

## Літэратура

1. Гарбовский, Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский.— М., 2004.
2. Перфильева, Н. П. Метатекст: текстоцентрический и лексикографический аспекты : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Н. П. Перфильева.— Новосибирск, 2006.
3. Kostkiewiczowa, T. Metajęzyk / T. Kostkiewiczowa // Słownik terminów literackich: pod red. J. Sławińskiego.— Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1998.— S. 303.
4. Mayenowa, M. R. Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka / M. R. Mayenowa.— Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1974.

*Н. С. Валанцэвіч*

Мінск, Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў

### **Адлюстраванне нацыянальнай праблематыкі ў тэатральным мастацтве Беларусі сярэдзіны XIX стагоддзя: да праблемы камунікацыі тэатра і публікі**

Камунікатыўнасць закладзеная ў самой прыродзе тэатра як віду мастацтва. Так, на думку У. Меерхольда, «тэатр пачынае існаваць з таго моманту, калі глядзельная зала адзавецца на тое, што здзяйсняецца па той бок рампы. Трэба, каб глядзельная зала выказала свае адносіны да таго, што дзеецца тут» [10, с. 104]. Тэатразнаўцы ў сваіх разважаннях прыходзяць да такой жа высновы. Па словах беларускага навукоўца А. Сабалеўскага, глядач «сваёй прысутнасцю ў зале, адносінамі і рэагаваннем істотна ўплывае на жыццё спектакля і далейшы яго лёс» [15, с. 426]. Расійскі даследчык А. Альтшулер адзначае, што «тэатр звяртаецца да сучаснага гледача і толькі да яго, і гучанне спектакля абумоўлена актуальнасцю яго гістарычнай, сацыяльнай і маральнай праблематыкі» [1, с. 14].

Узгаданія камунікатыўныя механізмы спрацоўвалі і ў XIX ст., у перыяд актыўнай змены культурнай парадыгмы на тэрыторыі беларускіх губерняў, калі грамадска-палітычныя і сацыяльна-культурныя праблемы значна абвастраліся. Калі ўзяць у якасці аб'екта даследавання пастаноўкі на гістарычную тэматыку, можна вызначыць, як суадносіліся іх ідэі з хваляючымі ідэямі часу, якое ўздзеянне яны аказвалі на свядомасць сучаснікаў, зразумець сэнс і значэнне грамадска-культурнага рэзанансу ад пэўнага сцэнічнага прадстаўлення.

Калі антрэпрэнёры і выканаўцы фігуральна пераносілі падзеі і канфлікты з сучаснага ім жыцця, то ўспрыняцце спектакля ў цэлым, яго адпаведнасць тагачасным праблемам былі ў большай ступені звязаныя з глядацкай здольнасцю да асацыяцый. Можна казаць, што ў такім выпадку рэцыпіент не проста атрымліваў інфармацыю, якая накіроўвалася яму са сцэны, але і з'яўляўся «інтэрпрэтатарам сцэнічнага твора» [1, с. 12].

Адносіны публікі да тэатра, які ў XIX ст. з'яўляўся самаакупным, і глядацкая рэакцыя на асобныя спектаклі, у прыватнасці, з'яўляюцца аб'ектыўнымі крытэрыямі дзейнасці тэатральных калектываў.

Сцэнічная прапанова ў дастатковай ступені адпавядала густам і настроям глядачоў, якія прыходзілі ў тэатр. У сярэдзіне XIX ст. па словах мінскага крытыка, большасць публікі патрабавала «гераічных або так званых раздзірацельных» трагедый і драм [9, с. 47]. Мясцовым аматарам тэатра вельмі падабаліся рамантычныя рыцарска-чарадзейныя оперы, трагедыі з «героямі ў латах, рымскіх тогах альбо іспанскіх касцюмах», у спектаклях магло «здзяйсняцца па чатыры смертазабойствы і чатыры мёртвых цела ляжаць на сцэне» [9, с. 47].

Можна меркаваць, што на хвалі рамантычнай паэтызацыі гісторыі ў рэпертуары працуючых на Беларусі калектываў з'явілася такая жанравая форма, як гістарычная драма, праз якую прасцей было звяртацца да мясцовай праблематыкі, да т. зв. «польскага пытання».

Публіка ішла ў тэатр, каб паглядзець на любімых «зорак» альбо на п'есу, у якой асноўныя матывы адказвалі пэўным глядацкім запытам. Канечне, асаблівасці ўспрыняцця ў істотнай ступені залежаць ад спосабаў уздзеяння выразных сродкаў тэатра.

З сярэдзіны XIX ст. эстэтыка сцэнічнага відовішча ў еўрапейскім тэатры змянялася, у ігры акцёраў пачалі суіснаваць узнёсла-рамантычныя і нязмушана-рэалістычныя прыёмы мастацкай выразнасці. У візуальным вобліку спектакляў усё часцей дэманстравалася вялікая колькасць знешне пастановачных сродкаў (сцэнічная абстаноўка і касцюмы) для больш-менш сапраўднага адлюстравання канкрэтнага асяроддзя і эпохі, прадстаўлення нацыянальных і гістарычных падрабязнасцей. Гэты прынцып «жывапіснай рэжысуры» актыўна ўжываўся Д. Францам, Ч. Кінам, пазней і пастаноўшчыкамі Мейненгенскага тэатра, пасту-

пова распаўсюдзіўся і ў гарадскіх тэатрах Беларусі даследуемага перыяду. Можна выказаць здагадку, што менавіта каларытнасць і маштабнасць такога роду відовішча разам са своеасаблівым адчуваннем дачынення да «аднаўляемай на сцэне Гісторыі» вельмі падабаліся глядачам.

У якасці доказу ўсталявання ўзгаданай тэндэнцыі на мясцовых сцэнах прывядзем некалькі прыкладаў. У 1858 г. на пастаноўку гістарычнай драмы «Каспар Карлінскі» («Kasper Karliński») У. Сыракомлі дырэкцыя Віленскага тэатра не пашкадавала выдаткаў. Візуальны вобраз прадстаўлення (адзенне, зброя, палявы лагер, муры крэпасці) адпавядаў «да самых дробязей» гістарычнай эпасе, вельмі моцна ўплываў на глядацкае ўспрыняцце спектакля і дапамагаў лепшаму ўяўленню пра падзеі XVI ст. [5, с. 89]. У 1859 г. у Мінскім тэатры прадстаўлялася гістарычная драма «Магнаты і сірата, або Соф'я, князёўна Слуцкая» («Możnowładcy i sierota czyli Zofia, księżniczka Słucka») У. Сыракомлі. На думку рэцэнзента газеты «Минские губернские ведомости», публіка «засталася дужа задаволена» выдатным акцёрскім выкананнем і дакладнасцю аднаўлення гістарычнай абстаноўкі на сцэне [8, с. 197]. Асабліва ўражліва выглядаў эпізод жудаснага відовішча шаленстваў, здзяйсняемых радзівілаўскімі прыхільнікамі з-за маладой князёўны і яе багатых уладанняў.

У пачатку лютага 1860 г. віленская публіка тройчы ўбачыла гістарычную драму «Барбара Радзівіл» А. Э. Адынца, у якой распавядалася пра падзеі XVI ст. у Рэчы Паспалітай. Дэкарацыі, касцюмы, зброя «цалкам адлюстроўвалі гістарычную эпоху часоў Жыгімонта Аўгуста. У пралогу на дэкарацыі выяўлялася частка старажытнага Віленскага града з ніжнімі і верхнімі замкамі. Гледачы былі ў захапленні» [6, с. 101]. У пастаноўцы ўдзельнічала больш за трыццаць дзейных асоб, што дазваляла выкарыстоўваць у сцэнічным дзеянні вялікія масоўкі і таксама садзейнічала стварэнню маштабнага відовішча.

Нельга не пагадзіцца з думкай беларускага тэатразнаўца Ю. Пашкіна, што ў сярэдзіне XIX ст. «у Паўночна-Заходнім краі наспявае натуральная неабходнасць у сцэнічных прадстаўленнях, якія б трактавалі грамадска-палітычныя і культурныя праблемы і адносіны ў былой Рэчы Паспалітай, у дзяржавах Заходняй Еўропы і на ўласнай тэрыторыі таго часу» [12, с. 105].

Доказам апошняй тэндэнцыі можа служыць сцвярджэнне крытыка газеты «Могилевские губернские ведомости» наконт пастаноўкі гістарычнай драмы «Дачка мечніка, або Польскія сямей-

ствы» К. Маераноўскага: «Апладысменты не сціхалі. Хаця ў п'есе ёсць шмат эфектных сцэн, па ўсяму было бачна, што глядачы спачувалі выказаным у ёй павучальным думкам» [13, с. 766]. У творы сутыкаліся жыццёвыя пазіцыі прадстаўнікоў старажытнай шляхты: старога графа, які пагарджае дробнымі шляхцічамі з-за іх беднасці, і старога мечніка, які ставіць высакароднасць душы вышэй зямных даброт. Паказальна, што антрэпрэнёр Ю. Снядэцкі змяніў арыгінальную назву п'есы на «Польская арыстакратыя і шляхта ў XVII стагоддзі» для большага ўдакладнення ідэйна-тэматычнай накіраванасці сцэнічнага твора. Калі ж улічыць, што па сюжэце дзеянне адбываецца «на берагах роднага нам Дняпра», а выкананцы галоўных роляў «вывучылі іх душой і глыбока перажылі» [14, с. 815], становіцца зразумелым, чаму «нашае грамадства выказала такое спачуванне да спектакля» [13, с. 767].

Калі ў 1860 г. у Вільні ўзгаданая гістарычная драма за месяц была пастаўлена 5 разоў, у Гродне, Кобрыне і Мінску ігралася па некалькі разоў на працягу жніўня 1861 г. у Магілёве — 4 разы, мясцовы крытык канстатаваў: «Плясканне ў далоні напрыканцы вечара самым красамоўным чынам сведчыць пра эстэтычнае задавальненне і душэўную асалоду глядачоў. <...> Тэатру ўдалося закрануць жывую струну нашага грамадства» [13, с. 766].

У хуткім часе акцёры той жа трупы прапанавалі магілёўскай публіцы яшчэ адзін прэм'ерны спектакль, сюжэт якога быў заснаваны на падзеях, што адбыліся ў мінулыя часы непасрэдна ў Магілёўскай губерні. Глядачоў у зале было яшчэ больш, чым у папярэдняга вечары, бо на думку рэцэнзента, «сваё нам заўсёды больш падабаецца, чым чужое. Добра, калі гэта паслужыць павучальным урокам пры выбары п'ес для будучых спектакляў» [13, с. 767].

Славуты беларускі пісьменнік і тэатральны дзеяч В. Дунін-Марцінкевіч у вершаваным апавяданні «Люцынка, або Шведы на Літве» разважаў пра механізм прабуджэння патрыятычных пачуццяў у чытача мастацкага твора з гістарычным сюжэтам:

Верш чытаеш — і быццам бы Рым гераічны  
Паўстае ў вачах,— люд да подзвігаў звычайны,  
Што змагаўся ў Кейстута часы і Ягелы  
І што перамагаў. Быль даўно ўжо сатлела,  
Косці іх спаракнелі ў зямлі, але з імі,  
Верш чытаючы, стрэнішся нібы з жывымі.

Прыгадаеш іх справы — на сэрцы салодка, Кроў  
бурліць, ажывае ў табе мужнасць продкаў.

[7, с. 198].

*(Пераклад С. Дзяргая)*

Эфект уздзеяння на чалавечую свядомасць пры сцэнічным ува-  
сабленні гістарычных драм значна павялічваўся. Дзякуючы адпа-  
веднай абстаноўцы (дэкарацыям, касцюмам і рэквізіту) і выразнаму  
акцёрскаму выкананню, прысутныя на спектаклях сярэдзіны XIX  
ст. быццам бы рабіліся «ўдзельнікамі» сацыякультурных адносін  
і грамадска-палітычных падзей, што адбываліся ў даўнейшыя часы  
і сваю эпоху ў родным краі.

Поспех гістарычнай драмы «Каспар Карлінскі» пераўзышоў  
усе чаканні: з 16 студзеня па 16 мая 1858 г. адбылося 8(!) прад-  
стаўленняў [19, с. 228]. На першы спектакль квіткі былі раску-  
пленыя за тыдзень. Ускосным сведчаннем грамадскай значнасці  
дадзенага мерапрыемства можа служыць і прысутнасць на адным  
з прэм'ерных паказаў у Віленскім тэатры «дзвюх дачок вялікага  
Ліцвіна — паэта Міцкевіча» [5, с. 91]. Крытык газеты «Виленский  
вестник» з захапленнем адзначаў: «Рэдка каму з драматургаў вы-  
падаў такі вялізны фурор, які выклікала ў тутэйшай публікі новая  
гістарычная драма Сыракомлі» [4, с. 81].

Асноўная ідэя п'есы пра лёс мужаага абаронцы крэпасці Оль-  
штын ад войскаў Максіміяна, прэтэндуючага на каралеўскі трон,  
на думку рэцэнзента, да глыбіні душы ўскалыхнула мясцовае гра-  
мадства: «Па сюжэце ў творы адбывалася барацьба паміж грамад-  
зянскім абавязкам і бацькоўскім абавязкам, аднолькава святых  
і блізкіх для прысутных у зале глядачоў. Расповед Уладзіслава Сы-  
ракомлі пра жыццё патрыёта, які ўсё аддае Айчыне, шмат гаварыў  
кожнаму чалавеку» [5, с. 90].

Шляхціч Карлінскі зрабіў найскладаны духоўны выбар: не зда-  
вацца ворагам, а страляць з гармат ва ўласнага сына, які быў узя-  
ты заложнікам і ішоў наперадзе непрыяцельскага войска. Падчас  
сваеасаблівай «сповядзі сэрца» сталы ваяр прымае найскладаней-  
шае рашэнне:

Кароль Жыгімонт! Я цябе ніколі не бачыў,  
Але ты выбраны воляй народа,  
Апошняя кропля крыві,

Апошні ўздых майго жыцця  
Табе належаць... Гонар тваёй кароны,  
І цэласць тваёй галавы знаходзяцца ў маіх руках,  
Пакуль твае супраціўнікі не будуць знішчаны,  
Не здыму шлема і мяча не адброшу!

[18, с. 240].

(Падрадковы пераклад наш — **Н. В.**)

У п'есе Карлінскі прамаўляе гэтыя словы, звяртаючыся ва ўласных думках да правадзейнага ўладара дзяржавы. Таму можна меркаваць, што акцёр Б. Навінскі, іграючы ў дадзеным эпізодзе, прагаворваў свой эмацыйны маналог непасрэдна на публіку. Талент дазваляў артысту толькі з дапамогай мімікі і інтанацыйнага прамаўлення вельмі праўдзіва перадаць усе душэўныя ваганні камандзіра крэпасці, вымушанага страляць ва ўласнага сына:

Каспар Карлінскі! Ганьба і сорам табе!  
Подла зняважыць сябе хацеў.  
Кроў майго сына на іх падае!  
Не я забойца, забойца — вораг!  
Айчына мая дарагая, маці мая дарагая,  
Прабач мне, што сэрца забілася бацькоўскай любоўю!

[18, с. 250].

(Падрадковы пераклад наш — **Н. В.**)

У момант стрэла глядачы бачылі перад сабой «не звера, а героя» — сапраўднага сына сваёй зямлі. Герой драмы Чахроўскі гаворыць пра Карлінскага: «Высакародны шаленец!» Па словах крытыка, акцёр Б. Навінскі здолеў перадаць «подзвіг дасканалы». У фінале спектакля публіка «з заміраннем сэрца» назірала за ўчынкамі забітага горам бацькі, бо «ён рыдае без рыданняў, плача без кроплі слёз!» Драматызм у дзеянні дасягаў надзвычайнай мяжы, заслона падала, і публіка «яшчэ доўга заставалася пад уражаннем убачанага» [4, с. 83].

Крытык таксама звяртаў увагу на тое, што «паэт ствараў з Зыгмунта героя, гатовага ахвяраваць сабой у імя любові да роднай зямлі» [5, с. 89]. Аўтар п'есы такім чынам даводзіць думку, што ў герояў-патрыётаў вырастаюць дастойныя нашчадкі шляхецкіх родаў, якія выходзяць на Жыццяпісах Святых, расповядах пра войны,

на подзвігах з хронік, чытаннем якіх «разаграваюць дух». Можна меркаваць, што гледачы з хваляваннем сачылі за ўчынкамі падлетка, праз якія дэманстравалася падобная на бацькоўскую чалавечая сутнасць, ахвярнасць і трываласць у найскладаных абставінах.

Рэзананс у грамадстве пасля спектакля быў настолькі вялікі, што ў друкаваным асобніку п'есы на тытульным лісце занатаваная дата прэм'ернага паказу, а ў пераліку дзейных асоб пазначаліся імёны выканаўцаў той ці іншай ролі. У пачатку сакавіка 1858 г. у продажы з'явіліся і фатаграфічныя малюнкi да драмы.

Весткі пра незвычайна бурную рэакцыю грамадскасці на прадстаўленнях «Каспара Карлінскага» ў Вільні дайшлі і да расійскай сталіцы. Так, у маі 1858 г. у пецябургскім часопісе «Иллюстрация. Всемирное обозрение» адзначалася: «Спектакль даказваў няслушнасць выказванняў тых крытыкаў, якія не знаходзілі ў Сыракомлі драматычнага таленту. Некаторыя сцэны напісаны з запалам, энергіяй, з нейкай асаблівай праўдай і шчырасцю. Аўтар быў засыпаны кветкамі ў літаральным сэнсе гэтага слова. Уся глядацкая аўдыторыя была ахопена адзіным найвышэйшым запалам, які выяўляўся ў несціханых апладысментх і захопленых крыках» [2, с. 302].

Цікава, што ў Вільні «Каспар Карлінскі» быў прадстаўлены і ў дзевяты раз (1 чэрвеня 1858 года), прычым прыбытак ад тэатральнага вечара, у праграму якога быў уключаны і ўрывак з оперы «Галька» С. Манюшкі, прызначаўся «на набыццё падарунка для Уладзіслава Сыракомлі» [19, с. 228]. Калі ўлічыць, што бенефісныя прадстаўленні звычайна арганізаваліся на карысць аднаго з выступаючых актёраў або рэжысёра, то факт пастаноўкі ў гонар драматурга падкрэслівае выключную любоў тэатральных дзеячоў і гледачоў да творчасці беларускага паэта.

З цягам часу п'еса была прадэманстраваная на сцэнічных пляцоўках Брэста (1858 і 1861 гг.), Друскенік (1858 і 1859 гг.), Гродна (1859 і 1860 гг.) і Беластока (1861 г.) [17, с. 388]. У Варшаве гістарычная драма пра абарону Альштынскай крэпасці так і не была паказана. Толькі ў 1883 г. расійскія ўлады асэнсавалі, што дазвол прадстаўлення «Каспара Карлінскага» ў Вільні напрыканцы 1850-х гг., напярэдадні паўстання 1863–1864 гг., быў вялікай памылкай, бо спектакль «узрушваў неймаверныя патрыятычныя пачуцці палякаў» [17, с. 305].

Можна думаць, што гледачы пранікаліся сімпатыяй і да глаўных герояў пастаноўкі «Магнаты і сірата, або Соф'я, князеўна Слуцкая» ў Віленскім тэатры. Па сюжэце дзеля спынення грамад-

зянскай вайны ў краіне галоўная гераіня прымае рашэнне стаць жонкай нямілага ёй Януша Радзівіла, адмаўляючыся ад люблага Кароля Хадкевіча, дэманструючы пры гэтым нязломную духоўную моц. Акцёр І. Сурэвіч, якому заўсёды ўдаваліся ролі прадстаўнікоў шляхты, надзеленых неабмежаванай уладай, цудоўна ўвасобіў вобраз ганарыстага гетмана ВКЛ — Крыштофа Радзівіла. Я. Хелмікоўскі бездакорна сыграў сумленнага шляхціча мінулых часоў — віленскага кашталяна Рыгора Хадкевіча. Пачуцці закаханых Соф'і і Кароля вельмі шчыра і эмацыйна ўвасобілі Б. Навінскі і М. Навінская. Дзякуючы іх таленавітаму выкананню сваіх роляў, ствараўся «эфект непасрэднага бачання» герояў XVII ст.

У 1859 г. у Мінску на паказы «Соф'і, князёўны Слуцкай» двойчы збіралася «зусім поўная» глядзельная зала. Выканаўца галоўнай ролі Пятроўская ў самых кульмінацыйных момантах, па словах крытыка газеты «Минские губернские ведомости», «звярнула ўсю сваю ўвагу на партэр» [8, с. 197]. Выкарыстоўваючы прыём «*aparte*» пры прамаўленні сваіх шматлікіх маналогаў, актрыса актуалізавала гістарычную памяць суайчыннікаў:

СОФ'Я (*адна*).

Дзіця... Жабрак... Нявінныя галовы  
Ўжо з-за мяне знайшлі сабе магілу.  
Нязгоды хатняй цмок на ўсё гатовы:  
З крыві, з агню бярэ сваю даніну.  
Ох, я нявінна! — Божа! Я нявінна!  
Адзіна ў тым, што сэрцам пакахала.  
Але ж з таго пакутуе Айчына,  
Няхай бы лепш мая тут кроў сплывала

[16, с. 511].

(*Пераклад І. Багдановіч*)

У спектаклі распавядалася пра грамадска-палітычную свядомасць шляхты беларускіх зямель у пачатку XVII ст. Польскія крытыкі палічылі, што ў фінале паводзіны маладой дзяўчыны не зусім матываваныя. Мясцовым жа рэцэнзентам рашэнне Соф'і «прынесці на ахвяру прыхільнасць сэрца на карысць прыхільнасці да Радзімы» падалося пераканаўчым [8, с. 196].

Улетку 1861 г. у Магілёве, як і ў іншых гарадах, «поспех «Соф'і, князёўны Слуцкай» быў поўны» [14, с. 814]. Публіка не магла застац-



ца абыякавай да патэтычных прамоў, у якіх больш за 30 разоў гучала слова «край» і каля 20 разоў ускосна ўзгадвалася гэтае паняцце (у сэнсе «Літва» і «Айчына»). Дзейныя асобы ўслаўлялі многія старасвецкія традыцыі і рысы характару:

У шляхце ёсць літоўскай  
яшчэ сапраўдных рыцараў нямала,  
якія ўзновяць праўду!»...

<...>

Наша гордасць — не забава!  
Ў чужых дварах  
мы скарбаў не збіралі!  
Мы ўсе тут шляхта роўная прад правам.

<...>

Шляхта паважае  
Свае правы, законы і свабоды.  
Таго, хто топча іх, яна адкіне!  
А кроў яе, калі пральецца марна,  
Пакажа ўсім, што край і права гіне  
Не дзеля праўд вялікіх, а бяздарна!

[16].

*(Пераклад І. Багдановіч)*

Такім чынам, спектаклі з сюжэтамі пра мінулае беларускага народа, пастаўленыя ў адпаведнай сцэнічнай абстаноўцы, касцюмах і з выразным акцёрскім выкананнем, набывалі грамадска-палітычнае гучанне. У якасці прыклада можна прывесці і прадстаўленую ў 1857 і 1858 гг. у Гродне, а ў 1859 г. у Брэсце і Мінску камедыю «Вусы і парык» Ю. Кажанеўскага. Паводле сюжэту, галоўнага героя прымушаюць змяніць вопратку продкаў (шляхеці жупан і случкі пояс) на еўрапейскі касцюм, паколькі нават кароль Станіслаў Аўгуст Панятоўскі адмовіўся каранавання ў нацыянальным касцюме. Аднак герой не здраджвае сваім прынцыпам і памяці продкаў. Такім чынам, лепшыя прадстаўнікі шляхты надзяляліся такімі рысамі характару як патрыятызм і маральнасць і не маглі дзеля кар’еры і кахання адмовіцца ад ўсяго, што паважалі на працягу стагоддзяў на гэтай зямлі.

Калі ў 1861 г. у Дынабургу (Віцебская губерня) віленскія акцёры двойчы сыгралі вышэй прааналізаваную камедыю, віцебскі

губернатар адразу даслаў мясцоваму гараднічаму сакрэтны ліст, у якім забаранялася «даваць у заходніх губернях сцэнічныя творы, якія пры існуючым кірунку думак у гэтым краі абуджаюць рэвалюцыйныя жэрсці» [11, арк. 254].

Многія спектаклі, прадэманстраваныя мясцовай публіцы напрыканцы 1850-х гг., сталі не толькі культурна-мастацкай, але і адначасова сацыяльна-грамадскай з’явай, якая рабілася падставай для ўзаемадзеяння акцёраў з гледачамі ў тэатральнай зале. Прычым стваральнікі сцэнічных прадстаўленняў уступалі ў больш цесны кантакт з публікай, калі не проста ілюстравалі п’есу, а перадавалі складаны комплекс чалавечых эмоцый і пачуццяў, разважалі пра ідэальнага героя. Суперажыванне нараджала ідэнтыфікацыю, калі тагачасныя гледачы, знаходзячыся ў глядзельнай зале, «жылі і дзейнічалі» разам з героямі мінулых часоў, праблемы якіх становіліся больш зразумелымі.

### Літаратура

1. Альтшуллер, А. Я. Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии / А. Я. Альтшуллер // Вопросы театроведения : сб. науч. трудов / ред. кол.: А. Я. Альтшуллер (отв. ред.).— СПб., 1991.— С. 6–17.
2. Веселовский, В. Польский современный поэт Владислав Сырокомля и его последняя драма «Каспер Карлинский» / В. Веселовский // Иллюстрация. Всемирное обозрение.— 1858.— № 19.— С. 300, 302.
3. Веселовский, В. Театральная хроника / В. Веселовский // Виленский вестник.— 1858.— № 35.— С. 301–304.
4. Веселовский, В. Театральная и художественная хроника / В. Веселовский // Виленский вестник.— 1858.— № 10.— С. 81–84.
5. Веселовский, В. Театральная и художественная хроника / В. Веселовский // Виленский вестник.— 1858.— № 11.— С. 89–92.
6. Виленский дневник. Театральные представления // Виленский вестник.— 1860.— № 12.— С. 101.
7. Дунін-Марцінкевіч, В. Выбраныя творы / В. Дунін-Марцінкевіч ; уклад., камент. Я. Янушкевіч.— Мінск, 2001.
8. Любитель театра. Бенефисы г-жи Плонской и г. Вейнерта // Минские губернские ведомости.— Ч. неоф.— 1859.— № 52.— С. 195–197.
9. Любитель театра. Несколько слов о Минском театре // Минские губернские ведомости.— 1859.— Ч. неоф.— № 12.— С. 47–50.
10. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Том 2. 1917–1939 / В. Э. Мейерхольд.— М., 1968.
11. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі.— Ф. 1430. Воп. 1. Спр. 30934. Л. 254.

12. Пашкін, Ю. А. Утварэнне прафесійнага рускага драматычнага тэатра ў Беларусі да 1863 г. / Ю. А. Пашкін // Весці Акад. навук БССР.— Сер. грам. навук.— 1970.— № 4.— С. 105–112.

13. Подобед, Ф. Театр в Могилеве / Ф. Подобед // Могилевские губернские ведомости.— 1861.— Ч. неоф.— № 59.— С. 766–767.

14. Подобед, Ф. Театр в Могилеве / Ф. Подобед // Могилевские губернские ведомости.— 1861.— Ч. неоф.— № 62.— С. 814–815.

15. Сабалеўскі, А. В. Тэатр / А. В. Сабалеўскі // Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: у 2 т. / А. В. Сабалеўскі [і інш.] ; пад агульн. рэд. А. В. Сабалеўскага.— Мінск, 2002–2003.— Т. 2 : Лабанок — Яшчур.— С. 425–426.

16. Сыракомля, У. Магнаты і сіротка, або Соф'я, князёўна Слуцкая / Уладзіслаў Сыракомля // Сыракомля, У. Выбраныя творы / Уладзіслаў Сыракомля ; уклад., прадм., камент. К. Цвіркi.— Мінск, 2011.— С. 455–514.

17. Jędrychowski, Z. Teatragrodzińskie 1784–1864 / Z. Jędrychowski.— Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

18. PismaepiczneidramatyczneWładysława Syrokomli. T. 4.— Poznań : M. Jagielski, 1868.

19. Timoszewicz, J. Ztekiafiszówwileńskich 1800–1863 / J. Timoszewicz // PamiętnikTeatralny.— 1986.— T. 35 — № 2/3.— С. 221–230.

*С. В. Воробьева*

Минск, Белорусский государственный университет

## **Англицизмы в текстах СМИ на белорусском и русском языках**

Глобализация есть процесс всемирной экономической, культурной, политической и религиозной интеграции и унификации. Как явление, она не появилась из ниоткуда: именно неравномерное развитие социумов пробуждает потребность в информационном обмене между ними, что приводит к их культурному, научно-техническому, экономическому взаимодействию. Такое взаимодействие приводит к заимствованию достижений материальной, духовной сфер деятельности и, как следствие, к заимствованию лексики, иногда — к заимствованию концептов иностранной культуры [8], т.к. лексическая система, обладая гибкой структурой и характеризуясь открытостью и динамизмом, наиболее восприимчива к изменениям подобного рода. Словарный состав языка, отражая развитие культуры, науки и техники, взаимоотношений с миром, социального устройства того или иного