вялікай, што не змяшчалася ў маёй галаве” [4, с. 308]. Галоўнай гераіняй апавядання “Клава” Ніны Рыбік стала жанчына з самаахвярным лёсам – яна даглядае нямоглых і цяжка хворых палюбоўніка разам з яго жонкай, яна злуецца сама на сябе, але высакароднае пачуццё абавязку не дазваляе кінуць некалі блізкага ёй чалавека ў бядзе: “Ён, гад, усё жыццё трымаў яе, як птушку за крыло: і ў гняздо сваё не запрашаў, і на волю не адпускаў. І зараз не адпускае!” [4, с. 147]. Настасся Нарэйка ў апавяданні “Размова з люстэркам”, назва якога стала назвай усяго зборніка, распавядае трагічную гісторыю дзяўчынак-блізнятак Тані і Тоні, якія глядзелі і размаўлялі адна з адной як з люстэркам. Але ў іх лёс умяшалася Чарнобыльская трагедыя: адна з дзяўчынак выбегла пад радыяцыйны дождж і ў будучым не змагла мець дзетак. Яе каханы па гэтай прычыне пакінуў яе і жаніўся на сястрычцы. “Чарнобыль – гэта выпрабаванне на трываласць, на дабро і зло, на шчырасць і фальш” [4, с. 304], – падсумоўвае Н. Нарэйка, якой у сваім творы ўдалося спалучыць выразна акрэсленую мастацкасць і грамадзянскую перакананасць. Мы бачым, што гісторыі кахання ў беларускіх пісьменніц далёка не змяшчаюцца ў вузкія межы канону “дамскай” літаратуры.

У апавяданні В. Зелянко “Мае амерыканскія сябры” аўтарка ўздымае яшчэ адну тыповую для жаночай творчасці тэму – тэму ўзросту. Сяброўкі ў дзень 54-годдзя адной з іх наладзілі “танец вакол узросту”, весела абменьваючыся кпінамі. Лірычная гераіня “з усмешкай паглядала на іх менуэт” [4, с. 31]. Балючасць гэтай тэмы знайшла вы разнае адлюстраванне і ў творчасці беларускіх паэтэс (К. Буйло, Е. Лось, Д. Бічэль, Я. Янішчыц, В. Вярбы і інш.).

Большасць з апавяданняў у разглядаемым зборніку носіць спавядальны характар, рысы дакументальнасці, аўтабіяграфізму. Гэтыя рысы, напэўна, з’яўляецца адной з прыкмет беларускай літарутры канца XX – пачатку XXI стст. Некаторыя даследчыкі звязваюць гэта з прыходам у літаратуру пакалення журналістаў (па аналогіі з філалагічным пакаленнем 1960-1970-х гг.). І сапраўды большасць з пісьменніц, творы якіх сабраны ў зборніку “Размова з люстэркам” – выпускніцы факультэта журналістыкі БДУ (С. Бязлепкіна, Н. Рыбік, А. Стэльмах, А. Брава, Н. Нарэйка, Я. Аляксеева). Магчыма таму ў іх творах уражвае глыбіня жаночага вопыту. Так, Алена Брава адлюстравала ў сваім апавяданні “Марыпоса” няпросты жыццёвы лес жанчыны, якая была некалькі разоў замужам, адзін з іх – за кубінцам, ад якога і нарадзіла дзіця.

Праблема прыцяснення яўрэеў, іх рассяленне ў іншых краінах раскрываецца ў апавяданні Святланы Бязлепкінай “Таямніца гатэля “Раяль”, а ў яе ж востраюжэтным і шматпланавым творы “Дыягназ” асвячаецца як праблемы ўсведамлення сэнсу жыцця чалавекам, якому паставілі невылечны дыягназ (які пасля аказаўся, к шчасцю, памылковым), так і праблема несяброўскіх адносін “акаўцаў” – байцоў польскай падпрольнай Арміі Краёвай, якія ўстроілі тэрор на тэрыторыі Заходняй Беларусі, і праблема трагедыі на украінскім Майдане. Якраз такі проза С. Бязлепкінай у найменшай ступені адпавядае тыповаму жаночаму твору. Магчыма, таму, што палітычныя пытанні – гэта, як традыцыйна склалася ў нас, мужчынская дзялянка.

Такім чынам, мы пераканаліся, што проза беларускіх пісьменніц зусім далёкая ад меладраматычнага канона жанру “дамскай” масавай літаратуры, яе тэматычны дыяпазон значна шырэйшы. Сучасныя жанчыны прымаюць удзел у розных галінах сацыяльнага жыцця грамадства, заклапочаны рознымі яго праявамі. Дзякуючы творам беларускіх аўтарак, прыйшоўшым у літаратуру ў канцы XX ст., мы нарэшце больш глыбока пачнём асэнсоўваць сучасны беларускі літаратурны працэс, межы якога ўжо на сённяшні дзень ахопліваюць амаль сорак год, неабходнасць у чым даўно наспела.

Літаратура

1. Джонг, Э. Не бойцеся свайго 50-годдзя / Э. Джонг // ARHE. – 1999. – № 3. – С. 86–100.
2. Зылевіч, Д.П. “Жаночы” раман у сучаснай беларускай выдавецкай практыцы / Д.П. Зылевіч // Скориновские чтения 2015: книгоиздание и книгораспространение в контексте кросскультурных коммуникаций XXI века: материалы Международного форума, 3-6 сентября 2015 г. / Белорусский государственный технологический университет ; [оргкомитет: И. М. Жарский (сопред. оргком.) и др.]. – Минск: БГТУ, 2015. – С. 18–23.

3. Мілет, К. Тэорыя сексуальнай палітыкі / К. Мілет // ARHE. – 1999. – № 3. – С. 21.
4. Размова з люстэркам: жаночая навела / уклад. і аўт. уступн. артыкула А.М. Карлюкевіч. – Мінск: Аверсэв, 2023. – 318 с.
5. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / Пад рэд. М.Р. Судніка, М.Н. Крыўко. Мінск: БелЭн, 1996. – 784 с.
6. Шаблоўская, І. Жаночая доля / І. Шаблоўская // ARHE. – 1999. – № 3. – С. 50–57.
7. Шматкова, І.І. Беларуская жаночая паэзія XX стагоддзя: вучэб.-метад. дапам. / І.І. Шматкова. – Мінск: БДУ, 2023. – 199 с.

I.I. Shmatkova
Belarusian State University
e-mail: i.shmatkova@gmail.com

Belarusian women's poetry and prose: the right to exist

Key words: Belarusian women's poetry, Belarusian women's prose, "women's" novel, popular literature, modern literature of Belarus.

The article examines the history of the emergence of the term "women's literature", highlights its features, analyzes the presence of features of mass literature in women's prose using the example of the "ladies' novel", and determines the role of women's creativity in the modern world. Belarusian literature.

А.О. Щербина
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: angrylina@mail.ru

УДК 821.161.3-312.9:82:811.161.1'38

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ЖАНР В БЕЛОРУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: К ВОПРОСУ ОБ ИДИОСТИЛЕ ПИСАТЕЛЯ

Ключевые слова: идиостиль, Курт Воннегут, научная фантастика, «Колыбель для кошки», «Сирены Титана».

В статье раскрываются особенности уникального авторского стиля, который принадлежит американскому писателю Курту Воннегуту; определяются основные элементы и отличительные черты идиостиля Воннегута; приводятся примеры из произведений писателя, позволяющие читателю понять и оценить его идиостиль. Цель статьи – провести анализ произведений Курта Воннегута «Колыбель для кошки» и «Сирены Титана» и определить отличительные черты идиостиля.

Развитие науки оказало огромное влияние на сознание людей, стимулируя интерес к научно-фантастическому жанру литературы. В начале развития научно-фантастическая литература сконцентрировалась на описании научных открытий и технологических чудес, а также на их потенциальной

полезности для человечества в ближайшем будущем. Однако по мере развития, научно-фантастическая литература стала затрагивать социальные проблемы, становясь социологическим жанром и переходя за рамки своего первоначального определения. Сама наука стала активно использоваться в качестве художественного приема, а жанр преследовал цель исследовать и высказать различные философские, социальные и этические идеи. В результате, объединяя в себе научные факты и предположения, а также фантазию писателей, фантастика стала своеобразным союзом двух методов познания мира.

Важно отметить, что фантастический жанр активно развивался и продолжает развиваться и в белорусской литературе. Среди белорусских авторов фантастики выделяется Янка Мавр, которого считают основателем научно-фантастического жанра в белорусской литературе. Его повесть «Чалавек ідзе» считается первым белорусским научно-фантастическим произведением. В 1962 году появилась повесть «Апошняя арбіта» о космической экспедиции на Марс и Плутон, написанная Владимиром Шитиком. Его сборники «Зорны камень», «У час не вярнуліся» и «Трансплутонавыя афеліі» посвящены бесконечным просторам космоса и его отважным исследователям, и являются эталонами белорусской научной фантастики. Василий Гигевич также исследует проблемы человечества в контексте Вселенной. Наиболее близкой к научно-фантастическому жанру является его повесть «Марсіянскае падарожжа», включенная в книгу-сборник «Крах цывілізацыі». Научная фантастика, как «поджанр» фантастики, в белорусской литературе представлена чуть менее активно нежели такие виды фантастики, как фэнтези, ужасы и магический реализм. Тем не менее, существует потенциал для развития научной фантастики в белорусской литературе, и многие молодые писатели проявляют интерес к этому жанру, что в будущем может увеличить его популярность и значимость.

Важный вклад в развитие научно-фантастической литературы XX века внесли американские писатели, среди которых Курт Воннегут. В его произведениях затрагивается обширный спектр тем, охватывающий существенные аспекты человеческой природы, общества и мира. Один из основных мотивов, присутствующих в его творчестве, – критика «военной машины», а также бюрократии, консервативного мышления и потери человеческой свободы. С помощью научной фантастики Воннегут исследует различные варианты будущего, предлагая альтернативные системы организации общества и подходы к решению глобальных проблем. Писатель использовал этот жанр, чтобы критически взглянуть на текущие проблемы и вызвать размышление у читателей о мире, в котором они живут.

Курт Воннегут всегда проявлял большой интерес к научной фантастике. С самого начала литературной карьеры Воннегут был очарован возможностями, которые предоставляет этот жанр. Он находил в нем уникальное пространство для исследования и выражения своих мыслей на разные темы. Одной из ключевых особенностей, привлекавших Воннегута

в научной фантастике, была ее способность создавать альтернативные реальности и обходить ограничения реального мира. В своих произведениях Воннегут смело преодолевал временные и пространственные рамки, свободно выражал свои идеи и концепции. Например, в романе «Сирены Титана» персонажи путешествуют то на Марс, то на Землю, то на Меркурий, спокойно преодолевая ограничения реального времени.

Воннегут также находил научную фантастику привлекательной, потому что она давала ему возможность исследовать потенциальные последствия технологических достижений человечества. Он часто использует научные и технические концепции в своих произведениях, чтобы исследовать различные научные открытия. Воннегут был заинтересован в раскрытии того, как эти технологии и находки могут влиять на жизнь людей и общество, и как они могут привести к переменам, как положительным, так и отрицательным. За свою жизнь Воннегут написал 14 романов и более 50 рассказов.

Курт Воннегут, как и многие другие великие писатели, имел свой неповторимый стиль, который отчетливо проявляется в его произведениях. Дать определение понятию «идиостиль» непросто. Изучением идиостиля занимались многие лингвисты, и каждый из них предлагает свое определение этого понятия. Например, В. Виноградов определяет идиостиль как «*систему эстетически-творческого подбора, осмысления и расположения разных речевых элементов*» [5, с. 85]. Согласно И. Гальперину, идиостиль – «*это индивидуальная манера автора, выраженная в использовании языка для достижения желаемых целей*» [6, с. 73]. Индивидуальный стиль автора формируется под влиянием различных факторов, однако его отличие от других стилей состоит в сознательном выборе языковых средств для достижения определенного эффекта. Автор самостоятельно создает свой стиль, продумывая и отбирая речевые элементы, соответствующие его творческой задаче. Однако, как утверждает В. Виноградов, влияние таких внешних факторов как эпоха, школа, авторитетные литературные образцы и другие, также оказывает существенное влияние на индивидуальный стиль автора.

Таким образом, можно сделать вывод, что идиостиль – это неповторимая система намеренно отобранных языковых средств и форм, которые объединены внутренне. Каждый писатель имеет свой уникальный стиль, который формируется под воздействием различных факторов и включает в себя особенности языка, используемые цели и задачи автора.

Идиостиль Курта Воннегута, как других выдающихся писателей, проявляется в его творчестве. Особенно важно учитывать уникальность его стиля при переводе, для того чтобы наиболее точно передать особенности его произведений. С целью определения особенностей идиостиля Курта Воннегута был проведен детальный анализ языковых средств, реализующих систему образов в его произведениях. В качестве материала для проведения анализа были взяты научно-фантастические романы «Сирены Титана»

и «Колыбель для кошки». Рассмотрим пять основных особенностей идиостиля Курта Воннегута, которые делают его творчество уникальным.

1. Особое чувство юмора и самоирония.

Авторская непосредственность и использование сатирических приемов являются неотъемлемой частью идиостиля Курта Воннегута. Он способен смешать воедино смех и горечь, создавая особое настроение в своих произведениях. В его романе «Сирены Титана» писатель предлагает читателю свой ответ на вечный вопрос смысла жизни. Смысл существования всего человечества донельзя прост и ироничен и состоит в том, чтобы всего лишь выступить посредником детали для робота-посланца, застрявшего на Титане. Именно из-за поломки корабля Сэла появилось человечество. Целая планета Земля была создана для сообщений и передачи недостающей детали.

They controlled us in such a way as to make us deliver a replacement part to a Tralfamadorian messenger who was grounded right here on Titan. [2, с. 126]
Они направляли все наши действия так, чтобы мы доставили запасную часть посланцу с Тральфамадора, который совершил вынужденную посадку здесь, на Титане. [4, с. 171]

Разочарование в возможности найти смысл существования – характерная черта литературы постмодернизма. Постмодернистское умонастроение, «*несущее на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей*» [7, с.153] четко прослеживается на протяжении многих произведений Курта Воннегута, с иронией предлагающего свою абсурдную версию смысла мироздания.

Воннегут изображает человеческую природу со всеми ее недостатками и слабостями. Он критически относится к нравам общества и часто выражает свое пренебрежение к реальности.

2. Философские рассуждения.

Ранняя смерть родителей и жестокая бомбардировка Дрездена, свидетелем которой стал Воннегут, навсегда оставили свой след в его душе. Именно поэтому его произведения пронизывают глубокие философские рассуждения. В его творчестве неоднократно встречаются вопросы о смысле жизни и человеческих ценностях.

Tiger got to hunt, Bird got to fly; Man got to sit and wonder, "Why, why, why?" [1, с.106]
«Тигру надо жрать, Порхать – пичужкам всем, А человеку спрашивать: «Зачем, зачем, зачем?» [3, с.135]

Эти стихи из романа «Колыбель для кошки» Курта Воннегута отражают философские размышления об абсурдности жизни и человеческого

существования. Человечество тщетно стремится найти ответ на вопрос о смысле бытия, и Воннегут отражает, и даже в некотором смысле высмеивает эти попытки в своих произведениях. Не только романы, но и небольшие рассказы нередко содержат размышления на различные философские вопросы. Произведения Воннегут имеют психологическую глубину, обозначают моральные проблемы современности.

3. Использование метафор.

Автор виртуозно использует метафоры и символы, чтобы передать свои идеи и транслировать эмоции. Он создает непринужденные аналогии, позволяющие читателям заглянуть за поверхностные события. Воннегута нередко называют «мифописателем», имея в виду как мифотворчество писателя, так и возможность анализа его произведений в контексте классических мифов. Например, уже в названии романа «Сирены Титана» фигурируют персонажи, связанные с мифом. В греческой мифологии сирены – это демонические существа, привлекающие своим чудесным голосом мореплавателей и ведущие их на смерть в море. Сирены – это что-то привлекательное и зовущее, как и девушки на открытке в романе «Сирены Титана», вовлекающие главного героя в опасное путешествие.

Использование метафор позволяет Воннегуту выйти за рамки стандартного повествования. Эти метафоры и символы создают уникальную атмосферу в его произведениях, делая их «многослойными».

4. Взаимосвязь с реальным миром.

Курт Воннегут умело переплетает свои вымышленные истории с реальными событиями и образами. Он часто использует исторические, политические и социальные события, чтобы подчеркнуть свои идеи. Центральная тема творчества Воннегута – ответственность учёных за свои изобретения – находит наибольшее отражение в романе «Колыбель для кошки». Это тесно связано с появлением ядерного оружия, которое стало угрозой всему сущему. Критики часто отмечают в творчестве Воннегута пессимистический взгляд на мир, а также доминирование темы смерти. Этот пессимизм может быть понятен как результат жизни и творчества в условиях столкновения с угрозой ядерной войны и ее последствиями.

Every question I asked implied that the creators of the atomic bomb had been criminal accessories to murder most foul. [1, c. 25]
Какой бы вопрос я ни задавал, всегда выходило, что я считаю создателей атомной бомбы уголовными преступниками, соучастниками в подлейшем убийстве. [3, с. 33]

Воннегут попал в плен и был направлен в Дрезден, где стал свидетелем разрушения города американской авиацией. Писатель испытал глубокое отвращение к войне, насилию и бессмысленному разрушению из-за пережитого опыта. Он воплотил свой жизненный опыт в неотъемлемую часть своего литературного творчества. В «Сиренах Титана» война так же бессмысленна.

It was Rumfoord's intention that Mars should lose the war – that Mars should lose it foolishly and horribly. He wished to change the World for the better by means of the great and unforgettable suicide of Mars. [2, c. 57]
Румфорд заранее решил, что Марс должен потерпеть поражение в этой войне – поражение как можно более глупое и чудовищное. Он хотел при помощи великого и незабываемого самоубийства Марса изменить Мир к лучшему. [4, с. 85]

Он показывает войну с точки зрения человека, который ее и начал. Для него это просто очередной ход в шахматной игре, все убитые землянами марсиане (которые на самом деле тоже земляне) – это не более чем пешки. Более ста тысяч смертей, и все ради цели одного человека.

5. Надежда.

В своем творчестве Курт Воннегут оставляет место для надежды и оптимизма, даже несмотря на критику современной цивилизации. Он призывает находить светлые моменты даже в самых тяжелых ситуациях и силы для преодоления трудностей. Даже в самых безвыходных ситуациях можно найти что-то хорошее и выйти победителем.

В «Сиренах Титана» человечество, выполнив свою роль, может продолжать жить спокойно, без тайного манипулирования. Главный герой романа покидает мир тихо и спокойно, осознав, что главное в жизни – любить, и быть любимым.

It took us that long to realize that a purpose of human life, no matter who is controlling it, is to love whoever is around to be loved. [2, c.136]
Сколько лет прошло, пока мы поняли, что смысл человеческой жизни – кто бы человеком ни управлял, – только в том, чтобы любить тех, кто рядом с тобой, кто нуждается в твоей любви. [4, с. 153]

В «Колыбели для кошки» Курт Воннегут отвергает возможность социального прогресса и представляет свое видение того, что человек не может надеяться на благополучное будущее без осознания истины: смысл жизни заключается в любви и в простоте земной жизни, а не в материальных ценностях или в чем-то еще. Обычная жизнь, у которой нет другого смысла, кроме как прожить ее в меру своих знаний, – вот во что верил Воннегут.

Идиостиль Курта Воннегута – это уникальное сочетание глубины мысли, юмора, сарказма и философских размышлений. Эти особенности делают его тексты узнаваемыми и вдохновляющими для многих поколений читателей. Воннегут успешно передает свое видение жизни и подходит к творчеству как к инструменту изменения мира. Для него научная фантастика была средством для исследования вечных вопросов и стремления к новым горизонтам. Сочетая простоту и глубину мысли, идиостиль Курта Воннегута оставляет неизгладимый след в сердцах читателей и продолжает вдохновлять новые поколения писателей.

Литература

1. Vonnegut, Kurt. Cat's cradle. New York: Delacorte Press, 1963. – 231 p.
2. Vonnegut, Kurt. The Sirens of Titan. New York, N.Y.:Dell Pub. Co., 1998. – 336 p.
3. Воннегут, К. Колыбель для кошки / К. Воннегут / Перевод Р. Райт-Ковалевой. – Ставропольское книжное изд-во, 1992. – 282 с.
4. Воннегут, К. Сирены Титана / К. Воннегут / Пер. М. Ковалевой. – Ставропольское книжное издательство, 1989. – 320 с.

Источники

5. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1959. – 654 с.
6. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 138 с.
7. История литературы страны изучаемого языка (английский): учебно-методический комплекс по учебной дисциплине для специальностей: 1-21 05 06 Романо-германская филология, 1-02 03 04 Русский язык и литература. Иностранный язык (английский) / сост.: А. А. Гладкова [и др.]; Учреждение образования "Витебский государственный университет имени П. М. Машерова", Фак. гуманитаристики и языковых коммуникаций, Каф. литературы. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2023. – 155, [1] с. – Библиогр.: с. 155. – Глоссарий: с. 151–154. – ISBN 978-985-30-0007-8. URL: https://rep.vsu.by/handle/123456789/36668 (дата обращения: 27.03.2024).

A.O. Shcherbina
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: angrylina@mail.ru

The genre of speculative fiction in Belarusian and foreign literature: on the question of the writer's idiostyle

Key words: idiostyle, Kurt Vonnegut, science fiction, "Cat's Cradle", "Sirens of Titan".

The article reveals the features of the unique author's style, which belongs to the American writer Kurt Vonnegut; demonstrates the main elements and distinguishing characteristic of Vonnegut's idiostyle; provides examples from the works of Kurt Vonnegut, allowing the reader to understand and appreciate his unique idiostyle. The purpose of the article is to analyze the works of Kurt Vonnegut "Cat's Cradle" and "Sirens of Titan" and identify the distinctive features of the idiostyle.

Д.А. Юркойць
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
e-mail: zmiceryurk@gmail.com

УДК 82(091)

ДА ПЫТАННЯ ВЫВУЧЭННЯ "МАСАВАЙ" ПАЭЗІІ ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ (1921–1939)

Ключавыя словы: "масавая" паэзія, праблема аб'ектыўнасці, заходнебеларускі літаратурны працэс, эстэтычны ўзровень, ідэйна-светапоглядныя каардынаты.

Артыкул прысвечаны раскрыццю феномена "масавасці" заходнебеларускай паэзіі (1921–1939). Дыферэнцыраваны паняцці "масавая"

паэзія і “масавая плынь аўтараў”. Вызначаны прычыны, якія паўплывалі на актыўнае развіццё “масавай” паэзіі ў Заходняй Беларусі, праведзены паралелі з “нашаніўскім” перыядам. Абгрунтавана неабходнасць яе вывучэння для стварэння аб’ектыўнай карціны тагачаснай заходнебеларускай рэчаіснасці. Звернута ўвага, што пры вывучэнні паэзіі Заходняй Беларусі неабходна карыстацца першапублікацыямі твораў, а не іх перавыданнямі.

Першая трэць ХХ стагоддзя з’яўляецца неад’емным, важным перыядам у развіцці беларускага літаратурнага працэсу. Менавіта ў гэты час, даводзіць А. Мельнікава, “*афармляецца пэўная мадэль нацыянальнай літаратуры, яе ідэйна-эстэтычныя прынцыпы, літаратурна-мастацкія арыенціры, светапоглядная канцэпцыя*” [12, с. 4]. Між тым у 1921 г., пасля падпісання Рыжскай мірнай дамовы, што замацавала новыя дзяржаўныя межы Беларусі Савецкай, беларускі літаратурны працэс пачынае развівацца ў двух адрозных напрамках. Паўстае такая з’ява, як літаратура Заходняй Беларусі (1921–1939). У раздзеле “Гісторыі беларускай літаратуры ХХ ст. у 4 тамах”, прысвечаным беларускай літаратуры, якая развівалася ў межах Другой Рэчы Паспалітай, А. Ліс заўважае: “*На пачатку 20-х гадоў найактуальнейшай праблемай для беларускай літаратурнай эліты Вільні і Горадні былі сацыяльна-палітычны стан Беларусі, лёс яе дзяржаўнасці, будучыні*” [9, с. 212]. Даследчык даводзіць, што “*нацыянальны беларускі ідэал*” раскрываецца праз прызму публіцыстыкі (тэксты Б. Тарашкевіча, А. Луцкевіча, А. Смоліча і інш.), эсэістыкі (творы І. Канчэўскага, У. Самойлы і інш.), нацыянальную ідэю прасочваем у прозе і публіцыстыцы М. Гарэцкага. У пералічаных жанрах, асабліва не фікцыянальных, праблемныя пытанні аб будучыні раскрываюцца дастаткова выразна. Аднак асэнсоўвалі лёс Бацькаўшчыны, наступствы існавання “крывавай мяжы” і паэты. Менавіта праз прызму паэзіі як найбольш масавай з’явы ў заходнебеларускім літаратурным працэсе, на нашу думку, можна ўбачыць аб’ектыўны, шырокі і сістэмны вобраз будучыні, якой яна ўяўлялася народу Заходняй Беларусі.

Беларускія пісьменнікі часта звярталіся да нацыянальнага пытання, што абумоўлена, на думку А. Мельнікавай, “*самой логікай, спецыфікай развіцця беларускага мастацкага слова*” [12, с. 9]. Важна разумець, што рэпрэзентацыя будучыні ў творчасці заходнебеларускіх пісьменнікаў мела спецыфічны характар, адрозны ад папярэдніх этапаў развіцця беларускай літаратуры. Як мінімум таму, што на ўсходзе з’явілася новае палітычнае ўтварэнне – БССР, якое бачылася досыць вялікаму адсотку насельніцтва Заходняй Беларусі як увасабленне найлепшага шляху развіцця Радзімы. Вядома, гэта ўплывала на творчасць заходнебеларускіх паэтаў.

Мэта артыкула – раскрыць феномен “масавасці” заходнебеларускай паэзіі (1921–1939), праз прызму якой можна стварыць аб’ектыўную

карціну рэчаіснасці, прасачыць светапоглядныя каардынаты насельніцтва Заходняй Беларусі.

У. Калеснік у кнізе “Час і песні” (1962) заўважае, што “*літаратуразнаўства не можа стаць у поўным сэнсе навукай, калі яно будзе цікавіцца адно карыфеямі мастацкага слова*” [8, с. 4]. Разважаючы наконт ролі “масавай” паэзіі, даследчык прыходзіць да высноў: “*Масавая творчасць перш за ўсё дакумент жыцця, споведзь самога народа перад сваёй і наступнымі эпохамі*” [8, с. 10], “*…яна* [масавая паэзія – Д.Ю.] *амаль не захавала да нашага часу сваёй эстэтычнай моцы і паблекла ў новых сацыяльна-гістарычных абставінах. Для сучаснага чытача гэта ўжо толькі дакумент пачуццяў і спраў даўно мінулых дзён*” [8, с. 32–33]. “Масавая” паэзія, інакш “самадзейная” (У. Калеснік), была зразумелай народу Заходняй Беларусі і адгукалася ў ім. Вядома, яна не была высокаэстэтычнай, але трэба разумець, што ад яе гэтага і не патрабавалася, як варта ўсведамляць і тое, што, ігнаруючы яе, немагчыма стварыць поўную і аб’ектыўную карціну тагачаснай заходнебеларускай рэчаіснасці.

А. Пяткевіч, разглядаючы творчасць М. Васілька, піша пра “*практычна-ўжытковую ролю верша*”, “*традыцыйныя вобразы-метафары*”, “*літаратурную другаснасць*” некаторых вершаў, аднак пасля заўважае: “*Такія творы таксама хвалявалі сучасніка <…> яны былі запатрабаваныя жыццём, пісаліся шчыра*” [15, с. 10]. Па-першае, неабходна звярнуць увагу на тое, што этап “масавасці” характэрны і для пачатковага перыяду творчасці вядомых нам заходнебеларускіх паэтаў, таму, ігнаруючы такія тэксты, немагчыма разгледзець мастацка-эстэтычную, а часам і ідэйна-светапоглядную эвалюцыю творчасці выбітных аўтараў. Пра тое У. Калеснік у згаданай працы піша: “*З гушчы масавай паэзіі Грамады выйшлі таленты Міхася Васілька, Міхася Машары, Алеся Салагуба…*” [8, с. 41]. Іншая справа, што шматлікім аўтарам так і не ўдалося выліцца ў самабытныя творчыя адзінкі. Ужывае паняцце “масавасці” і А. Ліс: “*З масавай паэзіі <…> на агульным фоне ўсё выразней пачалі вылучацца паэтычныя галасы Ал. Салагуба, М. Васілька, Ф. Грышкевіча, М. Машары*” [9, с. 232]. Па-другое, дарэчы тут будзе працытаваць думку прадстаўніка Канстанцкай школы Г.-Р. Яуса пра сувязь кожнага тэкста са сваім часам: “*Гісторык літаратуры, перад тым, як ён зразумее і ацэніць твор, спачатку павінен стаць чытачом. Інакш кажучы, робячы выснову, ён павінен усведамляць сучаснасць сваёй пазіцыі ў гістарычным шэрагу чытачоў*” [17, с. 57]. У. Гніламёдаў таксама актыўна выкарыстоўваў паняцце “масавая паэзія”, прычым гаворачы не толькі пра літаратурны працэс Заходняй Беларусі (“*З іншых паэтаў дэмакратычнага накірунку, звязаных з масавай паэзіяй, трэба назваць Сяргея Новіка-Пеюна (1906–1995), Алеся Мілюця (1908–1944), Міколу Засіма (1908–1957)*” [5, с. 118]), але і пра “нашаніўскі” перыяд, паэзію якога даследчык назваў так: “*Масавая паэзія жальбы і скаргаў*”

[5, с. 25]. Сапраўды, у “нашаніўскага” перыяду развіцця беларускай літаратуры і заходнебеларускага этапу – ёсць агульныя рысы (і маецца на ўвазе не толькі творчасць “нашаніўцаў”, якія воляй лёсу апынуліся па той бок мяжы). П. Навуменка ў адным са сваіх артыкулаў прыходзіць да высновы, што “*пераемніцай «нашаніўскай» лініі развіцця літаратуры, як гэта ні парадаксальна, будзе заходне-, а не ўсходнебеларуская літаратура*” [14, с. 199].

Гаворачы пра з’яву “масавасці”, неабходна дыферэнцыяваць паняцці “масавая плынь аўтараў” і непасрэдна “масавая паэзія”. Пад першым будзем мець на ўвазе аўтараў, якія не здолелі пераадолець “бар’ер аматаршчыны” (У. Калеснік) і напрацягу ўсяго свайго творчага шляху пісалі творы, якім бракавала самабытнасці. У той жа час паняцце “масавая паэзія”, на нашу думку, можа датычыцца і слынных творцаў (пачатковага перыяду іх творчасці): М. Машары, М. Васілька і інш. Што да канкрэтнай дэфініцыі “масавай паэзіі”, то скарыстаемся ёмкім паняццем “эстэтычнай дыстанцыі”, якое згадваецца Г.-Р. Яусам у межах рэцэптыўнай эстэтыкі і пад якім разумеецца наступнае: “*Дыстанцыя паміж гарызонтам чакання і творам, г. зн. паміж тым, што знаёма па папярэднім эстэтычным досведзе, і «трансфармацыяй гарызонту», выкліканай успрыманнем новага твора, абумоўлівае для рэцэптыўнай эстэтыкі мастацкі характар літаратурнага твора*” [17, с. 62]. “Дыстанцыя” ў выпадку з “масавай” паэзіяй Заходняй Беларусі паміж творамі і “гарызонтам чакання” чытачоў мінімальная; У. Калеснік піша: “*Вобразнасць масавай паэзіі Грамады ўвогуле не мудрагелістая. Усход, Святло, Дабро – гэта сімвалы сацыялізма, Сонца – гэта свабода, Агонь, Буран, Веснаход – гэта рэвалюцыя, Вясна, Зара – сацыялістычнае заўтра і г. д. Каму незразумелы такія сімвалы?*” [8, с. 35]. Ю. Лотман, разважаючы наконт “добрых” і “дрэнных” вершаў, заўважае: “*Тое, што ўяўляецца «добрым» з адных гістарычных пазіцый, у іншую эпоху і з іншага пункту гледжання можа падацца «дрэнным»*” [10, с. 127]. Рускі семіётык яшчэ ў 1972 г. піша падобнае да таго, пра што пасля напісаў Г.-Р. Яус. Ю. Лотман разважае: “*Дрэнныя вершы – вершы, якія не нясуць інфармацыі ці якія нясуць яе ў малой ступені. Аднак інфармацыя ўзнікае толькі тады, калі тэкст не ўгадваецца наперад <…> Чытач, маючы комплекс мастацкіх і немастацкіх ідэй, бярэцца за чытанне верша. Ён пачынае з чаканняў, выкліканых папярэднім мастацкім і жыццёвым вопытам <…> Пісьменнік прымае ўмовы. Ён улічвае чаканні чытача, часам усвядомлена іх узбуджае <…> Аднак калі нашыя чаканні пачнуць спраўджвацца адно за адным, тэкст будзе пустым у інфармацыйных адносінах*” [10, с. 127]. Калі праз верш неабходна было данесці нейкія канкрэтныя ідэі, то яны павінны былі быць зразумелымі часам не зусім адукаванаму чытачу. Т. Вабішчэвіч у кантэксце “ранняга нашаніўства” таксама піша пра пэўныя “чаканні” чытача: “*<…> аўтары арыентаваліся*

на рэцэптыўныя чакані чытача-селяніна, і гэта накладала пэўныя абмежаванні на тэмпы эстэтычнага росту маладой літаратуры" [2, с. 5]. Датычна заходнебеларускай паэзіі паўстае пытанне: свядома ці не "масавыя" аўтары карысталіся гатовымі паттэрнамі – відаць, не заўсёды. Аўтары не тое каб "арыентаваліся" – яны і былі часткай той аўдыторыі, уздзейнічаць на якую разлічвалі, а не "падладкоўваліся" пад яе.

Вядома, былі не толькі творы падобнага плану, а і мноства высокаэстэтычных вершаў, у якіх не закраналася сацыяльная праблематыка (згодна з класіфікацыяй М. Мікуліча, да прыкладу, прадстаўнікоў духоўна-ірацыянальнай стылявой плыні паэзіі Заходняй Беларусі "*сацыяльна-гістарычная абумоўленасць жыцця цікавіла ў значна меншай ступені <…> а то і зусім не цікавіла. Ідэйны, грамадска-палітычны аспекты імі фактычна не распрацоўваліся*" [13, с. 329]). Даследчык заўважае: "*Літаратура Заходняй Беларусі развівалася ва ўмовах іншага грамадскага ладу, іншай сацыяльнай сістэмы, ідэйна-мастацкі спектр яе пошукаў быў шырокі і разнастайны*" [13, с. 29]. Нашай мэтай не з'яўляецца звужэнне самабытнай, таленавітай і разнастайнай паэзіі Заходняй Беларусі да вершаў, у якіх дастаткова дэкламатыўна і схематычна, шаблонна выказвалася пэўная ідэя. Аднак праз прызму ў тым ліку і такіх вершаў неабходна прасочваць светабачанне народа Заходняй Беларусі. І варта, на нашу думку, адрозніваць "масавую" паэзію, у якой аўтары па меры магчымасцей рэфлексавалі наконт сучаснасці і будучыні, ад выразнага эпігонства. Адна справа, калі заходнебеларускі аўтар карыстаўся кожнаму зразумелымі вобразамі, а іншая справа, калі проста капіраваў вядомы стыль. У сёмым нумары часопіса "Шлях моладзі" за 1930 г., напрыклад, чытаем верш "Адыдзі!.." пад псеўданімам С. Гаротны [тут і далей арфаграфія і пунктуацыя арыгінальных публікацый у перыядычных выданнях захоўваецца – Д. Ю.]: "*Адыдзі!.. Не глядзі!.. Я баюся цябе! // Нейкім чарам дзіўным ўладаеш! // Бо як толькі ты глянеш калі на мяне, // Дык за сэрца балюча хапаеш. // І прыкованы так воблікам вочак тваіх*", "*Не глядзі!.. Адыдзі!.. Сэрца б'ецца ў грудзёх, // Быццам выскачыць стуль яно хоча!..*" [16, с. 9]. Што гэта? Ці не ўрэзаная, са збітым рытмам версія верша Янкі Купалы "Не глядзі…" (1906)? Такіх прыкладаў дастаткова. У слыннага паэта В. Таўлая ў ранніх вершах выразна прасочваюцца багдановічаўскія матывы; у менш вядомага М. Явара – ясенінскія, і г. д. Паняцце "эпігонства" мы ўжываем без негатыўнай канатацыі, калі капіраванне аўтарытэтнага стылю – толькі этап у станаўленні паэта.

Феномен "масавасці" заходнебеларускай паэзіі можна, думаецца, вытлумачыць, звярнуўшыся да "нашаніўскай дыскусіі". Яшчэ ў 1913 г. Лявон Гмырак (сапр. Мечыслаў Бабровіч) піша: "*Дэкадэншчына гэта рэзультат раскладу і выраджэня пануючых кляс – народу з яго цяжкім працавітым жыцьцём – з яго пакуль што не рэалізованым ідэалам лепшаго жыцьця – гэткая псыхалёгія саўсім чужая. Мы і бачым, што*

нашы пісьменнікі далёкі ад гэтаго <…> расейскія журналы пішуць, што паміж рабочых і селян дужа любяць і чытаюць: Некрасова, Глеба Успенскаго, Шчэдрына і др. пісьменнікоў-грамадзян, а саўсім мала цікавяцца тымі дэкадэнцкімі пісакамі, якіх ахвотна чытаюць паны" [11, с. 2]. Тут мы не звяртаем увагу на ацэнку "дэкадэншчыны" аўтарам артыкула, як і на прадказанні наконт развіцця беларускай літаратуры, але заўважым два моманты: выхадцы з народа пішуць для народа; народ чытае тое, што яго хвалюе. "*Ідэал лепшага жыцця*" не быў дасягнуты і ў Заходняй Беларусі, іншая справа, што быў прыклад – як падавалася, жыхары БССР дасягнулі нацыянальнага і сацыяльнага дабрабыту. Падкрэслім яшчэ раз, што паэзія Заходняй Беларусі – разнапланавая, рознастылёвая і шматгранная. Першая генерацыя паэтаў (згодна з класіфікацыямі А. Ліса, М. Мікуліча) – былыя нашаніўцы, верныя нашаніўскаму светаразуменню, але іх наступнікі былі ўзгадаваныя ўжо заходнебеларускай рэчаіснасцю, асабліва самае маладое, апошняе пакаленне. Таму паэзія Заходняй Беларусі, вядома, пайшла далей у сваім развіцці. Аднак "масавая" паэзія, у якой асэнсоўваліся сацыяльны, нацыянальны аспекты, нязменна заставалася найбольш трывалым грунтам у працэсе складвання ўсёй рознаўзроўневай заходнебеларускай традыцыі. Як пісаў М. Гарэцкі ў сваім эсэ "Развагі і думкі": "*Калі хочэцца знаць, як жывець народ і да чаго ён кіруецца, трэба чытаць яго літэратуру*" [3, с. 55]. А беручы пад увагу згаданыя напачатку словы У. Калесніка, літаратура – ёсць не адно толькі "*карыфеі мастацкага слова*".

Паўстае заканамернае пытанне: навошта ізноў вывучаць «масавую» паэзію Заходняй Беларусі, калі той жа У. Калеснік звяртаў на яе ўвагу яшчэ ў сярэдзіне мінулага стагоддзя? Адказваючы, варта заўважыць: даследчык рабіў акцэнт на творчасці аўтараў, светапогляд якіх фарміраваўся на аснове ідэй Камуністычнай партыі Заходняй Беларусі (КПЗБ); літаратуразнаўца пісаў: "*Знешнімі палітычнымі ворагамі КПЗБ былі […] Беларуская хрысціянская дэмакратыя (Хадэцыя) і Беларускі сялянскі саюз (Сельзаюз)*" [8, с. 17]. Зразумела, што такая – гістарычна абумоўленая – пазіцыя У. Калесніка значна абмяжоўвала магчымасці стварэння аб'ектыўнай карціны развіцця літаратурнага працэсу. Таму, дапаўняючы і ўдакладняючы інфармацыю пра масавую літаратурную творчасць беларусаў пры мяжы з БССР, варта звяртацца да мастацкіх публікацый у розных перыядычных выданнях, кшталту, напрыклад, газеты "Сялянская ніва" (1925–1930). Яе грамадска-палітычным ідэалам было "*імкненьне да таго, каб народ беларускі, стаўшы на ўласныя ногі, увайшоў у сямью народаў на усходзе Эўропы, як роўны з роўным*" [1, с. 1]. "Сялянская ніва" арыентавалася на ідэі хрысціянскай дэмакратыі, павернутай тварам да вяскоўцаў. Мы згадваем канкрэтнае выданне, а не аўтараў, якія ў ім друкаваліся, таму, што ці не абсалютная большасць з іх не выраслі ў самабытныя творчыя адзінкі, яны не займелі сваіх зборнікаў вершаў; іх творы мы можам знайсці толькі на старонках перыёдыкаў. Увогуле,

у Заходняй Беларусі выходзіла шмат выданняў, арыентаваных на масавага чытача, і яны суадносіліся з ідэямі розных палітычных партый, на што звяртае ўвагу А. Ліс [9, с. 250–251]. І, вядома, у самых розных выданнях друкавалася паэзія, якую сёння неабходна браць пад увагу. Нельга сказаць, што прафесар У. Калеснік у сваіх фундаментальных працах пра літаратуру Заходняй Беларусі зусім ігранаваў аўтараў з пафасам, адрозным ад камуністычных ідэалаў. У. Калеснік і не сцвярджаў, што менавіта ідэі КПЗБ аказвалі найбольшы ўплыў на насельніцтва Заходняй Беларусі. Непракамуністычныя літаратурныя творы фіксаваліся, але несістэмна, без глыбокага разгляду: яны заставаліся на перыферыі навуковага даследавання; не праводзілася і класіфікацыя, сістэматызацыя мастацкіх сродкаў у "масавых" вершах. Тым не менш падкрэслім, што спарадычна даследчыкі звярталі ўвагу на тыповыя сродкі мастацкай выразнасці ў лірыцы Заходняй Беларусі: акрамя згаданых А. Пяткевіча, У. Калесніка, пісаў пра падобнае і У. Гніламёдаў, праўда, маючы на ўвазе заходнебеларускую лірыку 1920-х гг.: "*У паэзіі 20-х гадоў усталёўваецца нават свой канон – штучныя, умоўныя формулы, пранізаныя навязлівай тэндэнцыйнасцю*" [5, с. 82]. Пагаджаючыся з У. Гніламёдавым, працытуем некалькі радкоў з верша, назва якога складаецца з трох пытальнікаў і які змешчаны ў "Сялянскай ніве" пад псеўданімам "Г-н": "*Я доўга пытаўся, куды азірнуцца, // І зь кім па дарозе пайсьці, // Дзе трэба цяпер апынуцца, // Каб лепшаю долю знайсьці… // Ці з тымі, што маюць надзеі з заходу, // Ці да тых, што глядзяць на ўсход…*", "*Ці ў права, ці ў лева, ці проста?!... // А можа зусім нікуды?!...*" [4, с. 3]. Ці важна разглядаць падобныя вершы без высокіх эстэтычных вартасцей з нявызначаным аўтарствам для таго, каб скласці аб'ектыўную карціну перажыванняў, бачання лёсу Радзімы праз прызму паэзіі? Вядома, так.

Даследчыца Гун-Брыт Колер заўважае, што "*газеты з'яўляюцца цэнтральным сродкам публікацыі літаратурных твораў у Заходняй Беларусі*" [6, с. 273], як і тое, што была "*надзвычай малая колькасць літаратурных часопісаў*" [6, с. 274], а таксама "*галоўнай характарыстыкай перыядычнага друку ў Заходняй Беларусі з'яўляецца высокая прэкарнасць, пра што сведчыць вялікая колькасць недаўгавечных медыя, яна суправаджаецца шматлікімі забаронамі, цэнзурнымі мерамі і канфіскацыяй з боку польскіх улад*" [6, с. 271]. Аднак інакшага выйсця, як зварот да перыёдыкаў Заходняй Беларусі для стварэння аб'ектыўных літаратуразнаўчых даследаванняў, не застаецца. Улічваючы вышэй сказанае пра эстэтычную кволасць "масавай паэзіі", відавочна, што асобнымі кнігамі падобныя творы не выдаваліся (акрамя аўтараў, для якіх этап "масавасці" – толькі этап у развіцці творчасці). Распаўсюджваліся яны ў тагачасных перыёдыках і сваю сацыяльную ролю выконвалі – уздзейнічалі на чытача. Пасля 1939 г. у БССР, вядома, з'яўляліся вершы заходнебеларускіх аўтараў асобнымі выданнямі, аднак некаторыя творы нярэдка паўставалі ў відазмененым выглядзе (у іх мы ўбачым не толькі стылістычныя праўкі, але і,

вядома, цэнзурныя карэктывы ідэалагічнага плану). Таму для навуковых даследаванняў лірыкі важна не абмяжоўвацца яе перавыданнямі, а расшукваць першыя публікацыі. Толькі яны раскрыюць бачанне далейшага лёсу радзімы паэтамі, пакажуць ідэйна-светапоглядныя каардынаты ў самаўсведамленні паэтаў праз прызму іх творчасці. Плюсам звароту да перыядычных выданняў з'яўляецца і тое, што можна з вялікай доляй верагоднасці сцвярджаць: ідэйныя пераканнні часопіса і аўтара, які ў ім друкуецца, карэлююць. Напрыклад, у дзясятым нумары за 1933 год "Беларускай газеты", прыхільнай да сацыялізму, чытаем зварот рэдакцыі да Герасіма Праменя: "*Добраму пісьменніку ў першую чаргу патрэбна цьвёрдай ідэалёгіі і лініі. Вы пішаце ў «Родны край», «Бел. Крыніцу» і да нас. Скажыце: няўжо Вы ня бачыце розьніцы між гэтымі газэтамі?*" [7, с. 4]. Тут рэдакцыя відавочна "агітуе" свайго карэспандэнта толькі ва ўласныя прыхільнікі. Гун-Брыт Колер піша: "*У Заходняй Беларусі літаратура заўсёды выходзіць у рамках перш за ўсё палітычных <…> перыядычных выданняў, па меншай меры, у 1920-я гг.*" [6, с. 337].

Тэксталагічны аналіз дае падставы заключыць, што манаграфічна разглядаць творчасць кожнага прадстаўніка "масавай" паэзіі немагчыма і немэтазгодна. Ацэньваючы вартасці і значнасць такой творчасці ў гісторыі літаратуры, варта звяртацца да пэўнай і значнай ступені абагульнення, статыстычных, колькасных паказчыкаў і пад. Імёны шматлікіх заходнебеларускіх паэтаў і на сённяшні дзень не вернуты з нябыту. Вядома, казаць пра шэраговага аўтара "масавай" паэзіі як пра выбітную творчую адзінку не даводзіцца. Аднак ігнаруючы "масавую" паэзію, змешчаную на старонках перыядычнага друку Заходняй Беларусі, немагчыма стварыць аб'ектыўнае ўражанне аб тым, якой бачылася будучыня беларускаму насельніцтву Другой Рэчы Паспалітай.

Літаратура

1. Ад Рэдакцыі // Сялянская ніва. – 1925. – № 1. – С. 1.
2. Вабішчэвіч, Т.І. Максім Багдановіч і станаўленне нацыянальнай паэтычнай традыцыі: аўтарэф. дыс. … канд. філ. навук: 10.01.01 / Т.І. Вабішчэвіч; Ін-т літаратуры імя Я. Купалы НАН Беларусі. – Мінск, 2007. – 22 с.
3. Гарэцкі, М. Развагі і думкі / М. Гарэцкі // Вялікодная пісанка: 1914 год [зборнік]. – Вільня: Друкарня Марціна Кухты, 1914. – С. 31–62.
4. Г-н. ??? / Г-н // Сялянская ніва. – № 43. – 1926. – С. 3.
5. Гніламёдаў, У.В. Ад даўніны да сучаснасці: Нарыс пра беларускую паэзію / У.В. Гніламёдаў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2001. – 246 с.
6. Гун-Брыт Колер. Выбраныя працы па бе ла рускім літаратуразнаўстве / склад. П.І. Навуменка; пад агул. рэд. П.І. Навуменкі. – Мінск: БДУ, 2021. – 419 с.
7. Гутарым // Беларуская газэта. – № 10. – 1933. – С. 4.
8. Калеснік, У.А. Час і песні: літаратурныя нарысы і партрэты [Электронны рэсурс] / У.А. Калеснік. – Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1962. – 239 с. – Рэжым доступу: brsu.by/sites/default/files/kalesnik/czas_i_piesnia.pdf?ysclid=lsha26i45g360449861. – Дата доступу: 11.02.2024.
9. Ліс, А. Літаратура Заходняй Беларусі / А. Ліс // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т. Т. 2 / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі. Інстытут літаратуры імя Я. Купалы. – Мінск: Беларуская навука, 1999. – С. 210–282.
10. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Ленинград: Просвещение, 1972. – 271 с.

11. Лявон Гмырак. Ешчэ аб сплачываньні доугу / Лявон Гмырак // Наша ніва. – № 34. – 1913. – С. 1–2.
12. Мельнікава, А.М. Нацыянальна-светапоглядныя каардынаты беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя / А.М. Мельнікава; М-ва адукацыі Рэспублікі Беларусь ; Гомельскі дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2016. – 214 с.
13. Мікуліч, М.У. Паэзія Заходняй Беларусі (1921–1939) / М.У. Мікуліч; навук. рэд. У.В. Гніламёдаў. – Мінск: Беларуская навука, 2010. – 462 с.
14. Навуменка, П.І. Заходнебеларуская літаратура: праблема сістэматызацыі і літаратуразнаўчага кантэксту / П.І. Навуменка // Беларуска-польскія моўныя, літаратурныя, гістарычныя і культурныя сувязі: зб. арт. / пад рэд. І.Э. Багдановіч. – Мінск : Кнігазбор, 2015. – 228 с.
15. Пяткевіч, А.М. Паэзія з сялянскіх ніў: творчасць і лёс Міхася Васількa / А.М. Пяткевіч // Роднае слова. – 2005. – № 11. – С. 9–11.
16. С. Гаротны. Адыдзі!.. / С. Гаротны // Шлях моладзі. – № 7(17). – 1930. – С. 9.
17. Яусс, Х.Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.Р. Яусс // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34–84.

D.A. Yurkoits
Belarusian State University
e-mail: zmiceryurk@gmail.com

To the question of studying “mass” poetry of Western Belarus (1921–1939)

Key words: “mass” poetry, problem of objectivity, Western Belarusian literary process, aesthetic level, ideological and worldview coordinates.

The article is dedicated to revealing the phenomenon of “mass character” in Western Belarusian poetry (1921–1939). The concepts of “mass” poetry and “mass current of authors” are differentiated. The reasons that influenced the active development of “mass” poetry in Western Belarus are identified, parallels with the “nashaniuski” period are drawn. The necessity of its study in order to create an objective picture of the Western Belarusian reality at that time is substantiated.

Н.А. Яблоков
Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
e-mail: UvaoTyan@yandex.by

УДК 82:004.738.5

ОНТОЛОГИЯ ИНТЕРНЕТ-ЛИТЕРАТУРЫ И ЕЁ ТВОРЧЕСКИЙ ДЕМОКРАТИЗМ

Ключевые слова: интернет-литература, свойства интернет-литературы, сущность интернет-литературы, структура интернет-литературы, литературоведение, творчество, демократизм.

В статье анализируется интернет-литература как объект исследования. Рассматриваются ее сущность, свойства и структура, а также

происходит сравнение свойств с каноничной, бумажной литературой. Также уделяется внимание теме творческой демократии как одной из главных составляющих интернет-литературы.

Онтология интернет-литературы. Подразумевая интернет-литературу как объект данного исследования, мы задаёмся следующими вопросами: какова сущность этого объекта, его свойства, структура, каким инструментарием пользоваться для его детального анализа? Весь опыт литературоведов прошлых поколений приобретен в результате изучения каноничной (бумажной, художественной) литературы, но можно ли его проецировать на современную интернет-литературу? Такой вопрос актуален на сегодняшний день. Опираясь на онтологию – раздел философии, изучающий фундаментальные принципы бытия, мы попробуем детально проанализировать объект нашего исследования.

Сущность интернет-литературы. Изучение этого понятия является проблемным полем как для западных, так и для советских литературоведов. Для суждения о ценности произведения необходимо иметь конкретное представление о сущности литературы, что и делает исследование ее трактовок актуальным. Ряд авторов, философов и литературоведов занимались определением различных аспектов в современном литературоведении. Западное течение представлено именами Ролана Барта, Жака Деррида, Фридриха Шлейермахера и других. Среди работ советских исследователей выделяются труды Михаила Бахтина, Виктора Виноградова, Ильи Ильина и других. «*Исследование интерпретации сущности литературы, затрагивающее как процесс художественного творчества, так и область его теоретического осмысления, дает важнейший материал для воссоздания рождения эстетических ценностей, выявления источников формирования интереса к ним, и причин, побуждающих отдавать предпочтение тем или иным авторам, литературным стилям или сюжетам*» [7].

Свойства интернет-литературы. Под свойствами литературы принято понимать те элементы, без которых данный вид искусства не может существовать. Конечно, таких элементов множество, но среди них мы попробуем выделить основные. Следует отметить, что свойства каноничной литературы и интернет-литературы в некоторых моментах имеют различия. В первую очередь, это обусловлено средой существования текстов. Мы попытались структурировать основные свойства двух видов литературы (таблица 1).

Таким образом, художественная литература и интернет-литература представляют собой разные формы творчества, хотя у них есть и некоторые общие черты, но оба вида литературы имеют свою ценность и влияние, предусматривая разный опыт для читателей и писателей.

Таблица 1

Основные свойства литературы	
Интернет-литература	*Художественная литература*
Художественность (вымысел, эстетика)	Художественность (вымысел, эстетика)
Эксперименты с тематикой произведений	Создание и отражение конкретного культурного запроса социума
Проблема авторства	Проблема авторства
Быстрота распространения	Традиции
Многожанровость и эксперименты с формой	Исторически устоявшийся перечень конкретных жанров и жанровых форм
Социальное взаимодействие и обратная связь	Память
Общение читателя и писателя	Общение читателя и писателя

Структура интернет-литературы. Начнем с того, что наличие определённой структуры обеспечивает целостность произведения, его способность воплощать и передавать выражаемое в нём содержание. Современное литературоведение предлагает две основные тенденции в установлении структуры художественного произведения.

Первая предполагает выделение в произведении слоев или функций, подобно тому, как в лингвистике в отдельном высказывании можно выделить уровень фонетический, морфологический, лексический, синтаксический.

Например М.М. Бахтин выделяет в произведении два уровня – фабулу и сюжет. Второй подход к структуре художественного произведения в качестве первичного разделения берет такие общие категории, как содержание и форма. Начнем с того, что наличие определённой структуры обеспечивает целостность произведения, его способность воплощать и передавать выражаемое в нём содержание. В свою очередь, структура интернет-литературы может быть очень разнообразной, и она зависит от конкретного произведения и его целей. Однако мы попробуем выделить базовые структурные элементы, которые являются основой любого сетевого произведения.

Согласно Большой Советской Энциклопедии, структуру художественного произведения можно представить в виде ядра с несколькими оболочками. На внешней оболочке располагается словесный материал, который является первой составляющей произведения и, как правило, выражает идею, являющуюся духовным ядром. Внутренняя оболочка представлена системой образов, которая обращается к воображению читателя, обладая чувственной конкретностью.

К слову, внешняя оболочка активизирует не воображение, а непосредственно созерцание, используя для этого систему материальных средств организации звуковой ткани, что позволяет добиться в произведении особого звучания, ритма и стиля. На вопрос, можно ли проецировать

данную схему на интернет-литературу, однозначного ответа в современном литературоведении нет. Однако, если проанализировать ряд сетевых произведений, то в них зачастую есть структурные элементы, описанные выше: это и ядро в виде главной идеи, и внешняя словесная оболочка, и внутренняя система образов.

Таким образом, мы детально ознакомились с объектом нашего исследования – интернет-литературой, воспользовавшись основными онтологическими понятиями. Придав сетевой литературе конкретную форму, мы можем логически перейти к следующему этапу нашей работы, а именно разобраться с функциями интернет-литературы, сравнив их с функциями литературы художественной.

Творческий демократизм. Говоря про творческий демократизм, хочется обратиться к цитате: *«Демократия есть личный образ жизни, определяемый не только верой в человеческую природу в целом, но и верой в способность человеческих существ к разумному суждению и действию, если для этого созданы надлежащие условия»* [1]. Творческий демократизм в сетевой литературе представляет собой феномен, который подчеркивает доступность и открытость творческого процесса для широкой аудитории.

Этот подход к литературному творчеству строится на принципах демократии, где каждый имеет возможность высказать свои идеи, поделиться своим творчеством и влиять на культурное пространство в онлайн-среде. В рамках творческого демократизма авторы сетевой литературы не ограничены традиционными литературными структурами и ролями. Любой человек с доступом к интернету может стать автором, выражая свои идеи в различных формах: от текстов и поэзии до визуальных и звуковых искусств. Эта открытость позволяет разнообразным голосам находить свое место в литературной экосистеме.

Важным аспектом творческого демократизма в сетевой литературе является возможность взаимодействия между авторами и читателями. Сетевые платформы предоставляют возможность обратной связи, комментирования и обсуждения произведений. Это создает диалогическое пространство, где читатели активно участвуют в формировании литературного контента и влияют на развитие сюжетов, персонажей и общей динамики произведений. Творческий демократизм также способствует появлению новых литературных форм и стилей. Авторы сетевой литературы не ограничены традиционными жанрами и могут свободно экспериментировать с синтезом различных стилей, создавая совершенно новые литературные явления. Это обогащает культурное наследие и способствует эволюции литературных форм в целом.

Сетевая литература также активно вовлекает читателей в процесс создания контента, часто предоставляя им возможность создавать фанфики, продолжения сюжетов или взаимодействовать с авторами напрямую. Эта взаимная связь создает более интенсивное литературное сообщество,

где каждый член может стать соавтором. Такой подход также способствует поддержке новых имен и талантов. Интернет предоставляет возможность непрофессиональным авторам выйти за рамки традиционных издательских практик и представить свое творчество широкой аудитории. Это способствует демократизации возможностей для творческого самовыражения и повышает шансы неизвестных авторов на признание.

Кроме того, творческий демократизм в сетевой литературе обеспечивает пространство для выражения различных культурных, социальных и гендерных перспектив. Авторы со всего мира могут делиться своим уникальным опытом и точками зрения, что способствует культурному обогащению и увеличивает многообразие литературных нравов и сюжетов.

Сетевая литература как площадка творческого демократизма также взаимодействует с другими формами искусства. Использование мультимедийных элементов, визуальных и звуковых эффектов, а также интерактивных форматов обогащает литературный опыт, привлекая аудиторию с различными предпочтениями и стилями восприятия информации. Но, несмотря на все преимущества творческого демократизма, важно также учитывать вопросы качества правописания. В условиях свободного творчества иногда может возникнуть вызов поддержанию стандартов литературного качества. Однако этот аспект также открывает возможности для детальной групповой проверки контента и обратной связи, что может стимулировать рост и совершенствование авторов.

В итоге, творческий демократизм в сетевой литературе является силой, формирующей литературную среду будущего. Он поддерживает инклюзивность, равенство и свободу творчества, что создает пространство для разнообразия и творческих инноваций в мире слова и искусства.

Литература

1. Дьюи, Дж. Политические науки № 2 [Электронный ресурс] Дж Дьюи. Творческая демократия – задача, которая стоит перед нами – Москва, 2008. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskaya-demokratiya-zadacha-kotoraya-stoit-pered-nami?ysclid=lsn08278y5771160453. Дата доступа 02.04.2024.

2. Жиляева, А., Кургузова, Н., Лазарева, А. Ориджинал: между фанфикшн и литературой / А. Жиляева, Н. Кургузова, А. Лазарева // Сборник докладов VI Международного конкурса научно-исследовательских работ (28 апреля 2017 года) / Научный ред. д.э.н, проф. А.В.Гумеров. – Казань: Ро́кета Союз. – 2017. – 386 с.

3. Жуков, В. Как войти в литературу за шестьдесят секунд / В. Жуков // Октябрь. – № 7. – Москва, 2006. – С. 125-137.

4. Зарипова, А. Российская газета [Электронный ресурс] / Зарипова А. // «Сетература» становится популярней обычных книг. – Режим доступа: URL: http://www.rg.ru/2011/06/03/seteratura.html. Дата доступа: 02.04.2024.

5. Кавелти, Дж. Г. [Электронный ресурс] / Дж. Г. Кавелти. Изучение литературных формул – Москва, 1996. – Режим доступа: https://metodolog.ru/00438/00438.html. Дата доступа 02.04.2024.

6. Карымова, М.Г. Гипертекст и сетература в контексте культуры постмодернизма / М.Г. Карымова // Постмодернизм: pro et contra: материалы Международной конференции «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий». – Тюмень: Вектор-Бук, 2002. – С. 63–68.

7. Кекеева, Т.М. [Электронный ресурс] / Т.М. Кекеева // Интерпретация сущности литературы в феноменологической критике. – Калмык, 2015. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-suschnosti-literatury-v-fenomenologicheskoy-kritike-i-germenevtike. Дата доступа: 02.04.2024.

N.A. Yablokov
Vitebsk State University named after P.M. Masherov
e-mail: UvaoTyan@yandex.by

The ontology of internet literature and its creative democratization

Key words: internet literature, properties of internet literature, essence of internet literature, structure of internet literature, literary studies, creativity, democratization.

The article analyzes internet literature as a subject of study. It examines its essence, properties, and structure, and also compares these properties with canonical, paper literature. Attention is also given to the theme of creative democracy as one of the main components of internet literature.

М.В. Яромка
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
e-mail: maryna.yaromka@gmail.com

УДК 821.161.3

КАНЦЭПЦЫЯ МАРАЛІ Ў АПОВЕСЦІ В. БЫКАВА «ЗНАК БЯДЫ»

Ключавыя словы: апазіцыя «дабро – зло»; апазіцыя «свой – чужы»; Васіль Быкаў; «Знак бяды»; канцэпцыя маралі.

Артыкул раскрывае канцэпцыю маралі ў аповесці В. Быкава «Знак бяды», якая характарызуецца лакальнасцю (прывязанасцю да знаёмага свету), спалучэннем хрысціянскай традыцыі і «людскай» маралі, заснаванай на досведзе жыцця ў сялянскай культуры. Праблема дабра і зла раскрываецца праз маральныя якасці персанажаў, адсылкі да Бібліі, матывы граху і выкуплення, сэнсавую нагрузку пытанняў «чаму» і «за што».

Мараль як сукупнасць прынцыпаў і каштоўнасцей, паводле якіх выбудоўваюцца адносіны з іншымі людзьмі, з'яўляецца складнікам канцэпцыі чалавека, што выяўляецца ў мастацкім творы. Маральна-філасофскаму аспекту творчасці В. Быкава прысвечаная праца Е. Лявонавай, дзе творы пісьменніка суадносяцца з традыцыяй Ф. Дастаеўскага, адзначаюцца агульныя рысы і разыходжанні твораў В. Быкава з ідэямі французскага экзістэнцыялізму [2]. Маральныя якасці герояў выкарыстоўваюцца як крытэрый для тыпалогіі персанажаў у артыкуле З. П. Мельнікавай [3], аднак цэласна канцэпцыя маралі ў аповесці не даследавалася.

Мараль у аповесці В. Быкава «Знак бяды» шчыльна звязаная з рэлігіяй. Хрысціянскі кантэкст прысутнічае ў аповесці ў некалькіх формах.

Найбольш відавочнай адсылкай да Бібліі выступае назва пагорка на сядзібе Петрака і Сцепаніды – Галгофа. Праз такую назву ўводзіцца асацыяцыя з распяццем – пакутамі, закліканымі выкупіць грахі. З аднаго боку, гэта дазваляе падкрэсліць цяжкасці, з якімі сутыкаюцца героі; з іншага боку, апеляцыя да евангельскага сюжэта надае пакутам вышэйшы сэнс – за імі бачыцца лепшая будучыня, «уваскрасенне». Паралель з узыходжаннем Хрыста на Галгофу назіраецца ў тым, што Пятрок самастойна робіць крыж, які стае сімвалам гора і надзеі на паратунак. Тым не менш, крыж хутка знішчаюць, што выяўляе асаблівасць тагачаснага грамадства, у якім праявы рэлігіі ўспрымаліся як варожыя.

Паказальнай у плане стаўлення да рэлігіі з'яўляецца сцэна з усталяваннем крыжа: «Памажы, Божа, не адступіся ад рабоў тваіх, – прабубніў ён [Пятрок], хрысцячы спатнелы, спакутаваны за гэтыя дні твар. Яна [Сцепаніда] таксама перахрысцілася, падумаўшы: а мо і праўда паможа? Адвядзе праклён ад гэтай клятай людзьмі і Богам зямлі» [1, с. 164]. Звяртаючыся да Бога з малітвай, Пятрок «прабубніў» некалькі слоў; думкі Сцепаніды не ствараюць уражання, што яна напраўду верыць у Божую дапамогу. Дадзеная сцэна лаканічна акрэслівае герояў як людзей, якія вераць у Бога, але толькі ў пэўнай ступені спадзяваюцца на яго. «Па натуры сваёй Пятрок быў чалавек ціхі і мяккі – гэткі, якімі была большасць у Выселках: страхавіты, зважлівы, трохі набожны» [1, с. 232–233], – «набожны», але толькі «трохі», што выступае адной з ключавых характарыстык сялян.

У прыведзенай вышэй цытаце выяўляецца характэрнае спалучэнне – людзі і Бог, якое сустракаецца ў розных варыяцыях у некалькіх фрагментах: «Калі не людзей, дык пабаяліся б Бога» [1, с. 199]; «Што яна зрабіла не так, напроціў Бога і сумлення» [1, с. 122]. У супастаўленні Божага і чалавечага бачыцца дзве крыніцы маралі, якой кіруюцца героі. Першая звязваецца з хрысціянствам, другая – з «людскай» мараллю, сфармаванай традыцыйнымі ўяўленнямі пра дачыненні з іншымі. Спалучэнне дзвюх традыцый дае магчымасць выявіць асаблівасці іх камбінавання, пераасэнсавання як характарыстыку нацыянальнага светапогляду, выведзенага ў творы праз асэнсаванне свету сялянамі.

Адным з ключавых пытанняў, якія вызначаюць мараль, выступае апазіцыя дабра і зла, іх сутнасць і размежаванне. Дабро і зло выяўляюцца ў аповесці найперш праз маральныя якасці персанажаў: размежаванне людзей на сваіх і чужых адбываецца на падставе іх учынкаў. Так, Лявон, які заступаецца за сялян, характарызуецца як добры, свой чалавек, тады як Гуж, злапамятны, помслівы, выслужлівы перад немцамі, – як злы, чужы. Рэлігійная прыналежнасць выступае сродкам ідэнтыфікацый толькі часткова. У згадцы пра лёс местачковых яўрэяў немцы характарызуюцца наступным чынам: «Але гэтыя разумныя так меркавалі, што не павінны пабіць, што і немцы людзі, ды і ў Бога вераць» [1, с. 218]. Аднак падобнае ўражанне апынаецца зманлівым, што паказвае хісткасць веры як спосабу

вызначэння маральных якасцей чалавека. Прычым так ідэнтыфікуюць сябе яўрэі, але не беларускія сяляне, якія жывуць у хрысціянскай традыцыі.

Ацэньваючы ўчынкі немцаў, Пятрок думае: «Хіба гэта па-людску? Калі не людзей, дык пабаяліся б Бога, Бог жа ўсё бачыць. Мусіць, ён ім яшчэ спомніць іхнія зладзействы на чужой зямлі» [1, с. 199]. Апеляцыя да Бога гаворыць пра страх перад ім, абумоўлены яго здольнасцю караць, што мусіць выправіць злога чалавека. Дабро ў такім выпадку дазваляе пазбегнуць кары, што ў хрысціянскім кантэксце характарызуе зло як грэх, а дабро як праведнасць. Аднак страху перад Богам папярэднічае страх перад людзьмі – менавіта ў такім парадку разважае Пятрок. Разуменне дабра, такім чынам, выводзіцца за межы рэлігіі, да якой герой звяртаецца толькі тады, калі не спрацоўвае чалавечнасць, адказнасць перад людзьмі.

«Людская» мараль Сцепаніды выяўляецца ў яе ўспамінах пра 1930-ы год: калі на сходзе галасуюць за раскулачванне, Сцепаніда пярэчыць і ў выніку сыходзіць, перастае браць удзел у падобных рашэннях. Адпаведная і яе рэакцыя на раскулачванне сям'і Ладзіміра: «К чорту ўсіх вас! Рабіце што хочаце! Але без мяне!» [1, с. 177]. У рамках маралі гераіні дабро не можа шкодзіць чалавеку – адсюль непрыняцце раскулачвання аднавяскоўцаў, бо ідэалогія класавай барацьбы, якой апраўдваюцца гэтыя рашэнні, супярэчыць цэнтральнаму пункту маралі – чалавечнасці да сваіх.

Вялікую ролю ў фарміраванні маралі адыгрывае традыцыйная вясковая культура: калі кожны чалавек ведае кожнага, то стаўленне да іншага абапіраецца на веды пра яго як асобу. Акцэнт на чалавеку вытлумачваецца разуменнем, што аднавяскоўцы знаходзяцца ў той самай сітуацыі, што і самі героі, адпаведна, досвед іншых успрымаецца як патэнцыйна ўласны. Разумеючы, што дабро і зло, зробленыя іншаму, вяртаюцца да іх саміх, героі намагаюцца рабіць «па-людску». Такі прынцып адсылае да залатога правіла ў Бібліі ці іншых варыяцый той самай канцэпцыі (напрыклад, у фармулёўцы Канфуцыя).

У развагах герояў падчас вайны прысутнічае пэўная эгаістычнасць. Пятрок думае: «Аднак даў жа Бог клопату, наслаў немцаў, ці ім мала было гарадоў, мястэчак, хоць бы якіх вёсак, дык во, дабраліся і да гэтага Богам забытага хутара» [1, с. 60]. Далей ён паўтарае тое самае: «Во кара боская, – гаротна падумаў Пятрок. – За якія толькі грахі! І чаму гэта на мяне менавіта абрынулася такое? Хіба мала было ім гарадоў, мястэчак ці вёсак, нашто ім прыдаўся гэты Богам забыты хутар?» [1, с. 87]. Прыведзеныя ўрыўкі сведчаць пра лакальны характар маралі: яна працуе ў межах мікрасвету, там, дзе кожны чалавек знаёмы. Там, дзе пачынаецца невядомы свет, такая мараль не працуе – дзеля таго, каб вызначыць у свеце дабро і зло, гэты свет мусіць быць сваім.

Калі добрыя ўчынкі ўспрымаюцца героямі як правільныя, то благія патрабуюць тлумачэння і пошуку прычын. Такі акцэнт выяўляе дабро натуральным, тады як зло ідзе насуперак чалавечай прыродзе і мусіць мець

апраўданне. Пошук прычын зла засяроджваецца ў аповесці ў двух пытаннях: «“Чаму і завошта?” – пыталася яна ў сябе, не знаходзячы, аднак, адказу, і думкі яе ішлі далей, у глыб перажытага» [1, с. 122].

Пытанне «чаму» маркіруе пошук тлумачэння ўчынкаў і здарэнняў, які канцэнтруецца на мінулым, на перадумовах, якія паўплывалі на цяперашні стан. Так, прычынай злосці Гужа бачыцца раскулачванне яго бацькі [1, с. 214–215]; паводзіны Каландзёнка вытлумачваюцца нянавісцю з боку аднавяскоўцаў [1, с. 42]. Варта падкрэсліць, што адказ на пытанне «чаму» не з'яўляецца апраўданнем зла, а толькі дае героям лепш зразумець яго вытоk.

Пытанне «за што» выступае азнакай роспачы, страты разумення, няздольнасці патлумачыць, што адбываецца. Варта заўважыць, што словы «за што», «завошта» неаднаразова гучаць як у «Знаку бяды», так і ў іншых творах В. Быкава (напрыклад, «Мёртвым не баліць», «Сотнікаў», «Кар’ер», «Аблава», «На чорных лядах», «Жоўты пясочак»). Сцепаніда і Пятрок прамаўляюць гэтыя словы як у канкрэтных сітуацыях («Пастралялі курэй, забілі карову, застрэлілі хлопчыка – за што?» [1, с. 199]), так і разважаючы пра жыццё ў цэлым («Гэта ж паслаў Бог кару на дваіх старых – за што толькі?» [1, с. 78]).

У адрозненне ад «чаму», пытанне «за што» скіраванае на пошук крыніцы ўласных пакут, прычын свайго лёсу – гэта спроба адказаць не проста «чаму», а «чаму менавіта я», «чаму зло здарылася менавіта са мной». Засяроджанасць на сабе, уласным досведзе робіць дадзенае пытанне ключавым, бо рэфлексія над мінулым стаіць у цэнтры твора на ўзроўні сэнсу (асэнсаванне мінулага як умова існавання будучыні) і формы (рэтраспекцыя, унутраныя маналогі).

Што да рэлігійнага кантэксту пытання «за што», неабходна згадаць праблему апраўдання зла, якая распрацоўвалася такімі філосафамі і тэолагамі, як Плацін, Аўгустын, Ірыней Ліёнскі, Г. Лейбніц. Прысутнасць зла ў свеце ставіць эпістэмалагічнае пытанне пра мэтазгоднасць веры ў існаванне Бога [5]. Жанр тэадыцэі, вядомы са старажытнасці, выступае пошукам апраўдання справядлівасці Бога, нягледзячы на існаванне зла [4, с. 11]. Пытанне пра тое, чаму пакутуе праведнік, агучанае ў Кнізе Ёва. Прычыны несправядлівасці Ёў суадносіць са светам, але не з Богам, шукаючы ва ўласных пакутах вышэйшы сэнс [4, с. 30].

У аповесці «Знак бяды» праблема зла гучыць не столькі як пытанне пра існаванне Бога, колькі як пытанне пра само зло, засяроджанае на суб’ектыўным досведзе чалавека: чаму зло існуе і за што я мушу з ім сутыкнуцца?

Да каго звернутыя пытанні «чаму» і «за што»? Героі апелююць да кагосьці, хто знаходзіцца звонку іх прасторы, да іншага ведання, якое выходзіць за межы іх свету [1, с. 138]. Тым не менш, адказы на свае пытанні героі мусяць шукаць самі ў межах уласнага мікрасвету. Калі Бог

адсутнічае ў лакальным свеце герояў, ім застаецца кіравацца «сумленнем», «людскай» мараллю, але цалкам Бог не знікае, бо персанажы пастаянна згадваюць яго. У плане прасторы атрымліваецца наступная канцэпцыя: Бог ёсць, але не «тут».

Пятрок і Сцепаніда называюць хутар «забытым Богам», што ў дадатак да прасторавай лакалізацыі наводзіць на пытанне пра час: калі хутар стаў забытым? Жыццё Петрака і Сцепаніды ўяўляе сабой паступовае пагаршэнне сітуацыі: ад надзей у маладосці яны рухаюцца да расчаравання, разумення марнасці працы і, урэшце, да разбурэння і гібелі. Цяжкасці апраўдваюцца вайной – дрэнным часам [1, с. 18, 281, 314], а лепшага часу трэба дачакацца [1, с. 25]. Прасторавая аддаленасць Бога, такім чынам, цягне за сабой і часавы разрыў: Бог ёсць, але не «цяпер».

Хрысціянскі кантэкст рэалізуецца ў аповесці праз матыў граху і выкуплення. Сцепаніда неаднаразова сутыкаецца з маральнай дылемай – пакараць ці дараваць. У 1930-м яна разважае пра чужыя рашэнні: «Можа, цяпер яму за тое пакаранне? Але ж не, хіба за такое можна караць? А завошта тады караць Ладзіміра, старую Прахорыху?» [1, с. 183]. Пятрок думае пра вайну як пра пакаранне: «Спакваля, аднак, усё сціхла, немцы паснулі, але Петрака ўсё роўна не брала на сон; гаротна і неадчэпна думалася: што ж гэта будзе? Гэта ж паслаў Бог кару на дваіх старых – за што толькі?» [1, с. 78]. І ў адным, і ў другім выпадку пакаранне прыходзіць звонку – гэта справядлівасць, Боская кара за грахі. Адпаведна, чалавек не мусіць караць, але спадзяецца на расплату для тых, хто чыніць яму зло [1, с. 199]. Тым не менш, у фінале аповесці Сцепаніда пакідае схаваную бомбу, як пакаранне сваім катам [1, с. 319].

Вера ў выкупленне граху паказвае, што зло не абсалютнае і можа быць ператворанае на дабро. З гэтага вынікае схільнасць дараваць, пакуты сумлення, неабходнасць «пакаяння» перад панам, што мусіць даць героям лепшую будучыню. Аднак памылкі мінулага, «грахі», становяцца для Петрака і Сцепаніды прычынай катастрофы нягледзячы на ўсе спробы выкуплення. Больш за тое, у герояў адсутнічае разуменне, у чым заключаецца «грэх», бо яны кіруюцца натуральным жаданнем лепшай будучыні для ўласнай сям'і. Калі ў рэальнасці адбываецца катастрофа, рэлігія прапануе суцяшэнне (ідэя пакутаў, ахвяры дзеля выратавання пасля смерці). Героі ж суцяшэння пазбаўленыя, бо думка пра тое, што зло мусіць быць пакараным, не паляпшае іх сітуацыі, а лакальная мараль не кранаецца пытанняў жыцця пасля смерці.

Калі хрысціянства прапануе шэраг запаветаў, на якія можна арыентавацца, то «людская» мараль нічым, акрамя памяці яе носьбітаў, не фіксуецца. «Людская» мараль засяроджваецца на яе ўзаемнасці, а яе праблема заключаецца ў адноснасці – які чалавек, такая і мараль. Ілюстратыўным выступае дыялог Сцепаніды з Недасекам, якому «не дай Бог вешаць», але калі «скажуць, дык што ж» [1, с. 220]. На фоне сцірання

хрысціянскай маралі чалавек апынаецца ў сітуацыі крызісу: з аднаго боку, гэта праблема дачыненняў з людзьмі; з іншага боку – унутраны крызіс праз адсутнасць матрыцы асэнсавання ўласнага досведу, што прыводзіць да разгубленасці, вымушае вяртацца назад, каб гэтую матрыцу выпрацаваць.

Такім чынам, мараль у аповесці «Знак бяды» складаецца з элементаў хрысціянства і «людскай» маралі, сфармаванай пад уплывам сялянскай культуры. Хрысціянскі кантэкст выяўляецца ў інтэртэкстуальных адсылках да Біблії, выкарыстанні матываў граху і выкуплення, трактоўцы праблемы адпраўдання зла. «Людская» мараль характарызуецца лакальнасцю, прывязанасцю да канкрэтных людзей, часу і прасторы, адсутнасцю зафіксаваных норм. Камбінацыя дзвюх канцэпцый паказвае маральны крызіс, калі рэлігійны імператыў страчвае строгасць, чалавек пазбаўляецца арыенціру, а Бог успрымаецца як існы, але «тут і цяпер» адсутны.

Літаратура

1. Быкаў, В. Знак бяды / В. Быкаў. – Мінск: Папуры, 2022. – 320 с.
2. Лявонава, Е.А. Беларуская літаратура XX ст. і еўрапейскі літаратурны вопыт / Е.А. Лявонава. – Мн. : БДУ, 2002. – 128 с.
3. Мельнікава, З. П. Супрацьстаянне дабра і зла: тыпалогія герояў аповесці В. Быкава “Знак бяды” / З.П. Мельнікава // Рэспубліканскія Купалаўскія чытанні : зборнік навуковых прац / [рэдкал.: А.С. Садоўская (галоўны рэдактар) і інш.]. – Гродна, 2019. – С. 79–86.
4. Щедровицкий, Д. Беседы о Книге Иова. Почему страдает праведник? / Д. Щедровицкий. – 4-е изд. – М.: Теревинф, 2012. – 235 с.
5. Tooley, M. The Problem of Evil / M. Tooley // The Stanford Encyclopedia of Philosophy [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://plato.stanford.edu/entries/evil. – Дата доступу: 31.03.2024.

M.V. Yaromka
Belarusian State University
e-mail: maryna.yaromka@gmail.com

The concept of morality in V. Bykaŭ’s novella «Sign of Misfortune»

Key words: «good – evil» opposition; «own – alien» opposition; the concept of morality; «Sign of Misfortune»; Vasil Bykaŭ.

The article reflects on the concept of morality in V. Bykaŭ’s novella «Sign of Misfortune», which is charachterised as localised (bound to the well-known world), involves a combination of Christian and «common» morality based on rural life experience. The problem of good and evil is developed by means of characters’ moral qualities, references to the Bible, motives of sin and redemption, meaning of the questions «why» and «for what».

АВТОРСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

Агафонова О.В. 3
Алейнік Л.В. 8
Алексеевич Е.В. 13
Аршанская Е.Е. 20
Бабіч Ю.М. 28
Бабичева С.К. 34
Бароўка В.Ю. 39
Бейн К.Г.Н. 45
Богорадова Т.Р. 52
Букарева Н.Ю. 56
Бут-Гусаім С.Ф. 62
Васюковіч Л.С. 66
Гладкова Г.А. 72
Горегляд Е.Н. 77
Гребенникова Д.А. 83
Демешко К.А. 34
Дзядова А.С. 88
Драба І.А. 93
Жилене Е.С. 99
Зайцава К.А. 106
Зиманский В.Э. 110
Иванова Н.С. 116
Кавалюк А.С. 123
Казакова М.А. 128
Кашкан Т.А. 134
Кісялёва Л.Г. 138
Колесникова Е.И. 144
Коноплёва Н.Н. 150
Конторов В.Э. 155
Красовская Я.И. 162
Крикливец Е.В. 169
Крученкова Т.Н. 175
Куляпин А.И. 180
Леська Л.П. 185
Лисов А.Г. 191
Лукьянчикова Н.В. 195
Лю Миньцзе 202
Марков Н.И. 56
Машошина В.С. 207
Михалевич И.А. 211
Молчанова Д.А. 218
Мурзіч Э.А. 224
Навасельцава Г.В. 228
Навумаў У.К. 238
Назаренко В.Ю. 234
Олейникова П.И. 240
Патапенкава Д.А. 106
Пісарэнка А.М. 247
Подковырин Ю.В. 254
Польников М.О. 261
Радзюль В.Ю. 88
Романов Д.А. 268
Рылова Е.В. 77
Семянькова Г.К. 93, 274
Слесарева Т.П. 278
Смирнов С.Р. 285
Соловьева Я.С. 290
Сомов С.Э. 293
Страхова Н.В. 195
Темушева Е.А. 299
Тимерманис Е.Б. 83
Трофимова В.С. 306
У Ян 312
Умеренкова О.А. 317
Флеганова С.А. 128
Хотулева А.В. 323
Цзин Цзин 329
Чарнавокая А.М. 334
Шабуня Ю.Д. 339
Шаладонава Ж.С. 345
Шамякіна М.В. 351
Шилина В.Г. 356
Шматкова І.І. 363
Щербина А.О. 368
Юркойць Д.А. 374
Яблоков Н.А. 382
Яромка М.В. 387

Научное издание

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Технический редактор *Г.В. Разбоева*

Компьютерный дизайн *Л.В. Рудницкая*

Подписано в печать 23.05.2024. Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 45,80. Уч.-изд. л. 26,32. Тираж 35 экз. Заказ 73.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.