

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
Філалагічны факультэт

МОВА І ЛІТАРАТУРА

Матэрыялы
77-й навуковай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў
філалагічнага факультэта БДУ

Мінск, 22 красавіка 2020 г.



Мінск
2020

УДК 80(06)
М 741

Рашэнне аб дэпаніраванні вынес:
Савет філалагічнага факультэта
21 мая 2020 г., пратакол № 7

Рэдактар:
К. А. Тананушка

Рэцэнзенты:

- А. У. Кірычэнка*, кандыдат філалагічных навук, дацэнт,
дацэнт кафедры класічнай філалогіі БДУ;
Н. А. Круглік, кандыдат педагагічных навук, дацэнт,
загадчык кафедры лацінскай мовы БДМУ;
В. Г. Пракапчук, кандыдат філалагічных навук, дацэнт,
загадчык кафедры класічнай філалогіі БДУ

Мова і літаратура : матэрыялы 77-й навук. канф. студэнтаў і аспірантаў
філалагічнага фак. БДУ, Мінск, 22 красавіка 2020 г. / БДУ, Філалагічны фак. ;
[пад рэд. К. А. Тананушкі]. – Мінск : БДУ, 2020. – 280 с. : іл. – Бібліягр.
у тэксце.

У зборнік увайшлі матэрыялы дакладаў 77-й навуковай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў філалагічнага факультэта БДУ па актуальных праблемах сучаснага мовазнаўства, літаратуразнаўства, педагогікі, методыкі выкладання, класічнай філалогіі, міфалогіі, культуралогіі і фальклору.

Прызначаецца студэнтам, аспірантам і шырокаму колу чытачоў.

А. С. Альшевская

НАИМЕНОВАНИЕ КАК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ АНТРОПОМОРФНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ

Белорусский государственный университет, г. Минск;

77schevskaya@mail.ru;

науч. рук. – Т. И. Шамякина, д-р филол. наук, проф.

В статье рассматривается наименование как один из способов репрезентации антропоморфных персонажей. Наименование в данном случае выполняет две основные функции: содействует антропоморфизации (очеловечиванию) персонажей-нелюдей; указывает на нечеловеческую природу подобного персонажа. По этой причине наименование рассматривается нами как средство антропоморфизации и как маркер персонажа-нечеловека. В качестве средств антропоморфизации в первую очередь используются антропонимы, а для маркирования нечеловеческой природы персонажа – мифонимы и зоонимы. Обе функции являются противоположно направленными, но одинаково необходимыми при создании антропоморфных персонажей.

Ключевые слова: антропоморфные персонажи; наименование как средство антропоморфизации; наименование как маркер персонажа-нечеловека; антропонимы; зоонимы; мифонимы; онимизация.

«**П**риродный объект „очеловечивается“, когда его наделяют признаками, необходимыми в данной культуре, чтобы отнести его к категории „человекоподобных“» [1, с. 233]. Существуют различные поэтические приемы и способы создания антропоморфных образов-персонажей в фольклоре и литературе. В данной статье мы рассмотрим один из них, а именно: наименование как форму репрезентации подобных персонажей. Наименование – это то же, что «название» [2, с. 89]. Название (имя, наименование) – «словесное обозначение вещи, явления (общего и индивидуального)» [2, с. 88].

На основании проведенного анализа наименований различных антропоморфных персонажей в фольклорных и литературных текстах нами было выявлено, что наименование как форма репрезентации в данном случае выполняет две основные функции: 1) содействует антропоморфизации (очеловечиванию) персонажей-нелюдей; 2) указывает на нечеловеческую природу подобного персонажа. Следовательно, мы будем рассматривать наименование 1) как средство антропоморфизации и 2) как маркер персонажа-нечеловека.

1. Наименование как средство антропоморфизации (очеловечивания). Антропоморфизация при помощи наименования – это «называние любым антропонимом не людей, а животных, предметов, явлений и т. п.» [2,

с. 30]. Антропоним (антропоморфное имя) – «любое собственное имя человека, перенесенное на животное, предмет, явление и т. п. и ставшее его собственным именем» [2, с. 30].

По структуре антропонимы, в отличие от зоонимов (кличек животных), чаще всего трехкомпонентны: могут состоять из имен, отчеств и фамилий. Так, антропоморфный персонаж может иметь только имя (петушок Петя, крокодил Гена), имя и отчество (Котофей Иванович), имя и/или фамилию (Людвиг Ларсон, кот Матроскин) и т. п. вариации.

В качестве часто встречающегося типа антропонима, содействующего антропоморфизации персонажа, можно назвать такую модель антропонима, как «имя + характеристика носителя»: может быть указание на пол и косвенно на возраст носителя имени, его социальный статус, род занятий и особенности деятельности, родственные отношения и др. характеристики. Так, в народной русской сказке «Грибы» белянки называют себя «грибовыми дворянками» [3, с. 132], рыжики – «богатыми мужиками» [3, с. 132], а волнушки – «господскими стряпушками» [3, с. 132]. В сказке итальянского писателя Дж. Родари «Приключения Чиполлино» богатые (дворяне) имеют титулы (Вишни – графини, Апельсин – барон), а у бедного сословия содержится указание на род деятельности (Виноградинка – мастер сапожных дел, Груша – учитель музыки) либо родственные отношения (кум Тыква). А в первой части имени такого сверхъестественного существа, как «Баба-яга» есть указание на женский пол и преклонный возраст.

В литературных произведениях зооморфные (Волк, Серенький Козлик) и фитоморфные (синьор Помидор) наименования антропоморфных персонажей часто пишутся как имена собственные, с большой буквы, то есть наблюдается процесс их онимизации – «переход имени нарицательного в имя собственное» [2, с. 95]. В результате этого подобные наименования могут восприниматься уже не как названия животных либо растений, а, например, как их фамилии.

Вместо антропоморфных имен собственных могут применяться в отношении антропоморфных персонажей такие нарицательные существительные, как «девочка», «мальчик», «люди», что содействует их антропоморфизации. Так, в сказке А. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» автор чаще называет главных героев-кукол мальчиками и девочками, человечками и только в редких случаях напоминает, что это куклы. Например, говоря о Мальвине, он пишет: «в окошко высунулась кудрявая хорошенькая девочка» [4, с. 26].

2. Наименование как маркер персонажа-нечеловека. Помимо антропоморфизации, наименование выполняет еще одну не менее важную функцию: оно является маркером нечеловеческой природы персонажа. Так, прежде чем говорить о самом факте антропоморфизации персонажа, должны быть четкие основания утверждать, что он не является человеком. Особенно данный вопрос актуален в тех случаях, когда персонаж обладает антропоморфным (человеческим) обликом либо является антропоморфным по своей сути, причем при полном отсутствии портретных характеристик.

В качестве маркера персонажа-нечеловека в первую очередь выступают мифонимы. «Мифологическое имя (собств.) (мифоним) – имя вымышленного объекта любой сферы ономастического пространства в мифах и сказках» [2, с. 124]. Например, имена богов (теонимия) и наименования различных духов (демонимия).

Двухкомпонентное наименование может одновременно антропоморфизировать персонаж и указывать на то, что он не является человеком. Второй компонент может быть зоонимом (Рейнеке-лис) либо мифонимом (хоббит Бильбо). Так, в сказке Р. Кудашевой «Беда петушка», кроме зооморфных названий-имен (Петушок, Гусь), ничего не напоминает о том, что это сказка о животных. Подобные сказки, если опустить тот факт, что в них действуют звери (на это указывает их зооморфное наименование), можно воспринимать как рассказы о людях.

Отметим, что функцию маркирования персонажа-нечеловека может выполнять имя собственное (Кощей Бессмертный, Морозко) либо имя нарицательное («волк», «заяц», «гном», «эльф» и т. п.).

Как мы уже говорили, в том случае, если персонажи обладают антропоморфной (человеческой) внешностью, именно их наименование в первую очередь является маркером их истинной сути. Так, в сказке С. Маршака «Двенадцать месяцев» месяцы года предстают перед главной героиней и читателями в образе мужчин разного возраста: зимние месяцы – самые пожилые, а весенние – самые молодые. В сказке И. Шурко «Секундочка» секундочки, минутки, час, месяц, год, век, эра, день, ночь также предстают в образе людей. Так, если Пятый час еще мальчик, то Век предстает седовласым старцем, а Эра – старухой.

В пьесе Е. Шварца «Дракон» главный герой Ланцелот при первой встрече с Драконом понимает, кто перед ним, только после того, как тот называет ему свое имя. В пьесе Е. Шварца «Обыкновенное чудо» только имя «Медведь»

и предыстория превращения главного героя не позволяют воспринимать его как персонаж-человека.

В белорусской литературе ярким примером антропоморфных образов-представлений являются антропоморфные репрезентации образа Беларуси: Плачка в прозаическом сборнике Я. Борщевского «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях», а также Беларусь в образе невесты в поэме Я. Купалы «Безназоўнае».

Как правило, мы можем понять, кем является персонаж, не только по его наименованию, но и по внешнему облику, действиям и т. п. Но в современных литературных произведениях многие из классических представлений об определенных образах вовсе уходят либо значительно трансформируются. В результате наименование становится единственным верным свидетельством того, кем является персонаж. Более того, именно оно удерживает персонаж в рамках «нелюдей». В качестве примера стоит назвать образ молодой Бабы-яги (А. Аливердиев «У Лукоморья», Т. Коростышевская «Внучка бабы Яги») и молодого Кощея Бессмертного (Е. Никитина «А что вы хотели от Бабы-яги», О. Громыко «О бедном Кошее замолвите слово»). Единственное сверхъестественное качество, которым Баба-яга и Кощей Бессмертный обладают в этих произведениях, – умение колдовать. В отношении остального они – обычные люди. Как отмечает К. Королев, «ведьмы и колдуны – носители магии, сверхъестественной силы, но сами они при этом сверхъестественными существами не являются» [5, с. 484].

В сборнике рассказов современной белорусской писательницы Л. Рублевской «Старосветские мифы города Б*» каждая история – трансформация того или иного древнегреческого мифа, а герои представлены в облике современных мещан, полностью лишенных каких-либо сверхъестественных свойств. В итоге, помимо названия рассказа, которое указывает, трансформацией какого мифа он является («Артемида и Актеон», «Нарцисс и Эхо»), а также краткого пересказа мифа перед каждой историей, ничего не указывает, что данные персонажи можно рассматривать как антропоморфизированных героев взятых мифов. По этой причине, с нашей точки зрения, правильнее было бы отнести их к условно-авторским антропоморфным персонажам.

Зооморфные имена существ, относящихся, согласно нашей авторской концепции, к биморфам (существам, обладающим способностью поочередно принимать два облика (антропоморфный/зооморфный, каждый из которых является их неотъемлемой сущностью), указывают на то, что данные персонажи

не являюцца по сваёй суті людзьмі. Так, Белая Сорока в прозаическом сборнике Я. Борщевского «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» прадстае то в облике женщины, то белой птицы, царевна Лебедь в «Сказке о царе Салтане» А. Пушкина абарачываецца то лебедью, то дэвой. В фантастическом романе О. Громыко «О бедном Кощее замолвите слово», Финист, Ворон Воронович – чародеи, превращающиеся при необходимости в птиц. В романе О. Силаевой «Драконье лето» и в романе О. Воскресенской «Великий ужас. Кровь драконов» изображены целые драконьи семьи, основная ипостась которых – человеческая.

Вывод. Наименование является одной из ключевых форм репрезентации антропоморфных образов-персонажей: оно может выступать 1) как средство антропоморфизации и 2) как маркер персонажа-нечеловека. Обе функции являются противоположно направленными, но одинаково необходимыми при создании подобных персонажей, поскольку для того, чтобы можно было говорить о самом факте антропоморфизации персонажа, он (персонаж) должен быть обязательно маркирован как существо, не являющееся человеком.

Бібліаграфічныя спасылкі

1. *Морозов И. А.* Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма). Москва: Индрик, 2011.
2. *Подольская Н. В.* Словарь русской ономастической терминологии / отв. ред. А. В. Суперанская. Москва: Наука, 1978.
3. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. Москва: Гослитиздат, 1957. Т. 1.
4. *Толстой А.* Золотой ключик, или Приключения Буратино. Москва: Акварель: Команда А, 2012.
5. *Королев К.* Энциклопедия сверхъестественных существ. Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Мидгард, 2007.

Н. Г. Апанасовіч
КАТЭГОРЫЯ ПАЎСЯДЗЁННАСЦІ
Ў ТЭТРАЛОГІІ ВЯЧАСЛАВА АДАМЧЫКА

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
apanata@yandex.ru;
наук. кір. – Л. Д. Сінькова, д-р філал. навук, праф.*

У артыкуле паўсядзённасць разгледжана як адна з вызначальных катэгорый у мастацкай прасторы тэтралогіі В. Адамчыка. Яна выступае ў двайной ролі: – у якасці існай зададзенасці; – з’яўляецца адбіткам змен у жыцці і светапоглядзе вяскоўцаў пад уплывам вопыту пражытых гадоў і ў выніку гістарычных падзей. Разгляд праблематыкі нацыянальнага праз ракурс будзённасці ілюструе прынцыповую аўтарскую пазіцыю, спецыфіку мастацкай манеры, зарыентаваную на традыцыйныя народныя каштоўнасці, рэалістычны падыход і аб’ектывізаваны спосаб пісьма. В. Адамчык выступіў наватарам і апярэдзіў час, калі актуалізаваў катэгорыю паўсядзённасці як феномен, не тоесны этнаграфізму, паказаў яе сэнсавую насычанасць і прадставіў як каштоўную крыніцу захавання нематэрыяльнай народнай спадчыны.

Ключавыя словы: В. Адамчык; беларуская проза; тэтралогія; вясковае жыццё; катэгорыя паўсядзённасці.

Пільная ўвага да будзённага жыцця вяскоўца вызначыла ракурс светаба-чання В. Адамчыка, паспрыяла жаданню добраахвотна ўзяць на сябе абавязкі па захаванні праяў і складнікаў сялянскага космасу ў тэтралогіі, якую склалі раманы «Чужая бацькаўшчына» (1977), «Год нулявы» (1982), «І скажа той, хто народзіцца» (1987), «Голас крыві брата твайго» (1990).

Выхад кожнага рамана станавіўся падзеяй, выклікаў не толькі ўхвальныя водгукі (раманы былі адзначаны дзяржаўнымі прэміямі), але і крытыку. Так, А. Рагуля [1], а потым і М. Тычына [2], В. Каваленка [3], акцэнтуючы ўвагу на побытавым, справакавалі меркаванне аб скіраванасці першага твора «Чужая бацькаўшчына» на паказ гістарычнай бесперспектыўнасці вясковага існавання.

Аўтару творчай біяграфіі В. Адамчыка Я. Лецку, пры абгрунтаванні пазіцыі пісьменніка, прыйшлося шукаць важкія палітычна-ідэалагічныя прычыны, якія вымагалі ад В. Адамчыка пэўнага самаабмежавання ў абмалёўцы шырокіх заходнебеларускіх даляглядаў, непрымальных з погляду ідэалагічных установак савецкага часу [4].

Падобнае ўспрыманне было звязана з тым, што паўсядзённае, індывідуальна-псіхалагічнае ў прозе В. Адамчыка значна перавышала сацыяльнае

і грамадзянскае, найбольш значнае з пазіцыі савецкай крытыкі. Асэнсаванне нацыянальнага аўтар вырашаў не праз аповед аб гераічнай барацьбе, значных падзеях і належных учынках герояў, а праз апісанне клопату, штодзённых праблем і будзённых жаданняў самых звычайных жыхароў Верасава.

У пазнейшы час змястоўная аснова раманаў была перагледжана ў працах тых жа М. Тычыны, В. Каваленкі. З сучасных літаратуразнаўчых пазіцый разгледзелі тэтралогію Л. Корань, Г. Тычко, А. Мельнікава, В. Бароўка і інш. даследчыкі. Зыходзячы з меркаванняў літаратурных крытыкаў, прадстаўлены ў тэтралогіі матэрыял аб паўсядзённым жыцці вяскоўцаў з'яўляецца адной з вартасных крыніц па народазнаўстве. Паводле Г. Тычко, у рамане «Чужая бацькаўшчына» свет сялянскага побыту «ўзведзены да такой ступені абагульненасці, што можна гаварыць пра ўзнаўленне аўтарам пэўнага тыпу беларускай свядомасці на канкрэтным адрэзку народнай гісторыі» [5, с. 195].

Ступень выяўленасці тыповага, глыбіня пранікнення ў народнае жыццё, шырыня і ўсеахопнасць матэрыялу далі падставу гаварыць аб агульна-народным характары тэтралогіі, спробе стварэння нацыянальнага эпасу, у якім прадстаўлены «ўласна беларускі погляд на гісторыю...» [6, с. 295]. Падкрэсліваючы моцную рэпрэзентатыўнасць тэтралогіі, Л. Корань (Сінькова) напіша аб выяўленні ў раманах як самога народу-эпасу, так і немалой часткі яго крыжовага шляху [7, с. 169–170].

Зварот да паўсядзённасці дазволіў у савецкі час у некаторым сэнсе «абысці» абмежаванні і звярнуцца да падцэнзурных тэм. Гэта праблемы нацыянальнага руху, супрацоўніцтва дзеячаў беларускага адраджэння з прадстаўнікамі розных утварэнняў: ад немцаў-кайзераўцаў да палякаў-пілсудчыкаў і рускіх бальшавікоў, усталяванне савецкай улады на заходнебеларускай тэрыторыі, падзелы і перападзелы зямлі, неадназначнасць у дзейнасці партызанскага руху, яўрэйскае пытанне і інш.

Заўважым, што В. Адамчык не ставіў перад сабой задачу падрыву савецкай ідэалогіі і не выступаў у ролі выкрывальніка. Імкненне да гістарычнай праўды і аб'ектыўнасці не столькі раскрыла пісьменніка як выдатнага знаўцу гістарычных тонкасцей, эрудыта, колькі выявіла яго адказную грамадзянскую пазіцыю. Таму яго раманы пазбаўлены ідэалізацыі, пафаснасці і маніфестацыйнасці, характэрных для многіх твораў савецкай вясковай прозы XX ст.

Зварот да бытапісу, раскрыццё грамадска-палітычнай праблематыкі праз кругагляд чалавека з народнай масы зрабіліся прынцыповым мастацкім выбарам пісьменніка. Гэты выбар дазволіў раскрыць паказаную рэчаіснасць

знутры, асэнсаваць народны лёс праз безумоўную павагу да жыцця асобнага чалавека.

Можна гаварыць, што катэгорыя паўсядзённасці (адзін з самых абмяркоўваемых філасофскіх канцэптаў XX ст. [8, с. 10]) прадстаўлена ў тэтралогіі ў поўным аб'ёме і раскрыта на розных узроўнях. У раманах паказана вёска і яе ўладкаванне, асаблівасці сялянскай хаты і пабудоў, гаспадарчыя клопаты, харчаванне, адзенне, хатнія заняткі і абавязкі, псіхалогія, характар узаемаадносін у сям'і і паміж аднавяскоўцамі, вераванні, сялянскія нормы маралі, звычаі і традыцыі, абрады, народныя звесткі па медыцыне і раслінным свеце і яшчэ шмат іншага – менавіта ў непасрэднай сувязі з дынамікай мастацкіх характараў.

Пісьменніцкая пазіцыя і падыход цалкам супадаюць з меркаваннямі сучаснай этналогіі ў разуменні асаблівасцей светапогляду вяскоўца, у якім няма звычайна для культуры падзелу на матэрыяльнае і духоўнае, усе праявы ўспрымаюцца ў цэласнай звязанасці і ўзаемаабумоўленасці.

Вясковая паўсядзённасць упісана ў прасторава-часавыя каардынаты нацыянальнай карціны свету. Яны прадстаўлены як на ўзроўні штодзённага клопату і побытавых рэгулярных дзеянняў, так і ў межах гадавога цыкла, суаднесенага з традыцыйным успрыманням прыродна-касмічнага. Гэта выразна выяўляецца на этнаграфічным матэрыяле праз апісанне абрадаў, традыцый, правіл, якія рэгламентуюць чалавечае існаванне, упісваюць яго ў ход гісторыі і светаўладкаванне, звязваюць жыццё асобнага чалавека з сям'ёй, родам, народам, людзьмі ў цэлым.

Прасторавыя каардынаты ад дома – цэнтральнай лакацыі паўсядзённасці пашыраюцца на вуліцу, вёску, раён, рэгіён і дзяржаву, упісваюць чалавека ў свет прыроды і соцыуму, дакладна падзяляючы прастору на сваю і чужую, знаёмую, бяспечную і невядомую ды небяспечную.

Маральна-этычныя канстанты выяўлены на ўзроўні ўзаемаадносін у сям'і, паміж суседзямі і чужынцамі, у прасторы свайго дома, у вёсцы і за яе межамі. Яны арыентуюцца на «здоровы сэнс», які, паводле В. Лялекі, з'яўляецца акумулятарам сукупнага жыццёвага вопыту грамадства, дзе скацэнтраваны непасрэдны практычны вопыт паўсядзённага жыцця [9, с. 27].

Паўсядзённасць выступае ў двайным ракурсе: з'яўляецца непахіснай канстантай, асновай арганізацыі традыцыйнага ўкладу жыцця, і ў той жа час чуйна рэагуе на знешнія падзеі, што адбываюцца ў грамадстве і дзяржаве. Катэгорыя адлюстроўвае змены на больш глыбокім, ментальным узроўні,

якія адбываюцца ў сувязі з пераменамі гістарычнай парадыгмы, улады і эканамічнага жыцця, праз акупацыю.

Катэгорыя паўсядзённасці ў тэатралогіі прадстаўлена з пазіцыі сучаснай філасофіі і культуры. Яе значэнне ў жыцці чалавека не толькі не прымяншаецца, не супрацьпастаўляецца духоўна-значнаму, непобытаваму, а наадварот, прадстаўлена як натуральная і вызначальная сутнасць рэальнага чалавечага існавання.

Падсумоўваючы сказанае, можам зрабіць выснову аб тым, што катэгорыя паўсядзённасці з'яўляецца значнай і ў многім вызначальнай у мастацкай прасторы тэатралогіі. Яна адыгрывае двойную ролю ў раманах, бо выступае не толькі як самадастатковы этнаграфізм, але і як фрагмент рухомага светаразумення. Пільная ўвага да штодзённасці дазваляе ў поўнай меры выявіць аўтарскую пазіцыю і спецыфіку мастацкай манеры пісьменніка, які зарыентаваны на традыцыйныя народныя каштоўнасці, рэалістычны падыход і аб'ектывізаваны спосаб пісьма. Неабходна адзначыць, што В. Адамчыку ўдалося паглыбіць разуменне катэгорыі паўсядзённасці і паказаць яе як адну з найважнейшых у чалавечым жыцці, надаць ёй функцыі захавання нематэрыяльнай народнай спадчыны. У гэтым сэнсе пісьменнік выступіў наватарам і апярэдзіў час.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Рагуля А. Людзі на раздарожжы // Лі М. 1977. 10 чэрв. С. 7.
2. Тычына М. З думкаю пра народ // Маладосць. 1979. № 4. С. 174–177.
3. Каваленка В. Самі сабе чужыя // Польша. 1979. № 1. С. 239–244.
4. Леўка Я. Р. Хараство і боль жыцця: Нарыс творчасці Вячаслава Адамчыка. Мінск: Навука і тэхніка, 1985.
5. Тычко Г. К. Беларуская літаратура XIX–XX стагоддзяў: час і асобы: вучэб. дапам. Мінск: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2010.
6. Мельнікава А. «Глас крыві...» Тэатралогія А. Адамчыка як лютэрска жыцця Заходняй Беларусі // Дзеяслоў. 2014. № 3 (70). С. 295–301.
7. Корань Л. «Што значыць цяпер чалавек?..»: па старонках раманаў В. Адамчыка // Л. Корань. Цукровы пеўнік. Мінск, 1996. С. 169–179.
8. Феноменология повседневности / под ред. И. М. Наливайко, М. Б. Тина; пер. Е. Жук; науч. ред. И. М. Наливайко. Вильнюс: Логвінаў, 2015.
9. Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2002.

Ю. А. Афанасьева
ОРИЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
В ПОВЕСТИ-СКАЗКЕ «ВАТЕК» У. БЕКФОРДА
И РОМАНЕ «АРАБСКИЙ КОШМАР» Р. ИРВИНА

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
5902053@mail.ru;
науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доц.*

В статье в качестве примера развивающегося межкультурного взаимодействия представлен компаративный анализ ориентальных мотивов в повести-сказке У. Бекфорда «Ватек» и романе Р. Ирвина «Арабский кошмар». При сопоставлении произведений, иллюстрирующих предромантическое и постмодернистское отношение к Востоку в литературе, были выявлены как схожие, так и различные мотивы, восходящие к ориентальной культуре. У. Бекфорд создает «Ватек» как сказку из «Тысячи и одной ночи», очерчивая моральную сторону фаустианского вопроса о всезнании. Р. Ирвин усложняет характерную атрибутику, хронотоп, нарративную стратегию, что подтверждает дальнейшее развитие интереса к Востоку и актуальность ориентальной тематики в современной литературе.

Ключевые слова: готический роман; ориентализм; Восток; компаративный анализ; межкультурная коммуникация; мотив дороги; мотив сна; магический реализм; нарратор; ориентальная манера повествования.

С античности западный мир активно накапливал знания о Востоке, сразу обозначив его как свою «великую противоположность». Через крестовые походы и войны до европейцев доходил воспринятый через христианскую парадигму страшный, грешный образ мусульман. В Средние века Мохаммед ассоциировался с распространителем ложной веры, в эпоху Ренессанса Восток продолжал быть «чужаком» для Европы. В период Просвещения подобное отношение к Востоку пересматривается. Восточные страны из-за колониальной экспансии «подчинились» европейскому мировидению, считались неопасными и несовершенными. Тогда же «ориентализм» возникает как дисциплина, направленная на изучение Востока в «трактовке» Запада. До настоящего времени такой подход критикуется – достаточно вспомнить, какой специфический взгляд на ориентализм в постколониальном дискурсе предложил Э. Саид [4].

К началу XVIII века Восток уже представлял собой особый интерес для Европы. Массовый характер этому увлечению придал французский перевод сказок «The Arabian Nights», сделанный А. Галанном в 1704–1707 гг.

В 1721 г. появились «Персидские письма» Ш. Монтескье, позже – «восточные» повести Вольтера, произведения Т. Смоллета (*The Adventures of Ferdinand, Count Fathom* (1753)), С. Джонсона (*The History of Rasselas, Prince of Abissinia* (1759)), О. Голдсмита (*The Citizen of the World, or, Letters from a Chinese Philosopher* (1762)). Английские писатели не только отражали особенности художественного мышления своего века, но и строили связь с последующим романтизмом. Одной из его предтеч является философская повесть-сказка «Ватек» (фр. *Vathek*), «the bizarre masterpiece of William Beckford, which holds among all the oriental tales of the century a unique and deservedly high place» [1, с. 61–62].

«Ватек» написан в 1782 г. на французском языке, но на английском, без указания имени автора опубликован только в 1786 г. Изначально повесть обозначалась как «an arabian tale», перевод с арабского языка жизнеописания халифа Ватека. Овеянная «флером мистификации», рукопись, откуда был взят материал, не указывалась. Повесть имеет сказочное начало: волшебные существа в ней функционируют как действующие лица, помогают либо мешают людям, которые их призывают в свой мир с помощью колдовства. Для создания атмосферы Востока У. Бекфорд использует восточные имена, специфические топосы, характерную атрибутику, поднимает универсальные вопросы, связанные в повести с восточной религией, философией, культурой.

Ватек является главным героем повести. Он – правитель страны, истинный халиф. В гаремах его дворца поют персидские песни и насмеваются над евнухами, пируют и совещаются. Фигура Ватека не только «традиционно восточная». Увлеченный тайными науками и астрологией, он одержим жадой запретных знаний: «for he was, of all men, the most curious» [2, с. 9]. Условия, согласно которым Гяур даст Ватеку желаемое, толкают правителя на деспотизм, убийство детей, соблазнение женщин. Фаустианские мотивы повести позволяют говорить о синтезе культуры Востока с культурой Запада, что можно трактовать как черту Просветительства в «Ватеке».

Мать Ватека, царица Каратис, – это «другой», мрачный Восток. «Нечистая» с точки зрения мусульманства, она очень умна: «for the Caliph not only loved her as a mother but respected her as a person of superior genius. It was she who had induced him, being a Greek herself, to adopt all the sciences and systems of her country, which good Mussulmans hold in such thorough abhorrence» [2, с. 16]. У Каратис ужасающая свита, в башне сына она тайно занимается астрологией, черной магией. Мрачный восточный колорит связан с изображениями

Иблиса, Индийца (Гяура), душами тех, кто лишился сердца в Залах Принца Ада. С другой стороны, традиционная восточная красота и мудрость представлены фигурами Сулеймана бен Дауда, Нурониар, эмира Факреддина, Гюльхенруза.

Действие повести происходит в Вавилонии, в условном прошлом. Создана мозаика из топосов: города Самарры, дворцов и башни халифа Ватека, дворца эмира Факреддина, долины Рохнабада и дворца подземного пламени в Истахаре. Каждый из пяти дворцов Ватека символизирует не только богатство Востока, но и определенную человеческую страсть. Башня – олицетворение пагубной жажды знаний. Дворец эмира – прекрасное место, но позже алтарь для жертвоприношений Гяуру, похищения Нурониар. В долине Рохнабада пересекаются традиционный и мрачный Восток, мотив дороги смешивается со зловещими знаками, мотивом лабиринта. Дворец подземного пламени в Истахаре несет неминуемую расплату за неверие в Аллаха. Там будут вечно скитаться герои-грешники, как и предупреждал героев один из духов: «Strangers! who doubtless are in the same state of suspense as ourselves, as you do not yet bear your hand on your heart... We will trace back our crimes to their source, though we are not permitted to repent. This is the only employment suited to wretches like us» [2, с. 146].

Интерес к ориентальной тематике со временем только набирал силу. Результатом развития коммуникации между Западом и странами арабского мира стало создание литературы, еще глубже воспринявшей ориентальную культуру. Таким по праву можно считать роман Р. Ирвина – «Арабский кошмар» (англ. *The Arabian Nightmare*, 1983). Роман создан в русле «магического реализма». В нем двойственность реальности отображается в элементах национального, исторического и духовного опыта. Ориентальная тематика здесь тесно сплелась с множественностью интерпретаций, структурной сложностью. Акцент сделан на магическую сторону Востока, его «потусторонность».

Как и У. Бекфорд почти два столетия назад, Р. Ирвин использует восточные имена, топосы и атрибутику. Главный герой, Бэльян из Нориджа, – английский шпион, посланный в Каир для добычи секретных сведений. Он не является представителем восточного мира, но неизбежно имеет контакты с его жителями. Среди них: Кошачий Отец, Джанкристофоро, Майкл Вейн, Зулейка, Фатима, Грязный Йолл, Кайтбэй, полудухи Шикк и Саатих и т. д. В ряде перечисленных имен заметна мультинациональность населения Каира, слияние в нем Востока и Запада. Обстоятельства, при которых персонажи оказались либо в

родстве, либо имели тесные контакты, кажутся случайными, но на самом деле связаны между собой, созависимы. История каждого героя покрыта тайной, не рассказана до конца. К концу романа раскрываются некоторые подробности: оказывается, что Кошачий Отец является отцом Зулейки, а Фатима – плодом фантазии Зулейки, оживленным ее фантазией. Все персонажи образуют коммуникационную сеть-лабиринт. «Магическая» тема Востока сопряжена с фигурами лунатика-канатоходца, Карагоза, факиров с улиц и т. д. С этими героями связаны мотивы игры, тайны, недосказанности.

Мотив сна, характерный для арабской литературы, проявляется в уверенности героя в заболевании «арабским кошмаром», не позволяющим человеку проснуться в реальности, задерживая его на периферии снов. Через него трактуется Каир и зеркальный ему Алям аль-Миталь, аналог европейского царства Морфея. Мотив дороги в романе связан с неспособностью героя покинуть город, дезориентацией в его лабиринте. Жители боятся, что у них тоже есть эта болезнь, – создается ощущение повторения, состояния измененного сознания. Так реализован мотив опустошения. Мотив тайны сопряжен с внушением, созданием снадобий для усыпления людей.

Действие в романе происходит 18 июня 1486 года в Египте, в Каире. Это единственная дата, которая определена точно. Один из драгоманов так описывает город: «Cairo – that is, Babylon, the Great Whore, the many-gated city, from out of which the armies of Mohamedanism ride out to bring pestilence and the sword to Christian lands. <...> It is an evil city, in the Devil's power and powerful with the Devil's might, for many are gone down into Egypt and not come back» [3]. Бэльян въезжает в город в составе каравана. Далее следуют лишь сны главного героя, смешанные с реальностью, ощущение времени теряется. Топосы составлены по типу коллажа – герой засыпает в одном месте и просыпается в другом, не помня, что происходило ранее. Путаные дороги, отсутствие возможности выйти усиливают ощущение нереальности.

Нарративы двух произведений могут быть рассмотрены в связи с ориентальной манерой повествования. В отличие от гетеродиегетического нарратора повести-сказки У. Бекфорда, в романе Р. Ирвина функционирует гомодиегетический нарратор – Грязный Йолл. Каждая глава сопровождается вступлением от его лица: герой рассказывает туристам о городе как путеводитель. Только после этого Йолл говорит о Бэльяне. В одной из последних глав сказитель задушен, но продолжает рассказывать о событиях после собственной смерти. Ненадежность нарратора добавляет новый слой недосказанности к

сюжету. Рассказчик путает нас, используя рамочную конструкцию, – в романе присутствует вставная повесть (история о говорящей обезьяне), в которую вставлены еще повести («Об Иблисе и Христианине», «Рассказ о том, как два карлика сокровище искали»). Такой способ повествования восходит к сказкам «Тысячи и одной ночи».

Ориентальные мотивы активно функционируют как в период развития предромантизма, так и функционирования постмодернизма. Если у У. Бекфорд в «Ватехе» в малой форме показывает красоту Востока, наделяя сюжет философской мыслью о пагубности желаний, то Р. Ирвин в романе «Арабский кошмар» усложняет образы и атрибутику, использует более запутанные практики, связанные с Востоком. Это и является подтверждением актуальности ориентальной тематики у англоязычных писателей.

Библиографические ссылки

1. *Beckford W.* Vathek, an Arabian Tale. URL: <http://gutenberg.org/files/42401/42401-h/42401-h.htm> (date of access: 18.04.2020).
2. *Conant M. P.* The oriental tale in England in the eighteenth century. New York : The Columbia Univ. Press, 1908.
3. *Irwin R.* The Arabian Nightmare. URL: <https://ru.scribd.com/read/410052943/The-Arabian-Nightmare-A-Novel> (date of access: 18.04.2020).
4. *Said E. W.* Orientalism. New York : Pantheon, 1978.

Т. Р. Багарадава
СПЕЦЫФІКА МАСТАЦКАГА АДЛЮСТРАВАННЯ
ВАЕННАГА КАНТЭКСТУ
Ў АПОВЕСЦЯХ Н. ГІЛЕВІЧА І Б. САЧАНКІ 1980–1990-х гг.

УА «Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт», г. Полацк;
bogoradova1974@yandex.ru;
навук. кір. – Л. Д. Сінькова, д-р філал. навук, праф.

У артыкуле разглядаюцца аповесці Н. Гілевіча і Б. Сачанкі 1980–1990-х гг., якія ў пэўнай ступені закранаюць сітуацыю перыяду Вялікай Айчыннай вайны. Абодва пісьменнікі належаць да пакалення «дзяцей вайны», вопыт якіх узноўлены праз мастацкае адлюстраванне яе падзей у эсэістычнай стылістыцы абразкоў (Н. Гілевіч) і ў аповесці праз трансфармацыю ад апісальнасці да экзістэнцыйнага светаадчування (Б. Сачанка). Інтэрпрэтацыя аўтарамі ваеннай тэмы носіць аўтабіяграфічны характар. Звяртаецца ўвага на ідэйна-тэматычныя і жанрава-стылёвыя асаблівасці аўтарскіх аповесцей, якія датычаць узнаўлення гістарычнага кантэксту даваенных, ваенных і паваенных гадоў. Зварот пісьменнікаў у перыяд 1980–1990-х гг. да ваеннай тэматыкі абумоўлены магчымасцю пераасэнсавання назапашанага трагічнага вопыту, жыццёвага і мастацкага матэрыялу. Дэтэрмінаваныя вайной калізіі пераўвасобіліся ў жанры аповесці адзначанага перыяду праз трансфармацыю мастацкіх форм, тэматыкі і стылістыкі твораў.

Ключавыя словы: аўтабіяграфізм; «дзеці вайны»; абразкі; эсэістычная стылістыка; навелізацыя; трагізм; экзістэнцыя.

Актуальнасць тэмы артыкула звязана з тым, што падзеі Вялікай Айчыннай вайны ў ХХІ ст. не толькі не сыходзяць на перыферыю грамадскай свядомасці, але і набываюць якасна новыя інтэрпрэтацыі ў мастацкай літаратуры. Беларускія пісьменнікі, чыё дзяцінства і юнацтва прыпала на ваенныя гады (так званыя «дзеці вайны»), якія не прымалі ў ёй удзелу, але на ўсё жыццё запамнілі тую пару, на зыходзе ХХ ст. ізноў звярнуліся да адлюстравання былой трагедыі. Ваенная аповесць у творчасці Ніла Гілевіча (1931–2016) аб падзеях Вялікай Айчыннай прадстаўлена аўтабіяграфічным творам «Перажыўшы вайну: аповесць у абразках памяці» (1988, 2013). Жанр набывае арыгінальнасць дзякуючы вытрыманаму кампазіцыйнаму прынцыпу: тэкст з’яўляецца нізкай раздзелаў-абразкоў, аб’яднаных успамінамі пісьменніка пра даваенную рэальнасць, былую вайну і паваенны кантэкст. Стылістычнай адметнасцю твора стаў аповед ад імя хлопчыка-падлетка 10–13 гадоў, пра жыццё якога праз пэўны час узгадвае наратар – ён сам, узмужнелы, сталы чалавек. Па сутнасці, твор арганізаваны найўным аповедам дзіцяці, дапоўненым ацэнкай дарослага вопытнага чалавека.

Трэба адзначыць, што першая частка твора прадстаўлена ўрыўкамі з успамінаў наратара пра падзеі перыяду 1937 – пачатку 1950-х гг. Гістарычны кантэкст ствараецца шляхам «нанізвання» падзей у выглядзе расповеду пра тагачасную сітуацыю ў краіне. Яна падаецца праз рэканструкцыю асобных эпізодаў і ўзнаўляе рэальны стан рэчаў: голад, нястачу, несправядлівыя абвінавчванні і пераслед савецкага вышэйшага каманднага саставу перад самай вайной з Гітлерам. Ваенны кантэкст перададзены праз абмалёўку першапачатковага з’яўлення ў роднай вёсцы нямецкага войска, перамог партызанскай брыгады «Штурмавая», разнапланавых паводзін немцаў у пачатку вайны і з цягам часу, гібелі мясцовага насельніцтва ад рук фашыстаў. Праз урыўкі памяці маленькага хлопчыка наратар прыгадвае дзень гібелі вёскі Хатынь, якая стала сімвалам знішчаных карнікамі на Беларусі населеных пунктаў: *Пад вечар даведліся: на гэты раз не стала Хатыні. Спалілі разам з людзьмі, з жывымі* [2]. Аповесць Н. Гілевіча праз наратыў падлетка нясе і жыццесцвярджальны пафас: ім прасякнуты расповед пра пасаджаныя ў маі бярозкі, бадзёры настрой мясцовых жыхарак, звязаны з надзеямі на лепшае, канстатацыя маленькім хлопчыкам неабходнасці перажыць вайну. Фрагментарна аўтар прыгадаў падзеі блакады возера Палік, вызваленне савецкім войскам Беларусі ў чэрвені 1944 г. Будучы збіральнік фальклору, паэт акцэнтаваў увагу на антываенным пафасе і ролі песні, яе моцным уплыве на светаадчуванне вяскоўцаў.

Працяг аповесці, што публікавалася ў 1988 г., з’явіўся ў выглядзе новых раздзелаў, надрукаваных у часопісе «Дзеяслоў» за 2008–2009 гг. і 2013 г. Адлюстраванне ў творы трагічнага ваеннага кантэксту, жыцця беларусаў ва ўмовах акупацыі рэалізуецца праз паказ новых эпізодаў. Такая трагедыя, як гібель маладога хлопца-сваяка, залішне адчайнага партызана Алёшкі, які раптам стаўся ворагам для сваіх жа, мяжуе са звычайным і будзённым: гэта прыгадвае эпізодаў з гісторыі сям’і (старэйшым удалося выбавіцца ад вывазу ў палон), штодзённых клопатаў, матчынай дабрыні, першага каханьня.

Такім чынам, праз асабістыя ўражанні і адметныя дэталі з уласнай памяці Н. Гілевіч удакладніў агульны народны досвед пра перажытае беларусамі, жыхарамі Лагойшчыны, у час Вялікай Айчыннай. Свабодная, эсэістычная стылістыка раздзелаў-абразкоў, сабраных у аповесць, звязваецца адзінай логікай, скразным вобразам наратара, а таксама той ідэяй праўдзівага і патрыятычнага адлюстравання былога, якая праведзена праз увесь твор. Рысы навелізацыі сведчаць пра абнаўленне аўтарам жанру аповесці. У творы відавочны наватарскі эстэтычны выбар пісьменніка пры раскрыцці ваеннай тэмы.

Перыяд 1980-х гг. для прадстаўніка пакалення малодшых «шасцідзесятнікаў» Барыса Сачанкі (1936–1995) стаў адмысловым этапам падагульнення ваеннай памяці, пазначаным рэтраспектыўным зваротам да падзей мінулай вайны ў аповесцях «Дарога ў Хатынь» (1983), «Забытыя селішчы» (1984), «Еўка» (1986), «Незваротнае» (1987). Пісьменнік у біяграфіі персанажаў вар’іруе эпізоды ўласнага жыцця: вываз сям’і ў Нямеччыну, лёс спаленай роднай вёскі.

У асобных аповесцях («Дарога ў Хатынь», «Забытыя селішчы», «Незваротнае») дамінантным стаў матыў памяці наратара пра падзеі ваеннага часу. Гэты матыў увасоблены праз узгадванне культавага помніка вёсцы Хатынь, супастаўленне процілеглых расповедаў беларуса Антона Шатуневіча і немца Генрыхша Штоля, аўтабіяграфічны матэрыял: *Няхай адчуюць, што мы людзі, што мы нацярпеліся ў вайну, але... Людзьмі былі, людзьмі і асталіся* («Дарога ў Хатынь») [4, с. 214]. Сюжэт аповесці «Забытыя селішчы» паказвае ваенны кантэкст (партызанскую вайну, калабарацыянізм, нямецкую ўладу) у повязі з падзеямі калектывізацыі, затым – вяртаннем людзей, вывезеных у Германію, паваеннай барацьбой з бандытызмам. Аповед аздабляецца дэтэктывымі элементамі, вясковымі паданнямі, прыватнымі гісторыямі. Аповесць «Незваротнае» прасякнута трагічным пафасам і аўтабіяграфічным пачаткам, расповедам пра вызваленне сям’і беларускіх палоннікаў амерыканскімі салдатамі. У аповесці прысутнічае матыў асобы, пакрыўджанай савецкай уладай, філасофска-палемічныя развагі пра сэнс жыцця.

У творы «Еўка» ўласны траўматычны вопыт, лагернае мінулае, праца ў Нямеччыне, паваенныя нястачы ўзноўлены праз паказ жыцця вясковай жыхаркі, якая пасля выбуху на Чарнобыльскай атамнай станцыі засталася на радзіме і не захацела ехаць у горад да сына. Філасофскія развагі аўтара датычаць супастаўлення будзённых калізій і ваеннай рэчаіснасці: *Не, брат, вайна вайною, а жыццё жыццём. Прасам гарачым прасуе яно нас, кладзе раней часу ў магілы* [4, с. 335].

У кантэксте 1990-х гг. Б. Сачанка ўбачыў новую магчымасць звярнуцца да набалелага. У выніку з’явілася аповесць «Засталіся толькі ўспаміны» (1992), уключаная ў пасмяротны зборнік «Пад сузор’ем сярпа і молата» (2016). Аповесць прысвечана маці пісьменніка – Веры Міхайлаўне Сачанка. У перыяд 1990-х гг. тон апавядання Б. Сачанкі змяніўся на выразна трагічны. У аповесці маюцца эпізоды жыцця сям’і пісьменніка і быццё вёскі Вялікі Бор: надзвычай драматычныя моманты калектывізацыі, мабілізацыі ў войска падчас

вайны, складанасць існавання пад акупацыяй, рабаванне мясцовага насельніцтва немцамі і персанажамі са сваіх. Для пісьменніка не характэрны разгляд псіхалогіі асобнага героя, бо ён засяроджвае ўвагу на ўніверсальнай экзістэнцыйнасці чалавечага быцця. Ва ўмовах разняволенай мастацкай сітуацыі 1990-х гг. аўтар меў магчымасць сканцэнтравана на праблеме выбару чалавека ў памежных абставінах з выкарыстаннем аўтабіяграфічных матэрыялаў. З пазіцыі новага часу пісьменнік пераканаўча паказаў запалоханых сялян і вярбоўку ў беларускае паднямецкае войска, эпізоды вызвалення з нямецкага палону, допыты бацькі савецкімі карнымі органамі, сустрэчу на Эльбе рускіх і амерыканскіх войскаў.

Такім чынам, мастацкая эвалюцыя Б. Сачанкі пры перадачы ваеннага кантэксту ў перыяд 1980–1990-х гг. назіраецца ў пераходзе ад апісальнасці, фактаграфічнасці да паглыблення трагічнага пачатку: праз пераасэнсаванне перажытага ў творах «Дарога ў Хатынь», «Забытыя селішчы», «Еўка», «Незваротнае» і ўзнаўленне трагічнага вопыту праз экзістэнцыйныя інтанацыі ў аповесці «Засталіся толькі ўспаміны».

С. Андраюк падкрэсліваў глыбіню гістарычна абгрунтаваных адносін Б. Сачанкі да праблемы духоўнасці [1, с. 5]. Такое сцвярджанне ў поўнай ступені датычыць і Н. Гілевіча, творчасць якога на мяжы стагоддзяў У. Конан вызначае як «шчодрую восень» [3, с. 437]. Абодва пісьменнікі ў дзіцячым і падлеткавым узросце перажылі маральныя траўмы, выпрабаванні вайной і паваеннай нястачай, што знайшло адлюстраванне ў іх аповесцях 1980–1990-х гг., пазначаных глыбока пераасэнсаваным і трагічным разуменнем беларускай гісторыі XX ст., звязанай з вайной.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Андраюк С. З пакалення дзяцей вайны // Крыніца. 1998. № 10. С. 3–20.
2. Гілевіч Н. Перажыўшы вайну: аповесць у абразках памяці. URL: http://knihi.com/Nil_Hilevic/Pierazyusy_vajnu.html (дата звароту: 15.04.2020).
3. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / рэдкал.: У. В. Гніламёдаў (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск: Беларуская навука, 1999–2015. Т. 4, кн. 1: 1966–1985.
4. Сачанка Б. Выбраныя творы: у 3 т. Мінск: Маст. літ., 1995. Т. 3: Аповесці.

А. У. Багдановіч

ЗМЕНИ Ў СІНТАГМАТЫЦЫ ДЗЕЯСЛОВА АДЧЫНІЦЬ/АДЧЫНЯЦЬ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ЭЛЕКТРОННЫХ КОРПУСАЎ)

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
bahdanowichalesia@mail.ru;
наук. кір. – Т. Р. Рамза, д-р філал. навук, праф.

У артыкуле прасочваюцца змены ў сінтагматыцы дзеяслова *адчыніць/адчыняць* на працягу XX – першых дзесяцігоддзяў XXI стст., выказваецца меркаванне, чым яны абумоўлены і якія наступствы з гэтага маем.

Ключавыя словы: дзеяслоў *адчыніць/адчыняць*; лексема; сінтагматыка; расшырэнне/звужэнне значэння.

У апошнія дзесяцігоддзі дзеяслоў *адчыніць/адчыняць* стаў ужывацца з нязвыклымі (у параўнанні з цяперашняй прынятай нормаю) лексэмамі, як *бутэлька, змест, магчымасці, наручнікі, пячаць, рот, твар, якасці* і інш. Гэта вынікае з прааналізаванага матэрыялу (словаўжыванне спрагальнай формы дзеяслова *адчыніць/адчыняць* у электронных корпусах) – 8244 адзінкі, 7429 з якіх – матэрыялы Беларускага N-корпусу, 815 – паралельнага беларускага падкорпусу Нацыянальнага корпусу рускай мовы.

Згодна з Тлумачальным слоўнікам беларускай мовы (1977–1984), дзеяслоў *адчыніць/адчыняць* мае два значэнні: 1) адводзячы, знімаючы або адстаўляючы ўбок тое, чым перакрыты ўваход ці выхад, пройма ў якое-н. памяшканне, у якую-н. пасудзіну і пад., зрабіць даступнай унутраную або знешнюю прас-тору; адкрыць // Пусціць у памяшканне, даць увайсці каму-н.; 2) тое, што і адкрыць (у 3 знач.: Арганізаваць, стварыць што-н. і абвясціць пра пачатак дзейнасці яго) [14]. З пункту гледжання семантыкі гэты дзеяслоў з’яўляецца каўзатыўным (пераходны дзеяслоў, значэнне якога ўтрымлівае прычыну для ажыццяўлення дзеяння) і адносіцца да фізічнай сферы (1-е значэнне) і сферы функцыянальнай (2-е значэнне) [15, с. 60].

Калі звярнуцца да фактычнага матэрыялу, выбранага з Беларускага N-корпусу, то можна сцвярджаць, што сінтагматыка дзеяслова не ўкладаецца ў названыя вышэй сферы. Так, можна ўмоўна вылучыць некалькі тэматычных груп, якія выкарыстоўваюцца пры дзеяслове *адчыніць/адчыняць*:

1) прадметы, пабудовы і іх часткі, тэхнічна здольныя да адкрывання з дапамогай якога-н. сродку або само прыстасаванне для адкрыцця [2, с. 73]: *брамка,*

будынак, варотцы, веснічкі, вокны (акно), века, дзверы, духоўка, засаўка, камера, куфэрак (куфар), люк, печ, сенцы, скрыня, [шкляная] столь, фортка, хата, шуфляда, юшка і інш.: «...я здолеў адчыніць люк» (Мікола Гіль);

2) сацыяльныя аб'екты і аб'яднанні, што прайшлі этапы стварэння і арганізацыі і знаходзяцца на стадыі прэзентацыі, адкрыцця: *басейн, клуб, парафія, пляцоўка [лекцый], рэстаран, семінарыя, сход, фірма, школа, экспазіцыя і інш.: «Хадзем адчыняць клуб!» (Максім Гарэцкі);*

3) часткі цела чалавека: *вочы, вусны, вушы, рот, сэрца, твар і інш.: «...толькі што сядзелец адчыніў рот» (Якуб Колас);*

4) абстрактныя паняцці: *душа, змест, магчымасці, таямніцы, якасці і інш.: «ЕС адчыняў новыя магчымасці супрацоўніцтва» (Наша Ніва);*

5) дарога, шлях у прамым і пераносным сэнсах: *дарога, межы, шлях і інш.: «...рэформаў, якія... адчыняць шлях у Еўропу» (Новы Час);*

6) прадметы, адкрыццё якіх вядзе да страты ізаляванасці, замкнёнасці іх унутранай прасторы [2, с. 73]: *бутэлька, кніга, наручнікі, пячаці і інш.: «Пшэк адчыніў новую бутэльку й выйшаў на вуліцу» (Алекс Папоў).*

Каб выявіць заканамернасць такой сінтагматыкі, былі прааналізаваны акадэмічныя тлумачальныя і перакладныя (беларуска-рускія і руска-беларускія) слоўнікі, выдадзеныя ў XX і XXI стст.

Першыя перакладныя слоўнікі 1920-х гадоў падаюць словы *адчыніць і адкрыць* як цалкам раўназначныя: *открыть – адчыніць, адкрыць* [6, с. 11]; *открывать – аткрываць, аткрыціць, аткрытна, аткрытнасьць* [9, с. 430]; *отворять – адчыняць, атчыняцца, атчынены, адчын, адчынлівы* [9, с. 425]; *адчыніць, адчыняць – открываць, открыць; отворять, отворить* [3]. У «Расійска-беларускім слоўніку» М. Байкова і С. Некрашэвіча (1928) упершыню пададзена лексічная спалучальнасць дзеяслова з назоўнікамі: *страляніна (распачаць), думкі (выказаць), з'явішча (вынайсці), грудзі (расхлістацца), вочы (расплюшчыць), кнігарня (закласці), кніга (разгарнуць), рот (разявіць), магчымасць (выпадае), знахар (аб'явіўся), хвароба (наказалася) і інш.* [11, с. 352]. Такая варыянтнасць у спалучальнасці можа тлумачыцца тым, што: «Важнай задачай беларускай лінгвістыкі 1920-х гг. было „адкрыць“, сабраць лексічныя і іншыя рэсурсы беларускай мовы, зафіксаваць і пазнаць іх, урэшце, вывучыць беларускую мову ва ўсёй яе паўнаце і багацці» [8, с. 15]. Аднак ужо ў «Руска-беларускім слоўніку» А. Александровіча (1937), у параўнанні з вышэйапісаным слоўнікам, колькасць прыкладаў лексічнай спалучальнасці гэтага дзеяслова рэзка зменшылася: *открывать (собрание, прения) – аткрываць;*

(двери, окно, магазин) – адчыняць; (что-либо замкнутое) – адмыкаць; (глаза) – расплюшчваць [1, с. 257].

З цягам часу, як можна меркаваць па дадзеных Беларускага N-корпусу, перавагу ў выкарыстанні атрымаў дзеяслоў *адкрыць/адкрываць* (19383 адзінкі), нягледзячы на тое, што перакладныя слоўнікі сярэдзіны і другой паловы XX ст. прапануюць шматлікія варыянты перакладу дзеяслова ў залежнасці ад яго семантыкі і сінтагматыкі: *адчыняць дзверы, акно; расплюшчваць вочы, раззяўляць рот* [13]; *адкрываць сход, пасяджэнне; (пускаць, вводить в действие) пускаць, даваць, адкрываць; (откровенно сообщать) адкрываць, выказваць і інш.* [12, с. 392]; *(наглухо заделанное) откупорить; адкрыць заслону, грудзі, сход, тэатр, паклады руды, новую планету, свае планы, сакрэт, агонь, рахунак і інш.* [4, с. 154, 209].

У канцы XX ст. – першых дзесяцігоддзях XXI ст. сітуацыя змянілася на карысць ужывання дзеяслова *адчыніць/адчыняць* (замест *адкрыць/адкрываць*) незалежна ад тых лексем, з якімі ён спалучаецца. Прычынай такой сінтагматыкі можа быць шэраг пазамоўных фактараў:

1) адштурхоўванне ад рускай мовы шляхам свядомага ігнаравання дзеяслова *адкрыць/адкрываць*: «...он беззвучно открыл ружье...» (Гавриил Троепольский. Белый Бим Черное ухо (1971)) – «...нячутна адчыніў ён стрэльбу...» (Алесь Жук, 1975) [10];

2) арыентацыя на перакладныя слоўнікі пачатку XX ст., укладанне якіх прыпадала на час выпрацоўкі нормаў сучаснай беларускай мовы і актыўнай творчасці (цяперашніх) класікаў беларускай літаратуры;

3) вяртанне да гістарычных вытокаў, калі дзеяслоў *адчыніць/адчыняць* амаль не меў абмежаванняў у спалучэнні з рознымі словамі: ‘адчыніць’ і ‘паўтарыць учынак, зрабіць узаемна тое самае’ [7, с. 296];

4) складанасць размежавання блізкіх па значэнні дзеясловаў *адчыніць/адчыняць* і *адкрыць/адкрываць*, што прыводзіць да ўжывання лексемы згодна не з моўнымі нормаў, а ўласным моўным густам;

5) рэдкае (ці нерэгулярнае) выкарыстанне ў жывым камунікаванні сучаснай беларускай мовы, што прыводзіць да засваення найбольш тыповых і ўніверсальных мадэляў спалучальнасці.

Такім чынам, на аснове аналізу ілюстрацыйнага матэрыялу, выбранага з Беларускага N-корпусу, паралельнага беларускага падкорпусу Нацыянальнага корпусу рускай мовы і слоўнікаў, можна зрабіць выснову, што змены ў спалучальнасці дзеяслова *адчыніць/адчыняць* сведчаць, з аднаго боку, пра

ўніверсалазацыю яго значэння (а тым самым пра расшырэненне сінтагматыкі дзеяслова, як: *адчыніць бочку, бутэльку, ваду, вочы, замок, пасяджэнне, рот, твар, файл, філіял* і пад.), а з другога боку, пра звужэнне магчымасцей самой беларускай мовы, бо адбываецца страта адметнай лексічнай спалучальнасці, як: *адшпунтаваць бочку, адкаркаваць бутэльку, пусціць ваду, расплюшчыць вочы, адамкнуць замок, распачаць пасяджэнне, разявіць рот, адтуліць твар, разгарнуць файл, адкрыць філіял* і інш.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Александровіч А.* Руска-беларускі слоўнік. Мінск: Выдавецтва Акадэміі навук БССР, 1937.
2. *Бабенко Л. Г.* Семантычныя модели рускіх глагольных предложений: экспериментальный синтаксический словарь. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998.
3. Беларуская-расійскі слоўнік (Байкоў-Некрашэвіч). URL: <http://www.slounik.org/bn> (дата звароту: 12.04.2020).
4. Беларуская-рускі слоўнік: у 3 т. 3-е выд. / НАН Беларусі, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа. Мінск: БелЭн, 2003. Т. 1: А–З.
5. Беларускі N-корпус. URL: <http://bnkorpus.info> (дата звароту: 17.04.2020).
6. *Гарэцкі М., Гарэцкі Г.* Маскоўска-беларускі слоўнік. Вільня, 1920.
7. Гістарычны слоўнік беларускай мовы: у 30 т. / рэдкал.: А. М. Булыка (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск: Навука і тэхніка, 2003. Т. 23: Осударский – Паписта.
8. *Запрудскі С. М.* Гісторыя беларускага мовазнаўства (1918–1941): дапам. Мінск: БДУ, 2015.
9. *Ластоўскі В.* Падручны расійска-крыўскі (беларускі) слоўнік. Коўна: Друкарня А. Бака, 1924.
10. Нацыянальны корпус рускага языка. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата абрашчэння: 11.04.2020).
11. *Некрашэвіч С., Байкоў М.* Расійска-беларускі слоўнік. Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, 1928.
12. Русско-белорусский словарь: в 3 т. 8-е изд. / НАН Беларусі, Ін-т языкознання ім. Я. Коласа. Мінск: БелЭн, 2002. Т. 2: Л–П.
13. Русско-белорусский словарь. URL: <http://www.slounik.org/krapivarb> (дата абрашчэння: 18.04.2020).
14. Скарнік. URL: <https://www.skarnik.by/tsbm> (дата звароту: 15.04.2020).
15. Podstawowe struktury zdaniowe współczesnych języków słowiańskich: białoruski, bułgarski, polski / A. Kiklewicz, M. Korytkowska [i inni]; red. nauk. A. Kiklewicza, M. Korytkowskiej. Olsztyn: Centrum Badań Europy Wschodniej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2010.

К. М. Бандурына
СМЯРОТНАЕ ПАКАРАННЕ Ў ЭСЭ УІЛЬЯМА СТАЙРАНА:
РАСАВЫ АСПЕКТ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
k.banduryna@gmail.com;
навуц. кір. – Г. М. Бутырчык, канд. філал. навук, дац.

У артыкуле разглядаецца ўзаемасувязь літаратуры і журналістыкі ў творчасці амерыканскіх аўтараў. На прыкладзе эсэ Уільяма Стайрана, якія закранаюць праблему смяротнага пакарання праз прызму расавага аспекту, даводзіцца думка пра ўплыў публіцыстычных тэкстаў на мастацкую літаратуру.

Ключавыя словы: эсэ; смяротнае пакаранне; «новы журналізм»; расавая сэгрэгацыя; дакументальная літаратура.

У 60–70-я гг. ХХ ст. у асяроддзі амерыканскіх празаікаў узнікае адчуванне, што традыцыйная літаратура больш не можа адлюстроўваць актуальныя рэаліі, таму з’яўляецца цэлы шэраг твораў, для якіх характэрны журналісцкі падыход, але факты ў іх прадстаўляюцца з дапамогай выкарыстання мастацкіх сродкаў. Так пачынаецца развіццё амерыканскай мастацка-дакументальнай літаратуры, сярод прадстаўнікоў якой – такія вядомыя пісьменнікі, як Хантэр Томпсан, Труман Капотэ, Норман Мейлер і іншыя. Гэтую з’яву ў 1973 г. Том Вулф назваў «новым журналізмам».

У 1962 г. знакаміты амерыканскі пісьменнік, на той момант аўтар трох раманаў У. Стайран напісаў для «Esquire» шэраг эсэ, у якіх закрануў праблему смяротнага пакарання ў ЗША. Паводле слоў самога аўтара, іх стварэнне і публікацыя ў СМІ былі абумоўленыя магчымасцю ўплыву праз слова на меркаванні масавага чытача [1, с. 119].

Зварот да грамадскай думкі і фарміраванне яе ў адпаведнасці з пазіцыяй аўтара – адна з галоўных задач эсэістыкі. Эсэ – гэта рэфлексія аўтара над пэўнай праблемай, разважанне, у ходзе якога ён задае пытанні – сабе і чытачу – і шукае на іх адказы згодна са сваёй пазіцыяй. Гэта вельмі суб’ектыўны жанр, і менавіта аўтарская пазіцыя з’яўляецца стрыжнем тэксту. Але для таго, каб эсэ спрацавала, каб чытач стаў на бок аўтара, гэтая пазіцыя мусіць быць якасна аргументаваная. Часта ў якасці інструментаў уплыву выкарыстоўваюцца ацэннасныя, экспрэсія, метафарычнасць мовы, імітацыя дыялогу. Спрыяе паспяховаму данясенню пазіцыі таксама выкарыстанне факталагічнай інфармацыі.

Зборнік эсэ «„Гэты ціхі пыл“ і іншыя творы» («This Quiet Dust and Other Writings», 1982) стаў першым з серыі кніг нон-фікшн У. Стайрана. Самымі раннімі ў ім былі эсэ «Смерць пры жыцці Бенджаміна Рэйда» («The Death-in-Life of Benjamin Reid») і «Бенджамін Рэйд: Наступствы» («Benjamin Reid: Aftermath»), у якіх У. Стайран разважае над праблемай смяротнага пакарання.

У 1957 г. 19-гадовы цёмнаскуры хлопец Бенджамін Рэйд здзяйсняе забойства пажылой белай жанчыны з мэтай крадзяжу. Ён уцякае з месца злачынства без грошай і амаль адразу ж трапляе ў рукі паліцыі, дае паказанні і прызнаецца ва ўчыненым. Але падчас затрымання яму не былі растлумачаныя і агучаныя яго правы, і гэта стала нагодай для пазнейшага абвінавачання следства ў прадурзятасці. Пасля шэрагу апеляцый Федэральны суд штата Канектыкут адмяніў пакаранне смерцю, спасылаючыся на незаконна ўзятыя паказанні.

Справай Б. Рэйда зацікавіліся ў Трыніці-каледжы, дзе арганізавалі кампанію ў падтрымку асуджанага. Натхнёны яе поспехам, У. Стайран далучыўся да публічных выступленняў. Пасля, праз шмат год, ён напісаў: «This may be a good place to examine briefly certain aspects of the power of the written word» [2, с. 147]. Але спачатку з’явілася яго эсэ «Смерць пры жыцці Бенджаміна Рэйда».

У. Стайран, праціўнік найвышэйшай меры пакарання, лічыў існаванне гэтай практыкі ў ЗША «стойкай і балючай язвай» і таму адгукнуўся на прапанову «Esquire» напісаць для іх шэраг тэкстаў: «It was an attractive notion, and... I resolved to settle my feelings first by a study of the issue and then by writing about it» [3, с. 120]. Як бачна з прыведзенай цытаты, не толькі сама праблема, але і немагчымасць на яе паўплываць падштурхнулі пісьменніка да напісання эсэ.

Сам У. Стайран назваў такую практыку абароны правоў праз тэкст «advocacy journalism», верагодна, маючы на ўвазе публіцыстычнасць тэксту – з яго зваротам да грамадскай думкі, фарміраваннем у людзей непрыняцця смяротнага пакарання і мабілізацыяй аўдыторыі дзеля барацьбы за жыццё асуджаных на смерць. І гэтая відавочная публіцыстычнасць (засяроджанасць на надзённай праблеме канкрэтнага часу, зварот да пэўнай аўдыторыі, фіксацыя на сацыяльным факце як выніку існавання праблемы) праявіцца і ў пазнейшых эсэ аўтара.

Дацэнт кафедры крымінальнага права Пензенскага дзяржаўнага ўніверсітэта (РФ) Барыс Нікалаеў у 2016 г. правёў даследаванне інстытута смяротнага пакарання ў ЗША, пачынаючы з 70-х гг. мінулага стагоддзя. На падставе вывучэння правапрымяняльнай практыкі ён зрабіў выснову пра існуючую

дагэтуль і ярка выражаную расавую дыскрымінацыю ў судовай сістэме ЗША, якая распаўсюджваецца ў тым ліку і на вынясенне смяротных прысудаў. У даследаваных навукоўцам справах, дзе на лаве падсудных фігуравалі афраамерыканцы, былі заўважаныя адвод белымі пракурорамі прысяжных афраамерыканцаў і прадстаўнікоў іншых меншасцей і фарміраванне пераважна або цалкам «белага» складу суда, больш жорсткія прысуды афраамерыканцам у параўнанні з белымі (нават пры роўнай ступені цяжкасці злачынства), прызначэнне афраамерыканцам слабых, некампетэнтных адвакатаў. Змякчэнне амерыканскіх законаў, асабліва адносна расавай дыскрымінацыі, пачалося ў другой палове 70-х гг. і праходзіла з рознай ступенню паспяховасці, а да таго часу даказаць прадузятасць суда ў дачыненні да не белага чалавека і парушэнне яго канстытуцыйных правоў было амаль немагчыма [4, с. 131].

Абвінавачанне прадстаўляла Б. Рэйда як жорсткага і цынічнага злачынцу, гатовага дзеля нажывы пазбавіць чалавека жыцця, але абарона сабрала звесткі, з якіх было бачна, што створаны вобраз не адпавядае рэчаіснасці і злачынцам Б. Рэйда зрабіла грамадства, у якім ён вырас: на момант здзяйснення забойства Б. Рэйд быў непаўналетнім хлопцам з узроўнем развіцця, паводле У. Стайрана, прыкладна як у 11-гадовага. Ён вырас у брудных трушчобах, яго маці была хворай, мела калецтва і таму не магла забяспечваць дзяцей, сястра перажыла згвалтаванне, а сам Б. Рэйд прайшоў праз шэраг наглядчыкаў і сацыяльных работнікаў. Да забойства з мэтай крадзяжу яго падштурхнула пазбаўленне працы і цяжарнасць яго дзяўчыны. Усе гэтыя звесткі не былі ўлічаныя судом.

«Warden Lewis E. Lawes of Sing Sing, an expert foe of the death penalty, once said that in order to be executed in America a person had to be three things: poor, a man, and black... and Ben Reid fills the bill: he is a poor black man» [3, с. 124], – адзначае У. Стайран, разважаючы над расавай несправядлівасцю ў судовай практыцы ЗША.

Пры разглядзе апеляцый смяротны прысуд пакінулі ў сіле, эсэ У. Стайрана «The Death-in-Life of Benjamin Reid» амаль не было заўважана, справа прайшла шэраг інстанцый і дайшла да Вярхоўнага суда штата Канектыкут. Пісьменнік прысутнічаў на працэсе па апошняй апеляцыі і апісаў яго ў наступным сваім эсэ «Benjamin Reid: Aftermath».

Рэдактар «Esquire», які даваў суправаджальны каментарый да гэтага тэксту, адзначаў што ўва многім дзякуючы эсэ У. Стайрана да справы Б. Рэйда была праяўленая цікавасць і пачаліся масавыя намаганні па замене смяротнага прысуду пажыццёвым зняволеннем [5].

У. Стайран апісаў умовы ўтрымання смяротнікаў, згадаў Камітэт па памілаванні (які пасля 1951 г. не змякчыў прысуд аніводнаму чалавеку), а таксама адным з першых публічна агучыў той факт, што асуджаныя, якія здзейснілі больш жорсткія злачынствы, часам пры значна прасцейшых абставінах, чым Б. Рэйд, атрымалі нашмат мякчэйшыя пакаранні.

У рэшце рэшт суд замяніў смяротнае пакаранне на пажыццёвае зняволенне. Працэс быў выйграны, справа стала прэцэдэнтнай і змяніла падыход да смяротнага пакарання ў штаце Канектыкут.

Праз пэўны час Б. Рэйда, які ў турме быў узорным зняволеным, мусілі выпусціць, і, апынуўшыся на волі, ён здзейсніў узброены напад на жылло выпадковай жанчыны, якую разам з дзецьмі скраў і прымусіў выехаць з ім на чужой машыне ў невядомым кірунку, пасля чаго жанчына была згвалтаваная, а сам Б. Рэйд – схоплены і асуджаны яшчэ на 15 гадоў турэмнага зняволення.

У апошнім эсэ па гэтай тэме – «Наступствы „Наступстваў“» – знакаміты пісьменнік расказвае пра свае неадназначныя адчуванні ад магчымасцей слова, якія ён адкрыў дзякуючы сваім тэкстам: пра тое, што слова можа выратаваць жыццё чалавеку, але гэта цягне за сабой наступствы для іншых. Усведамляючы ўласную адказнасць за магчымую рамантызацыю зла, пісьменнік падсумоўвае свае развагі тым, што грамадства, якое стварае злачынцаў, не дае ім магчымасці, нават пры ўмове спасціжэння імі сваёй віны і раскаяння, вярнуцца да жыцця і стаць паўнапраўнымі членамі гэтага грамадства, і таму адзіным выйсцем для Б. Рэйда было здзяйсненне новага злачынства, якое вярнула б яго ў звыклую турэнную атмасферу. На той момант не існавала праграм рэабілітацыі, якія дапамагалі б асуджаным вяртацца да жыцця ў сацыюме, і для цемнакурага мужчыны, які яшчэ дзіцём трапіў у сцены турмы, тым больш не было ніякага шанцу на існаванне сярод свабодных людзей. Робячы высновы аб сваім удзеле ў лёсе Б. Рэйда, У. Стайран гаворыць, што, нягледзячы на адчуванне здрады, калі ўкладзеныя ў чалавека сілы і час не апраўдалі чаканні, верагоднасць такога павароту не прымусіла б пісьменніка адварнуцца ад чалавека і не выкарыстаць магчымасці слова дзеля справядлівасці.

Разгляд эсэ У. Стайрана ў межах літаратуразнаўства дазваляе вызначыць тыя пункты грамадзянскай пазіцыі аўтара, якія пасля раскрыюцца ў яго мастацкіх творах. Праблемы смяротнага пакарання, рабства, сацыяльнай несправядлівасці найбольш яскрава раскрыюцца пасля ў раманах «Прызнанні Ната Цёрнэра» («The Confessions of Nat Turner», 1967) і «Выбар Сафі» («Sophie's Choice», 1979).

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Styron W.* The death-in-life of Benjamin Reid // This quiet dust and other writings. London, 2000.
2. *Styron W.* Aftermath of «aftermath» // This quiet dust and other writings. London, 2000.
3. *Styron W.* Benjamin Reid: Aftermath // This quiet dust and other writings. London: Vintage, 2000.
4. *Николаев Б. В.* «Черно-белая справедливость»: смертная казнь и вопросы расовой дискриминации в США. Всероссийский криминологический журнал. 2018. Т. 12. № 1. С. 128–141.
5. *Styron W.* The aftermath of Benjamin Reid. URL: <http://archive.esquire.com/article/1962/11/1/the-aftermath-of-benjamin-reid> (дата звароту: 18.04.2020).

И. А. Бортник
МУЗЫКАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ ДЖ. ДЖОЙСА
«ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В ЮНОСТИ»

Белорусский государственный университет, г. Минск;
frellfox@gmail.com;
науч. рук. – Н. В. Ламеко, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматривается музыкальность в романе «Портрет художника в юности». Музыкальные элементы выполняют в произведении важную роль. На формальном уровне они связаны с явлением повтора (функция которого заключается в усилении динамизма произведения и акцентировании внимания на отдельных его частях) и со специфическим ритмом, присущим потоку сознания. В романе также присутствуют музыкальные цитаты и аллюзии, расширяющие культурный контекст произведения и позволяющие читателю лучше понять главного героя. Кроме того, обосновывается важность звуковых элементов романа, а также иллюстрируется механизм воссоздания музыкальной формы в произведении.

Ключевые слова: музыкальность; модернизм; музыкальный дискурс; поток сознания.

Музыкальность возникает в художественных произведениях благодаря тому, что некоторые способы структурной организации воспринимаются человеком как сугубо музыкальные, являясь при этом общекультурными. Причиной таких особенностей восприятия является представление о гармонии. Согласно Аристотелю, она проявляется во всем, объединяя тем самым искусство и жизнь: «Музыка, смешав одновременно высокие и низкие, длительные и краткие звуки в различных голосах, создает единую гармонию. Так и все мироздание, то есть небо и землю, и весь космос в целом упорядочила единая гармония через смешение противоположнейших начал» [1, с. 64]. Одним из таких способов организации является **повтор**.

В романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности» данный прием используется, в основном, в первой главе, подчеркивая важность тех или иных эмоциональных переживаний юного Стивена. Так, например, повтор позволяет разграничить воспоминания о доме и школьную реальность. Дом ассоциируется у мальчика с горячим камином и мамиными рассказами о Мозамбикском проливе и реке в Амазонии, а мысли о колледже связаны с мальчиками, которые столкнули его в желоб в уборной («How cold and slimy the water had been! A fellow had once seen a big rat jump into the scum» [4, с. 8]. – «Какая холодная и липкая была вода! А один мальчик раз видел, как большая крыса прыгнула

в жижу» [2, с. 8]). Позже, после разговора о матери, он снова повторяет эти слова, дублируя противопоставление «холод – жар», «чистая вода – грязная вода». Стоит также упомянуть обилие более кратких повторов в главе, повествующей о детстве Стивена в Клонгоузе («A voice cried far out on the playground: – All in! Then other voices cried from the lower and third lines: – All in! All in!» [4, с. 8]. – «Голос с дальнего конца площадки крикнул: – Все домой! Потом голоса из младших и средних классов подхватили: – Домой! Все домой!» [2, с. 9]), функцией которых является акцентирование внимания на некоторой отстраненности мальчика и увеличение динамизма повествования.

Кроме повтора, на уровне формального строения произведения, важным элементом является **ритм**, т. е. равномерное чередование каких-либо элементов [3]. Он тесно связан с такими понятиями, как мелодика и инструментовка, позволяющими передавать определенный смысл через интонацию. Можно выделить два основных ее вида, характерных также для литературных произведений: стаккато и легато. Данное разделение представляется возможным на основании членения фраз на фрагменты. Так, стаккато – короткие отрывистые фразы, а легато – плавный переход от звука к звуку. Для романа «Портрет художника в юности» более характерным является второй вид: поток сознания Стивена позволяет одной мысли естественно перетекать в другую. Редкие вкрапления стаккато позволяют акцентировать внимание на вмешательстве окружающего мира во внутренний мир героя. Кроме того, появление стаккато особенно характерно для третьей главы, описывающей нам период эмоциональной нестабильности Дедала.

Помимо вышеупомянутых явлений, ритм проявляется в романе также благодаря **омофонии** – способности знаков иметь одинаковую или схожую фонетическую форму. На данном принципе строится поток сознания Стивена, местами превращающийся в напев: «It was like a train going in and out of tunnels and that was like the noise of the boys eating in the refectory when you opened and closed the flaps of the ears. Term, vacation; tunnel, out; noise, stop» [4, с. 11]. – «В ту ночь в Долки поезд гудел вот так, а потом, когда он вошел в туннель, гул затих. Он закрыл глаза, и поезд пошел – гул, потом тихо, снова гул – тихо» [2, с. 12].

Ритм в произведении проявляется и на композиционном уровне, представляя собой чередование эпизодов (например, упомянутая выше оппозиция «дом – колледж»). Среди вариантов подобной ритмизации стоит упомянуть также чередование временных пластов, часть из которых относится к воспоминаниям

Стивена или других героев, например, его отца, а часть к событиям, происходящим в данный момент. Тематически перекликаются также начало романа и его окончание – первые слова произведения связаны со временем, проведенным с родителями, последние же рассказывают об их прощании. Обращение к отцу заменяется словами, напоминающими молитву.

Среди наиболее распространенных способов взаимодействия музыки и литературы – появление в художественном тексте **музыкальных цитат** и **музыкальных аллюзий**. Одним из вариантов цитирования является описание музыки с помощью средств языка (описания или воссоздания формы).

Описание музыкального произведения можно встретить на страницах романа всего несколько раз, чаще всего оно связано со спецификой звуков, возникающих в процессе пения или исполнения: «Her voice, frail and high as a boy's» [4, с. 305]. – «Ее голос, по-мальчишески высокий и ломкий» [2, с. 279]. Можно также встретить сравнение литературного произведения с музыкальными инструментами. Например, припомнив строку из комедии Томаса Нэша, Стивен сравнивает ее с звучанием с пением лютни, акцентируя внимание читателя на «черных гласных» и «полном открытом звуке».

Некоторое подобие **воссоздания музыкальной формы** можно обнаружить в эпизоде, когда Стивен присутствовал на вечере открытия Национального театра. Он услышал выкрики студентов, звучание которых можно сравнить с простой двухчастной безрепризной формой, первым периодом которого будут слова «– A libel on Ireland! – Made in Germany. – Blasphemy!», а вторым «– We never sold our faith! – No Irish woman ever did it! – We want no amateur atheists. – We want no budding buddhists» [4, с. 282]. – «– Клевета на Ирландию! – Немецкое производство! – Кошунство! – Мы нашей веры не продавали! – Ни одна ирландка этого не делала! – Долой доморощенных атеистов! – Долой выкормышей буддизма!» [2, с. 258].

Музыкальной аллюзией можно назвать присутствие в художественном тексте элементов, которые отсылают читателя к каким-либо произведениям музыкального искусства или к определенной эпохе. В текст могут быть включены конкретные названия или музыкальные термины. Данные элементы, наряду с названиями литературных произведений и достопримечательностей Дублина, расширяют реальный пласт произведения и позволяют понять настроение Стивена. В качестве примера можно привести балладу М. Болфа «By Killarney's Lakes And Fells» [4, с. 274] («Средь гор и озер Килларни» [2, с. 251]), вызвавшую у главного героя ассоциацию с искаженными образами его

возлюбленной. Балладе противопоставляется старинная английская мелодия «Greensleeves» [4, с. 273] («Зеленые рукава» [2, с. 250]), исполнение которой Стивен связывает с мечтами о совместных вечерах с девушкой. Стоит также упомянуть, что появление конкретных названий связано с главами II–V, в первой главе появляется всего одно название, при большом количестве звукоподражаний, что может быть связано с особенностями детской психики.

Музыкальные термины появляются в тексте не очень часто, их роль состоит в описании музыкального произведения или звуков. Слушая крики птиц, герой сравнивает их с «a shrill twofold note» [4, с. 279] – «пронзительной двойной нотой» [2, с. 255], которые «falling a third or a fourth» [4, с. 279] – «понижались то на терцию, то на кварту» [2, с. 255]. Кроме того, присутствие терминологии в потоке сознания Стивена позволяет предположить, что для него музыкальные элементы являются абсолютно естественными. Так, описывая пение девушки, он думает: «And all hearts were touched and turned to her voice, shining like a young star, shining clearer as the voice intoned the proparoxytone and more faintly as the cadence died» [4, с. 305]. – «И все сердца, дрогнув, устремляются к ее голосу, сверкающему, как юная звезда, сверкающему ярче, когда голос выводит пропарокситон, и слабее – в конце каденции» [4, с. 279]. В этом фрагменте потока сознания органично переплетаются лингвистические (пропарокситон) и музыкальные (каденция) элементы. Это также способствует расширению культурного контекста произведения.

Помимо этого, звуковые элементы используются также для **описания бытовых ситуаций**, особенно в первой главе, посвященной детству героя. Джойс прибегает к **ономатопее** («the hole in the basin had made a sound like that: suck» [4, с. 10] – «отверстие в раковине сделало такой звук: длизс» [2, с. 9], «pick, pack, rock, puck: little drops of water in a fountain» [4, с. 49] – «пик, пак, пок, пек – капельки воды в фонтане» [2, с. 44]). Звуковая составляющая есть также в описаниях повседневных дел. Помимо дескриптивной и повествовательной функций, звукоподражания и описания звуков позволяют читателю почувствовать эмоциональное состояние юного Стивена. В эпизоде с несправедливым наказанием звук линейки позволяет понять силу удара и последовавшую за ней боль.

Роман Дж. Джойса «Портрет художника в юности» наполнен музыкальными элементами, которые проявляются на всех уровнях. Формальное строение произведения связано с понятием повтора, его эпизодам присущ собственный ритм, который может совпадать с музыкальным. Музыкальный

дискурс выполняет сюжетобразующую функцию, расширяет культурный и реальный пласты. В романе присутствует интертекстуальность, а также музыкальные цитаты и аллюзии.

Библиографические ссылки

1. *Аристотель*. Метафизика / пер. А. В. Кубицкого. Москва: Соцэргиз, 1934.
2. *Джойс Дж.* Портрет художника в юности / пер. С. Хоружего. Санкт-Петербург: Азбука, 2014.
3. *Крысин Л. П.* Толковый словарь иноязычных слов: ок. 25000 слов и словосочетаний. 4-е изд. Москва: Рус. яз., 2002.
4. *Joyce J.* A Portrait of the Artist as a Young Man. London: Flame Tree Collectable Classics, 2019.

В. М. Бранавец-Янковіч
«ТРЫСВЕТ» РАМАНА К. РАНСМАЙРА «ХВАРОБА КІТАХАРЫ»:
МООР – БРАНД – ПАНТАНА

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
olya97jankovich@mail.ru;
навуц. кір. – В. Ч. Гронская, канд. філал. навук

У артыкуле разглядаецца тапаграфічная структура рамана аўстрыйскага пісьменніка К. Рансмайра «Хвароба Кітахары» праз прызму аўстрыйскай нацыянальнай ідэнтычнасці. Праблема віны аўстрыйскага народа за падзеі II сусветнай вайны становіцца цэнтральнай у названым творы, яе асэнсаванню падпарадкоўваюцца тры асноўныя топасы «Хваробы Кітахары».

Ключавыя словы: аўстрыйская літаратура; мастацкая прастора; топас; праблема віны; нацыянальная ідэнтычнасць; габсбургскі міф.

У сярэдзіне 90-х гадоў мінулага стагоддзя ў аўстрыйскай культуры адбываецца глабальная змена ў тэматыцы і праблематыцы твораў. Як заўважае нямецкі крытык Р. Кэммерлінгс, «у нямецкамоўнай літаратуры пачынаецца пераацэнка каштоўнасцей: замест літаратуры *супраць* свайго часу прыходзіць літаратура *за* свой час» [2, с. 202], і напярэдадні Франкфурцкага кніжнага кірмашу 1995 года, прысвечанага якраз аўстрыйскай тэматыцы, з’яўляюцца такія славутыя творы, як «Дзеці мёртвых» Э. Елінэк, «Лятаючыя сабакі» М. Байера, «Чытач» Б. Шлінка.

Трэці па ліку раман К. Рансмайра «Хвароба Кітахары» («Morbus Kitahara») таксама належыць да шэрагу выніковых раманаў, якія падводзяць канчатковую рысу пад вострымі аўстрыйскімі праблемамі – кніга прысвечана віне аўстрыйскага народа за падзеі II сусветнай вайны, ганебнаму мінуламу і безнадзейнай будучыні Аўстрыі. Гэта адзін з найбольш спрэчных раманаў пісьменніка, які атрымаў сярод шматлікіх водгукаў як прыхільныя, так і крытычныя, але ні той, ні іншы бок не мог не адзначыць складана пераплеценую трыядную структуру твора – тры галоўныя героі, тры часавыя пласты, тры прасторавыя цэнтры, вакол якіх арганізавана сюжэтнае дзеянне. Кожны з топасаў рамана і прыналежаць да яго падзеі тым ці іншым чынам рэпрэзентуюць развіццё адносін аўстрыйскага народа да праблемы ідэнтычнасці.

Першы топас «Хваробы Кітахары», з якім сустракаецца чытач, – гэта невялікае мястэчка Моор (у перакладзе з нямецкай мовы «балота»), адасобленае

ад ваколіц горнымі ланцугамі. Жыццёвы шлях аднаго з галоўных герояў рамана, моорца Берынга, дазваляе прасачыць як знешнія змены ў мясцовых парадках, так і змены ў думках жыхароў, якія сімвалізуюць аўстрыйцаў.

Араніенбургскі мір, з якім новыя ўлады ўваходзяць у даліну, перавярнуў жыццё мясцовага насельніцтва. Аказваецца, што ў вышынях Каменнага мора на базе камяломні існаваў канцэнтрацыйны лагер, дзе падчас вайны працавала большасць моорцаў. У якасці пакарання за іх злачынствы ў Мооры ўводзіцца ў дзеянне план Стэламура, згодна з якім мястэчка адразаецца ад цывілізаванага свету і дэіндустрыялізуецца. Так Моор нібы мяняе кірунак свайго развіцця і адкідаецца «zurück, in die Steinzeit» [3, с. 43] («назад, у каменны час»)¹ у часы прыватнай гаспадаркі і натуральнага абмену.

Моор у прамым сэнсе слова ператвараецца ў гібеючае балота, дэцывілізаваная мясцовасць якога ніякім чынам не спрыяе асэнсаванню віны, над чым улады спрабуюць актыўна працаваць: напрыклад, на адным з горных схілаў узводзіцца гіганцкі мемарыяльны надпіс: «HIER LIEGEN / ELFTAUSEND NEUNHUNDERTDREIUNDSIEBZIG TOTE / ERSCHLAGEN / VON DEN EINGEBORENEN DIESES LANDES / WILLKOMMEN IN MOOR» [3, с. 35] («ТУТ ЛЯЖАЦЬ / АДЗІНАЦЦАЦЬ ТЫСЯЧ ДЗЕВЯЦЬСОТ СЕМДЗЕСЯТ ТРЫ ПАМЕРЛЫЯ / ЗАБІТЫЯ / УРАДЖЭНЦАМІ ГЭТАЙ ЗЯМЛІ / ВІТАЕМ У МООРЫ»). Акрамя таго, чатыры разы на год арганізуюцца т. зв. «partys» – памятныя мерапрыемствы, дзе гучаць пафасныя прамовы пра неабходнасць пакаяння і пераасэнсавання мінулага, адбываюцца працэсіі і разыгрываюцца сцэны з жыцця канцлагера, дакладна адноўленыя амерыканскім кіраўніцтвам па архіўных фотаздымках. Гэтыя мемарыяльныя практыкі з’яўляюцца пародыяй на пасляваенную палітыку аўстрыйскіх улад, на антыфашысцкія мерапрыемствы, якія праводзіліся з мэтай «навяртання» нацыі. Адносіны ж самога народа да гэтых падзей абагулена адлюстраваны ў паводзінах і думках моорцаў.

З настальгіяй мясцовыя жыхары ўзгадваюць даваенны час, калі Моор быў вядомым курортам і шматлікія турысты ўкладвалі сродкі ў развіццё рэгіёна, і нават падчас вайны сюды прыезджалі на адпачынак афіцэры вышэйшых чыноў. Сімвалам росквіту мястэчка была «Сонная грачанка» – багата абсталяваны і ўпрыгожаны прагулачны параход, які ў свае лепшыя часы патанаў у кветкавых гірляндах і бесклапотных песнях пасажыраў у хвалях моорскага возера, вакол якога бруіла жыццё. Аднак гэтаму караблю было суджана загінуць

¹ Тут і далей пераклад наш. – В. Б.-Я.

у начной бамбардзіроўцы і пайсці на дно разам з дабрабытам і марамі моорцаў пра шчаслівую будучыню.

У выглядзе «Соннай грачанкі» К. Рансмайр прадстаўляе т. зв. Габсбургскі міф – распаўсюджаную між- і пасляваенную мрою пра «залаты час» Аўстра-Венгрыі пад кіраўніцтвам дынастыі Габсбургаў. Дадзеная ідэалагема ўзнікла з мэтай сабраць дэзарыентаваную нацыю, стварыць пэўны пазітыўны «ўспамін» пра спакойны і шчаслівы час, каб выціснуць з памяці падзеі нядаўняга мінулага. Разбураная і разгубленая пасля II сусветнай вайны краіна працягвала прагнуць былой велічы, але ў міфалагічнай свядомасці аўстрыйцаў адбыўся зрух, і, як пішуць А. В. Плахіна і В. Д. Сядзельнік, месца ідэальнага часу імперыі заняў час нацыянал-сацыялістычнага рэжыму Трэцяга рэйха [1, с. 3]. Такім чынам, насельніцтва Моора не хоча прызнаваць сябе пераможаным, што падкрэсліваецца яго агрэсіўнымі паводзінамі да ўладаў і тых, каго яна падтрымлівае.

Важнае месца ў творы займае метафара хваробы, разнастайных фізічных дэфектаў, тым ці іншым чынам наяўных у насельніцтва Моора, перш за ўсё – у Амбраса, былога вязня моорскага канцлагера і цяперашняга кіраўніка каменняломні. Яго хвароба суставаў рук спрычыняецца да пастаяннага перажывання былых пакут і вяртання ва ўспамінах да забітай фашыстамі каханай і сяброў. Зведвае своеасаблівую хваробу і Берынг – з-за пастаяннага вяртання да дэталюў здзейсненага забойства ў вачах былога каваля з’яўляецца «ein ovaler Fleck, nicht so scharf umrissen und nicht so schwarz wie die wirklichen Fallen und Löcher, aber doch kaum von ihnen zu unterscheiden» [3, с. 188] («авальная пляміна, не з такімі дакладнымі абрысамі і не такая чорная, як сапраўдныя правалы і дзіры, але ледзь ад іх адрозная»). Хаця Берынг спрабуе знайсці прычыну ўзнікнення такога дэфекту зроку, разважанні прыводзяць яго толькі да спадчыннасці – бацька Берынга пасля вяртання з вайны таксама паступова аслеп, і не апошняю ролю ў гэтым адыграў зварот да ўспамінаў, яго перажыванні падчас баёў у афрыканскай пустыні і ўпэўненасць у правільнасці былых учынкаў.

З мэтай лячэння хваробы вачэй Берынг упершыню выходзіць за межы моорскай цясніны і трапляе ў другі важны топас рамана – Бранд. Сама назва горада перакладаецца з нямецкай мовы як «пажар», і першым, чым сустракае Берынга горад, становіцца хаос святла. Бранд, у адрозненне ад Моора, не ўзіраецца ў падзеі даўняй вайны і працягвае жыць далей, святкуючы атамны выбух Нагоі, які паставіў кропку ў змаганні з Японіяй. Грыбавіднае воблака выбуху

сваімі абрысамі нездарма нагадвае пляму ў вачах Берынга – у разважаннях маладога чалавека ўздымаецца складанае пытанне віны не толькі агрэсараў і іх прыхільнікаў, але і пераможцаў і сродкаў дасягнення міру. Такім чынам, Берынг, апраўдваючы атамную бомбу, скінутую на японскі горад дзеля завяршэння вайны, апраўдвае і свой учынак – забойства ў мірны час.

У лазарэце Бранда адбываецца знакавая для былога каваля сустрэча – акуліст-самавук Док Морысан раскрывае сутнасць захворвання Берынга: знайсці яго дакладную прычыну можа толькі сам пацярпелы, а пазбавіцца – толькі калі адпусціць былое, калі пачне ўзірацца «anderswo hin» [3, с. 352] («куды-небудзь так»). У гэтай гутарцы паміж лекарам і кавалём К. Рансмайр паказвае кірунак, у якім неабходна рухацца грамадству, каб здаравіцца, пазбавіцца ад плям, якія насамрэч знаходзяцца зусім не ў вачах, а ў памяці і свядомасці людзей і тым самым захінаюць ад іх праўду пра мінулае і саміх сябе.

Натхнёны надзеяй на верагоднае выздараўленне, Берынг вяртаецца ў Моор, але ненадоўга. Разам з Амбрасам і мясцовай браканьеркай Лілі ён адпраўляецца ў трэці топас рамана, размешчаны на іншым канцы свету – у бразільскае мястэчка Пантана, пасля прыезду куды Берынг усведамляе сабе, што хоць знешне пейзажы і змяніліся, насамрэч усё засталася па-старому: у перакладзе з партугальскай «Пантана» значыць «балота», як і Моор з нямецкай; дабіраючыся па бездарожжы да гаспадарскай вілы, яны сустракаюць тую ж дзікую, настроеную супраць чалавека прыроду, якая паглянала іх родныя мясціны; на змену закаханасці ў «Бразільянку» Лілі прыходзіць пачуццё да Муйры, сапраўднай ураджэнкі Бразіліі. Такім чынам, бразільскае Пантана люстравым адбіткам паўтарае закінутасць аўстрыйскага мястэчка, што паказвае безнадзейнасць спробаў збегчы ад сябе і сваіх учынкаў. Вельмі сімвалічным у гэтым плане з’яўляецца фінал рамана, дзе Амбрас і Берынг, два героі, зацыкленыя на фактах і пачуццях мінулага, зноўку аддаюцца ўспамінам і ў выніку паміраюць, далейшай дарогі ў новае, шчаслівае і бесклапотнае жыццё ў іх няма. Яе знаходзіць толькі Лілі, усё жыццё якой стала свайго роду пратэстам супраць замкнутасці ў мінулым, ва ўспамінах, у пастаянным напамінанні пра вінаватасць і неабходнасць пакаяння. Апошняя карціна, якая прадстае чытачу рамана – безжыццёвы свет, у якім няма выйсця для тых, хто не ўмее рухацца наперад, пераасэнсоўваць мінулае і жыць сённяшнім днём.

Такім чынам, кожны з трох топасаў рамана сімвалізуе этапы асэнсавання праблемы віны аўстрыйскага народа: Моор прэзентуе зацягнутасць, замкнутасць у сабе і зацыкленасць аўстрыйскага народа на мінулым, што вядзе

ў безвыходнасць, падмацаваную вобразам бразільскага Пантана. Сама «хвароба Кітахары», сутнасць якой адкрываецца Берыngu ў сучасным Брандзе, які жыве далей, без лішніх мемаралізацый і помнікаў, выражае хворую памяць і прагу схаваць ад сябе саміх праўду і забыць траўматычны вопыт мінулага.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Плахина А. В., Седельник В. Д.* Послевоенный синдром: литература в поисках австрийской идентичности // История австрийской литературы XX века: в 2 т. / отв. ред. В. Д. Седельник. Москва, 2009–2010. Т. 2: 1945–2000. 2010. С. 3–17.
2. *Соколова Е. В. Р.* Кэммерлингс. Короткое счастье современности: немецкоязычная литература после 1989 г.: сводный реферат // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: реферативный журнал. 2012. № 2. С. 200–207.
3. *Ransmayr Chr.* Morbus Kitahara. 4. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2014.

К. І. Бранчэль
АГІЯГРАФІЧНАЯ ПАЭМА
Ў ЛАЦІНАМОЎНАЙ ЛІТАРАТУРЫ БЕЛАРУСІ XVII ст.:
ЖАНРАВА-МАСТАЦКІЯ АСАБЛІВАСЦІ
(НА МАТЭРЫЯЛЕ ПАЭМЫ ЯЗАФАТА ІСАКОВІЧА «ЯЗАФАТЫДА»)

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
brantschel@gmail.com;
наук. кір. – Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая, д-р філал. навук, праф.

У артыкуле разглядаецца агіяграфічная паэма Язафата Ісаковіча «Язафатыда» («Язафатыда, або Пра забойства Язафата Кунцэвіча, арцыбіскупа Полацкага, грэчаскага набажэнства, забітага схізматыкамі ў Віцебску за [абарону] уніі і Святога рымскага апостальскага стальца, у трох кнігах») у кантэксце лацінамоўнай літаратуры Беларусі XVII ст., закранаецца праблема аўтарства твора. Прыводзяцца кароткія звесткі пра жанр агіяграфічнай паэмы, называюцца вядомыя паэмы беларускіх аўтараў. Паэма «Язафатыда» прадстаўлена як адметны помнік літаратуры, які спазнаў пэўныя мадыфікацыі жанру. У артыкуле паказваецца жанравы сінкрэтызм твора: ён разглядаецца як эпічны, біяграфічны і агіяграфічны. Аналізуецца літаратурна-мастацкая спецыфіка паэмы. Каштоўнасць твора заключаецца ў тым, што ў ім найбольш відавочныя характэрныя з’явы ў літаратуры эпохі Барока.

Ключавыя словы: агіяграфічная паэма; Язафат Ісаковіч; лацінамоўная паэзія; Рэнесанс; гекзаметр.

Тэма гэтага артыкула звязана з задачай прэзентацыі жанру агіяграфічнай паэмы ў прыгожым пісьменстве Беларусі XVII ст. Агіяграфічная паэма ўвайшла ў жанравую сістэму шматмоўнай літаратуры Беларусі ў XVI ст., у эпоху Рэнесансу. Такая паэма ў хрысціянскім слоўным мастацтве з’яўляецца жанравай разнавіднасцю *carmen heroicum* – гераічнай паэмы. Для яе стварэння ўжываецца той жа вершаваны памер – гекзаметр, у цэнтры сюжэтнага апавяду – «дасканалы герой» эпапеі, дасканаласць якога праяўляецца, аднак, не ў яго ратных подзвігах, а ў рэчышчы хрысціянскага падзвіжніцтва.

У айчыннае літаратуразнаўства тэрмін «агіяграфічная паэма» быў уведзены Ж. В. Некрашэвіч-Кароткай у сувязі з вывучэннем творчасці такіх новалацінскіх паэтаў, як Мікалай Гусоўскі, Пётр Раізій, Ян Крайкоўскі, Язафат Ісаковіч. Гісторыя агіяграфічнай паэмы ў беларускай літаратуры пачалася з твора «Пра жыццё і подзвігі Св. Гіяцынта» Мікалая Гусоўскага (1525). Традыцыю жанру працягнуў у XVI ст. выхадзец з Іспаніі Пётр Раізій (Педро Руіз дэ Морас), аўтар паэмы, прысвечанай святому біскупу Станіславу. У 1604 г.

у сувязі з завяршэннем працэсу кананізацыі Святога Казіміра Ягелона навучэнец Віленскай езуіцкай акадэміі Ян Крайкоўскі стварыў паэму «Эпас пра Святога Казіміра». Аднак найбольш значным у гісторыка-культурных і мастацкіх адносінах помнікам з'яўляецца агіяграфічная паэма Язафата Ісаковіча «Язафатыда» (1628). Менавіта гэты твор, у якім найбольш выразна прадстаўлены пэўныя трансфармацыі эпічнага і агіяграфічнага канона, і адносіцца да аб'екту нашага даследавання. Прадмет даследавання – жанрава-мастацкія асаблівасці твора.

Паэма Язафата Ісаковіча «Язафатыда, або Пра забойства Язафата Кунцэвіча, арцыбіскупа Полацкага, грэчаскага набажэнства, забітага схізматыкамі ў Віцебску за [абарону] уніі і Святога рымскага апостальскага стальца, у трох кнігах» была надрукавана ў 1628 годзе. Дакладна месца выдання і друкарня невядомыя, аднак, на думку даследчыкаў, выдадзена паэма была ў друкарні езуіцкай акадэміі ў Вільні [3, с. 33]. Імя аўтара таксама выклікае сумнеў. Даследчыкі паэмы лічаць, што Язафат Кунцэвіч – гэта псеўданім, а сапраўднага аўтара звалі Мікалай Кміціц, які акрамя «Язафатыды» напісаў яшчэ некалькі панегірыкаў. Аднак у перавыданні «Язафатыды» ў 1748 годзе ў прадмове да чытача абвяргалася аўтарства Кміціца. На нашу думку, гіпотэза пра псеўданім мае месца быць, і імя Язафат аўтарам выкарыстана як даніна павагі арцыбіскупу Кунцэвічу. Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая слушна заўважае, што «для сучаснага даследчыка „Язафатыды“ будзе бяспрэчным толькі тое, што гэтыя радкі напісаны выхадцам з Віцебшчыны. Пацверджанне таму мы знойдзем у самім тэксце паэмы, дзе неаднаразова ўзгадваецца „*urbs antiqua... Rossis habitata colonis, Vittebscum*“ („старажытнае места... населенае росамі, Віцебск“), а таксама недалёкія Полацк, Орша, Магілёў» [4, с. 10].

На пачатку паэмы аўтар выказвае вялікую павагу да арцыбіскупа, узвялічвае яго і прызнае выключныя заслугі ў пашырэнні хрысціянскай веры. Язафат Кунцэвіч перад чытачом паўстае як герой, шчыры вернік, які загінуў пакутніцкай смерцю праз «жорсткі, бязбожны народ».

Язафат Ісаковіч звяртае сваю ўвагу і на народ, які здзейсніў страшнае злачынства. Аўтар не ставіцца абсалютна негатыўна да жыхароў Віцебска. Ён лічыць, што гэта мужны народ, якому дадзена грэчаская вера, але яны адышлі ад сапраўднай веры і аддалі свае душы «схізме», г. зн. ерасі. На нашу думку, аўтар абвінавачвае не просты народ, а «хітрую зайздрасць» тых епіскапаў, якія ўвялі вернікаў у зман. Але аўтар падкрэслівае, што сярод схізматыкаў Бог убачыў базыліян, якія заставаліся ў сваіх набажэнствах шчырымі, і, што

важна, былі гатовы злучыцца з Рымам. Разам з тым Бог заўважае «цноту прыгожай душы Язафата» і прызначае яму славу. Бог жа ўкладвае ў сэрца «задумы, памкненні і велічнай працы пачаткі».

«У тэкст твора ўключаны шматлікія маналогі-прамовы Язафата Кунцэвіча, якія адрозніваюцца эмацыянальнай насычанасцю, уражваюць мастацкасцю паэтычнага слова» [4, с. 10]. У сваёй прамове – звароце да віцьбічаў – арцыбіскуп просіць у народа дазволу стаць пастырам. Пры гэтым ён, па сутнасці, выкладае догмы ўніяцтва: захаванне праваслаўнай абраднасці, вяртанне да стану царквы да расколу ў 1054 годзе. Таксама ў прамове Язафат Кунцэвіч у адпаведнасці з хрысціянскай мараллю мінімізуе значэнне сваёй асобы: ён гатовы «таннай крывёю сваёй заплаціць за бяспэчнае збаўленне» падначаленых яму вернікаў. Гэтым аўтар падкрэслівае сціпласць арцыбіскупа, яго адданасць хрысціянскаму служэнню.

У паэме прысутнічае таксама матыў цудоўнага (або экстатычнага) сну, які шырока выкарыстоўваецца ў рэлігійнай літаратуры. У гэтым сне дзеянне пераходзіць з зямнога плану ў нябесны. Язафат Кунцэвіч сустракае свайго настаўніка Васілія Вялікага, і той расказвае арцыбіскупам гісторыю хрысціянізацыі Русі ад Рурыка да ўніяцкага мітрапаліта Іосіфа Вельяміна Ручкага. Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая адзначае: «Гісторыю пракаветных часоў, якую быццам бы пераказаў Язафату яго настаўнік Васілій Вялікі падчас экстатычнага сну арцыбіскупа, насамрэч аўтар запазычыў з розных гістарычных крыніц: з трактатаў Энея Сільвія і Мацея Мяхоўскага, „Касцёльных аналаў“ Цэзара Баронія, нямецкіх хронік і беларуска-літоўскіх летапісаў» [5, с. 174]. Апісанне сну арцыбіскупа займае трынаццаты і чатырнаццаты эпізоды і пачынаецца з узгадвання Рурыка і «першага хросту Русі». Канцэпцыя некалькіх хростаў звязана з іменем Рурыка як першага хрысціцеля, а не Уладзіміра. Пазней пра «траякі хрост Русі» пісаў Ян Дубовіч, а Сільвестр Косаў вылучаў нават пяць хростаў [2, с. 28–30]. Хрост, звязаны з Уладзімірам і яго жонкай Ганнай, прадстаўлены ў «Язафатыдзе» толькі як адзін з этапаў хрысціянізацыі. У гэтым Язафат Ісаковіч ідзе следам за іншымі ўніяцкімі пісьменнікамі першай паловы XVII ст., пачынаючы з Льва Крэўзы.

Калі казаць пра жанравыя адметнасці твора, то тут патрэбна зрабіць пэўную колькасць рэмарак. У адрозненні ад агіяграфічнай паэмы Мікалая Гусоўскага, першая частка якой апісвае жыццё Святога Гіяцынта і пабудавана згодна з канонамі агіяграфіі, паэма Язафата Ісаковіча ім не адпавядае ў пэўнай ступені. На нашу думку, «Язафатыда» паводле сваёй мастацкай

задумы бліжэй за ўсё да «Сказання пра Барыса і Глеба», аднак гэтая гіпотэза патрабуе далейшай распрацоўкі і аргументацыі.

Разглядаючы агіяграфічную паэму «Язафатыда» Язафата Ісаковіча, можна прасачыць пэўныя мадыфікацыі эпічнага канона. Па-першае, тэма паэмы непасрэдным чынам звязана з рэлігійным жыццём. Галоўны герой – Язафат Ісаковіч, Полацкі арцыбіскуп, які загінуў праз сваю адданасць справе сцвярджэння ўніяцкай догмы. Твор сюжэтна набліжаецца да біяграфічнай літаратуры, аднак у ім недастаткова звестак, каб дакладна лічыць яго жыццяпісам. Па-другое, у творы не апісваюцца батальныя сцэны, якія з’яўляюцца звыклымі для класічнага гераічнага эпасу. Дзеянне ў «Язафатыдзе» сканцэнтравана вакол падзей скрушнага скону арцыбіскупа. Па-трэцяе, відавочна, што аўтар намагаецца стварыць твор блізкі да жыццёвай літаратуры. У паэме падкрэсліваецца аске тычнасць арцыбіскупа, не раз гаворыцца пра тое, што ён прадказаў сваю смерць, апісваюцца прыжыццёвыя і пасмяротныя цуды. Гэтыя рысы ўласцівыя агіяграфічнай літаратуры. Да таго ж у творы адлюстравана палеміка, якую вядзе Язафат Ісаковіч з праціўнікамі уніі. Таму, на нашу думку, можна казаць, што ў працэсе літаратурнай эвалюцыі эпічны канон мадыфікаваўся, і ў выніку ўзнікла новая, сінкрэтычная жанравая форма. Немалое значэнне пры гэтым меў уплыў барочнай паэтыкі.

Аўтар паэмы, Язафат Ісаковіч, у сваім творы пазіцыянуе сябе як шчыры вернік, уніят і абаронца спрадвечнай веры. На прыкладзе Язафата Кунцэвіча паэт па-новаму ўвасобіў гераічны ідэал, паказаўшы, якім павінен быць адданы рэлігіі святар, які можа павесці за сабой народ. Матыў рэлігійнага супрацьстаяння даў дадатковы імпульс для дынамічнага развіцця сюжэта, надаў яму высокае драматычнае напружанне. Адначасова пад уздзеяннем паэтыкі барока адбываецца трансфармацыя жанру: агіяграфічная паэма спалучае ў сабе рысы біяграфічнага наратыву, драматызаванага аповеду і гераічнага эпасу.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Ісаковіч Я.* Язафатыда: фрагменты з паэмы / пер. Ж. Некрашэвіч-Кароткай. URL: <http://media.catholic.by/nv/n43/art11.htm> (дата звароту: 13.04.2020).
2. *Менцаль Т.* «Пяць хростаў Русі» ў помніках даўняга ўсходнеславянскага пісьменства / пер. з ням. Ж. Некрашэвіч-Кароткай // *Наша вера.* 2015. № 3. С. 28–33.
3. *Некрашэвіч-Кароткая Ж. В.* Песня пакутаў Язафата з вялікага краю расанаў // *Наша вера.* 2008. № 1. С. 33–36.
4. *Некрашэвіч-Кароткая Ж. В.* Агіяграфічная паэма ў лацінамоўнай літаратуры Беларусі XVI – першай паловы XVII ст. // *Весн. Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Я. Купалы.* Сер. 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія. 2012. № 2 (135). С. 6–12.
5. *Некрашэвіч-Кароткая Ж. В.* Беларуская лацінамоўная паэма: позні Рэнесанс і ранняе Барока / навук. рэд.: В. П. Рагойша, У. Г. Кароткі. Мінск: БДУ, 2011.

Т. С. Вычужанин

«ЛИТЕРАТУРА БУДУЩЕГО» КАК КЛЮЧЕВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Белорусский государственный университет, г. Минск;
tim.vychuzh@gmail.com;

науч. рук. – Л. Л. Авдейчик, канд. филол. наук, доц.

В статье анализируется литературная критика А. Белого с целью доказать, что концепция «литературы будущего» является смысловым стержнем всего литературно-критического наследия писателя.

Ключевые слова: литературная критика; Серебряный век; литературный портрет; антропософия; теургизм; символизм.

Андрей Белый был одним из самых заметных авторов своего времени, и данное утверждение касается не только его художественных произведений, получивших признание еще в начале XX века, но и его литературно-критических и философских трудов, которые оказали сильное влияние на развитие литературной мысли Серебряного века. Однако, несмотря на признание и современное представление об А. Белом как об одной из ярчайших звезд русского модернизма, как бы парадоксально это ни было, многие его литературно-критические тексты получали весьма противоречивые отзывы от современников. На это есть несколько причин, которые далее будут перечислены в статье, однако одним из самых частых критических замечаний по поводу критического творчества А. Белого звучало примерно так: «Этот автор слишком часто меняет свою точку зрения, из-за чего многие его произведения быстро утрачивают актуальность как для самого критика, так и для читателей». И оно, отчасти, справедливо, ведь А. Белый действительно на протяжении всей жизни увлекался совершенно разными философскими и эстетическими учениями, начиная с уже упомянутой нами философии Владимира Соловьева и заканчивая антропософией Рудольфа Штейнера, что не могло не отразиться в текстах, особенно литературно-критического и философского характера. Подобное действительно могло казаться бессистемным, лишенным всякого четкого представления в первую очередь о собственном творчестве, однако в данной работе мы бы хотели доказать, что в действительности смысловой стержень у литературной критики А. Белого есть, и стержнем этим является концепция «литературы будущего» или же, шире, «искусства будущего».

Эта концепция предполагала, что посредством тщательного отбора и трансформации уже существующих философских учений и художественных произведений, возможно вывести формулу для некоего нового искусства, которое будет совершеннее всего ранее созданного не только в плане формы, но и в плане содержания. Если литературоведение изучает литературу с точки зрения прошедшего времени, то есть свершившегося факта, подобно тому как археологи изучают древние руины или кости динозавров, то литературная критика призвана помогать литературе развиваться. Она позволяет литературе ориентироваться в современном пространстве, подсказывает ей, насколько она соответствует своему времени и когда стоит отбросить старые приемы, чтобы не остаться в последнем вагоне поезда истории и не быть в итоге забытой литературоведами. Так, А. Курилов полагает, что «постигая правила, которыми руководствуется каждый художник, учитывая художественный опыт прошлых эпох, деятельно наблюдая ход современной ей литературы, критика смотрит на современную ей литературу уже как бы из будущего, вырабатывая новые критерии красоты, новые качества и ценности, которые диктуются задачами, поставленными перед литературой его времени всем ходом общественного и художественного развития человечества» [6]. Точно следуя за этим определением задачи литературной критики, А. Белый также становится «эстетическим проводником» для русской литературы.

Как и любая другая эстетическая концепция, литература будущего А. Белого базируется на нескольких фундаментальных принципах, на которые наслаиваются остальные идеи, уточняющие и дополняющие. Ее основой являются четыре главные составляющие: философская (символизм как мировоззрение мировоззрений, философия Р. Штейнера и В. Соловьева), методологическая (синтез стилей, жанров, приемов и так далее, теургизм), мифологическая (формирование своеобразного пантеона из «достойных» авторов, оперирование мифологическими терминами, общая мифологическая структура концепции) и идеологическая (необходимость осовременить русскую литературу, преодолеть кризис).

Одной из основ «будущего искусства» А. Белый полагал синтез, который понимался автором максимально широко – как слияние не только стилей и идей разных эпох и культурных традиций, но также и форм искусства: «Существующие **формы искусства стремятся к распаду**: бесконечна их **дифференциация**; этому способствует развитие техники; понятие о техническом прогрессе все более подменяет собой понятие о живом смысле искусства.

С другой стороны, **разнообразные формы искусства сливаются друг с другом**; это **стремление к синтезу выражается** отнюдь не в уничтожении граней, разъединяющих две смежные формы искусства; **стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр**. Так возникает **преобладание музыки над другими искусствами**. Так возникает стремление к мистерии как к **синтезу всех возможных форм** [3]. То есть ключевая характеристика концепции «будущего искусства» А. Белого заключается в том, что это искусство должно быть единым по своей форме. Это положение разительно отличает данную концепцию от общего направления модернизма, провозглашавшего индивидуальность и максимизацию возможных форм самовыражения, однако является характерным признаком русской философии, тяготевшей на протяжении всей своей истории к идеям коллективности и соборности. Этот мотив, как и мотив преодоления кризисов русской литературы, проблема которых поставлена в многочисленных статьях, среди которых стоит особенно выделить «Апокалипсис в русской поэзии», «Химеры» и «Штемпелеванная культура», является основным для всей концепции, разработанной в большей степени посредством статей «Окно в будущее» и «Будущее искусство», а также «О теургии».

Также стоит добавить, что основной «искусства будущего» должна была стать не литература, которую А. Белый считал лучшим из возможных проводником символических смыслов, однако искусством далеко не идеальным по своей форме, а музыка. А. Белый был хорошо знаком с музыкой и именно музыку считал высшей формой искусства. Использование же полистилистики, характерной для музыки, в контексте построения теории о новой литературе является не только проявлением синтеза, который, как мы отметили ранее, является не только ключевой характеристикой для «искусства будущего» А. Белого, но и попыткой объединить литературу с совершенным, по мнению автора, видом искусства, искусства будущего: «Можно, конечно, облечься в одежды актера и **совершать моления у жертвенника**; хор может при этом исполнять дифирамбы, написанные **лучшими лириками** своего времени; **музыка будет аккомпанировать дифирамбам**; **пляска будет сопровождать музыку**; **лучшие художники своего времени создадут иллюзию вокруг нас** и т. д., и т. д. **Для чего все это? Чтобы несколько часов жизни превратить в сон и потом разбить этот сон действительностью?**» [3].

Все составляющие концепции «будущего искусства» или же «будущей литературы» формировались на протяжении всей литературно-критической

деятельности А. Белого. Мыслитель видел необходимость создания новой литературной концепции, чтобы преодолеть кризис. Для этого он разработал как философско-эстетическую базу концепции, так и ее методологию, при этом методологией он пользовался сам, в том числе и при создании критических работ. Синтетическая природа этой теории, а также субъективность А. Белого в отборе идей, которые легли в основу концепции «будущего искусства» совокупно с сутью его философско-эстетических воззрений, базирующихся в основном на религиозно-мистических учениях, где важное место занимает идея житнетворчества и самопознания, привели к тому, что «будущее искусство» стало самостоятельным мифологическим пространством. Таким образованиям, то есть авторским мифам (в качестве примера можно вспомнить мифологические миры Г. Ф. Лавкрафта и Дж. Р. Р. Толкина), обычно присущи следующие атрибуты: четкая иерархия пантеона (в данном случае состоящего из писателей различных периодов), отсутствие границ между фантастическим и реальным, гуманистический пафос, видение кризиса и желание его преодолеть, попытка создания новой всеобъемлющей теории, которая бы синтезировала в себе всю современную культуру. Соответственно, мы можем утверждать, что А. Белый предпринял попытку создать не только новую антикризисную литературную теорию, но и уникальную для русской литературы философско-эстетическую концепцию на базе синтеза различных направлений знания и мифологического пространства.

Библиографические ссылки

1. Андрей Белый. Проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации / [сост.: С. Лесневский, А. Михайлов]. Москва: Советский писатель, 1988.
2. *Белый А.* Луг зеленый: Книга статей. Москва: Альциона, 1910.
3. *Белый А.* Символизм: книга статей. Москва: Мусaget, 1910.
4. *Красильникова М. В.* Идеи синтеза знания, искусства и бытия в творчестве Андрея Белого: монография. Москва: МГОУ, 2015.
5. *Крылов В. Н.* Русская литературная критика: проблемы теории, истории и методики изучения: монография. Москва: Флинта, Наука, 2016.
6. *Курилов А. С.* Традиции русской критической мысли. Москва: Знание, 1974.
7. *Спивак М. Л.* Публицистика Андрея Белого в биографическом и историко-культурном контексте (1916–1934): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.10 / РГГУ. Москва, 2012.

Gaojin Pan

THE CONCEPT OF SYMBOL BY S. T. COLERIDGE AND T. S. ELIOT

Belarusian State University, Minsk;

2568674766@qq.com;

sci. advis. – N. M. Shakhnazaryan, PhD (philol.), assoc. prof.

The article updates the problem of definition and essence of symbol in Romanticism and Modernism poetry and critical works by S. T. Coleridge and T. S. Eliot.

Keywords: symbol; Romanticism; Modernism; poem; essay.

The outstanding English Romantic poet S. T. Coleridge (1772–1834) created his original theory of symbol, connected with the philosophy of «organic unity», Imagination as «esemplastic power», connected essential and phenomenal sides of image. His extraordinary poem «The Rime of the Ancient Mariner» is the absolute example of romantic Imagination and symbols. The strange experience of the old sailor is actually a literary shift of the spiritual experience in the poet's creative state.

Everywhere in the text is the old sailor's full of affection: the old sailor's shining eyes blocked the banquet rushing to the wedding, his gleaming gaze caught the footsteps of the pedestrian, or his eyes with strange lights keep the guests again and again. The narrative of the old sailor is full of sensory images: the bronze sky, the scarlet lips of the death lady, and the pale skin of leprosy patients, the green sea, the body covered with cold sweat, the colourful snake body. All leave a deep sensory impression, as if everything is vividly remembered. Coleridge believes that imagination has the supremacy in poetry and can be divided into two levels: the first imagination is the vitality and driving force of all human perception, and the eternal creative activity in the infinite «I exist» is limited Replay in the mind. The second imagination is the echo of the first imagination, and it coexists with the conscious will. In «The Rime of the Ancient Mariner», the image of the old sailor has transcended the empirical reality of appearance, and shows a kind of lonely situation. Coleridge showed his readers with his rich imagination just an old sailor and his crew companions drifting on the vast sea, they were controlled by some mysterious force without purpose. The uncertainty of the identity of the old sailor makes him an abstract person in a certain sense: people do not know where they set sail, where they are going, and they are unconsciously searching for some kind of wisdom

that can transcend reality. It is the existence of the absolute solitude of the old sailor that forces him to constantly find appropriate listeners to talk about his intuitively acquired experience, and each of his restatements is actually repeated again and again in his limited mind. And the content of his narration will be reproduced in the listener's mind. Although the personal experience of a fixed listener (reader) is limited, when this story is constantly repeated in the minds of different listeners (readers). At that time, its listeners (readers) became infinite, so the story of the old sailor became infinite. In his «The Waste Land» Eliot showed a great difference from traditional poets. He often introduced ugly, boring, and trivial symbol into the poetry that were considered unrefined. Dusk itself is just a natural phenomenon, people are accustomed to it, but after entering the poem as a symbol, due to its special metaphor and association function, it often produces a certain artistic effect. Dusk as a symbol is undoubtedly beautiful. However, in the eyes of Eliot, the dusk is likened to a «patient like an anesthetic, lying on the operating table». The reader's expectations were broken. Twilight was associated with patients who were on anesthesia and lying on the operating table, which made people sick. For the purpose of these signs, the lives of modern people are ugly, numb, empty and boring. Through these trivial and mediocre images, we feel the fragmentation, blindness and lack of real purpose of modern people's lives. In «The Waste Land», Eliot even applied eerie imagery such as «white bones» and «dead corpses» to his poetry.

Planting a corpse in the garden, let it germinate and bloom, in the cold wind, hear the bones colliding, this image is impossible to see in traditional literature. The flowers in the garden are in full bloom, fragrant and pleasant, refreshing, and entertaining and resting, which is the expectation of the general readers, but in Eliot's poetry, images such as gardens have lost the traditional associative meaning and have been given modernist poetry. The connotation characteristics of anti-tradition and anti-rationality. Such a sign is not a portrayal of objective things, but rather a projection of the poet's subjective ideas. After being reflected by the poet's subjective consciousness, the objective reality is distorted, which shocks or horrifies people or forces people to reflect on reality.

In addition, Eliot is also good at juxtaposing some symbol representing the decline, decadence, pollution and other symbol of modern civilization with the prosperous and luxurious symbol in the heyday of Western civilization to form a contrast to produce a strong art effect.

In the first part of «The Waste Land – The Burial of the Dead», the poet adopted a series of symbolic signs. For example, «water» is not only a physical form, but also

an objective existence, it also has a symbolic meaning. «Dr. Phoenician drowned», «Careful to die in the water», on the one hand, the poet literally described the Phoenician sailor drowned in the water on the playing card, through Mrs. Sozos Warned others to be careful not to die in the water, but on the other hand he had a deeper meaning. Looking at the whole poem «The Waste Land», we find that «the sound of running water can't be produced by dry stones», «there is no water but rocks», «only dry thunder and no rain». Obviously, the «water» here has exceeded its literal meaning and has been given a symbolic meaning: it symbolizes the «purification», «baptism», and «moisturization» of the mind. For example, the rock implies church and dryness; wheel symbolizes wheel of fortune; Tarok's hanged man symbolizes self-sacrifice and fertility god. In addition, The man with three staves is a symbol of vitality, One-eyed merchant implies Mr. Eugenides depicted in the poem, he is engaged in raisin trafficking. His image symbolizes «evil», «treacherous», or «pirate» behaviour.

Poetry arises from the spontaneous eruption of the poet's strong emotions, and freely promotes the development of the poet's imagination and even the emergence of poetry. It is precisely because of the imaginative cohesion of poetry that its content and form can form an organic whole of life like a plant, and thus obtain the character of eternal life. In addition, it is also the imagination that makes the poetry transcend the poet's instantaneous emotions and incorporates a kind of philosophical and moral concept, which makes the poetry contain rational control and reach the height of intellectual beauty. In these basic creative theories above Coleridge, there may be something in common with other romantics, but their rational and rich emotions and beautiful imagination have always made them have a profound personal voice in the literary art gallery.

Eliot's poetry not only shows the characteristics of modern people in terms of ideological content, but also makes it rich in the characteristics of modern poetry by means of symbol selection, symbol use, and language variation in the art form. Eliot's poems have high artistic value and more modern meaning.

Д. А. Гулак
**ПУБЛІЦЫСТЫКА ВАЙНА ДЭЛОРЫ
Ў КАНТЭКСЦЕ ІНДЗЕЙСКАГА НАЦЫЯНАЛЬНАГА
САМАВЫЗНАЧЭННЯ**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
daminika.hulak@yandex.by;
навуц. кір. – Г. М. Бутырчык, канд. філал. навук, дац.*

У артыкуле разглядаецца зборнік «Кастар памёр за вашыя грахі: Індзейскі маніфест» В. Дэлоры; асвятляецца грамадска-палітычны кантэкст фарміравання літаратуры Індзейскага адраджэння, вызначаецца жанравая прырода зборніка і яго канцэптуальныя задачы; параўноўваецца рыторыка індзейскай і афраамерыканскай публіцыстыкі часоў Руху за грамадзянскія правы. Асаблівая ўвага надаецца камунікатыўным стратэгіям В. Дэлоры і функцыянальнай ролі антытэзы ў тэксце.

Ключавыя словы: індзейскае адраджэнне; літаратура амерыканскіх індзейцаў; трайбалізм; Дэлорыя; публіцыстыка.

Выбітным палітычным дзеячам і тэарэтыкам індзейскага самавызначэння ў 60-я гады стаў Вайн Дэлорыя (Vine Victor Deloria Jr., 1933–2005) – прадстаўнік племені Сіу, даследчык карэннаамерыканскай гісторыі і вераванняў, палітык і публіцыст.

Шырокую вядомасць В. Дэлорыі як мысліцелю прынесла яго першая кніга – публіцыстычны зборнік «Кастар памёр за вашыя грахі: Індзейскі маніфест» («Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto», 1969). Праца не толькі паспрыяла прыцягненню ўвагі шырокіх колаў грамадства да становішча індзейскіх супольнасцяў у ЗША, а перадусім прадэманстравала бачанне амерыканскай унутрыпалітычнай кан’юнктуры з пазіцыі індзейскай грамадскай думкі.

Час выхаду першай кнігі В. Дэлорыі супаў з іншымі знакавымі падзеямі гісторыі індзейскага самавызначэння. Так, канец 1960-х гг. стаў перыядам росквіту паніндэанісцкага актывізму і культурнай рэвалюцыі, мэтавай групай якой былі найперш шэраговыя амерыканцы [3, с. 21]. Акрамя руху паніндэаністаў, 1969 год адзначыў пачатак Індзейскага адраджэння ў літаратуры. За некалькі месяцаў да публікацыі першай кнігі В. Дэлорыі раман Н. С. Момадэя «Дом, створаны з растання» (англ. «House Made of Dawn», 1968) быў уганараваны Пулітцараўскай прэміяй. Гэта прыцягнула ўвагу да белетрыстыкі многіх карэнных аўтараў. Такім чынам, прафесійная літаратура Адраджэння бярэ пачатак адначасова з шырокім грамадзянскім рухам

за самавызначэнне і з уласцівай ёй палітычнасцю асэнсоўвае праблемы, акрэсленыя В. Дэлорыяй і іншымі ідэолагамі.

Жанравая прырода кнігі «Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto» ў вялікай ступені адпавядае назве. Тэкст дэманструе тыпалагічныя прыкметы, уласцівыя *маніфесту* ў яго першасным значэнні – палітычнай дэкларацыі, якая мае праграмны характар і прызначаная для практычнага ажыццяўлення ў грамадска-палітычным полі [4, с. 138]. Абраўшы яскравую апелятыўную рыторыку, аўтар даказвае мэтазгоднасць прапанаваных ім зменаў. Пры гэтым манера пісьма В. Дэлорыі застаецца свабоднай і арыентаванай на вуснамоўнасць, што найбольш характэрна для кампазіцыйнай формы эсэ з пастаянным чаргаваннем мастацка-публіцыстычных і эпістэмалагічных сродкаў аргументацыі. Асобныя раздзелы кнігі даюць разгорнуты агляд тэндэнцый амерыкана-індзейскіх адносінаў з увагай да дат, імёнаў і г. д., у той час як у іншых асабісты досвед аўтара і камічнае выступаюць асноўнымі шляхамі пераканаўчага ўздзеяння на чытача.

«Custer Died for Your Sins» спалучае задачы ўводзінаў у сацыякультурную парадыгму індзейскага трайбалізму для прафанаў і закліку да кансалідацыі карэннага насельніцтва ЗША вакол мэтай самавызначэння. Пры гэтым непасрэдным дыялог вядзецца толькі з калектыўным індзейцам: да белых як даміноўнай сацыяльнай групы В. Дэлорыя апелюе выключна ў форме трэцяй асобы – *he, they, the white, whites*. Аднак нягледзячы на ігнараванне белага чытача на камунікатыўным узроўні, імпліцытны зварот да шэраговага амерыканца чытаецца на зместавым узроўні: аўтар устойліва ўжывае прыём антытэзы, дзе найбольш пашыраны пункт гледжання на тую ці іншую з’яву выступае зыходным, а індзейскі – альтэрнатыўным.

У якасці метатэмы варта вылучыць *крызіс гістарычнай самасвядомасці амерыканцаў*. В. Дэлорыя асэнсоўвае яго праявы ў розных сферах грамадскага жыцця. Першыя 6 раздзелаў кнігі з выкрывальніцкім пафасам асвятляюць праблемы «парушаных дамоваў», наступствы шматгадовых палітычных праграм, хрысціянскага місіянэрства і інш.

Паверхневы ўзровень крызісу самасвядомасці – праблема скажонай рэпрэзентацыі індзейцаў у амерыканскай культурнай прасторы – раскрываецца ў першым раздзеле кнігі. «To be an Indian in modern American society is in a very real sense to be unreal and ahistorical» [2, с. 2], – піша В. Дэлорыя. На прыкладзе першага раздзела можна ахарактарызаваць стыль мастацкага мыслення аўтара. Аповед В. Дэлорыі распачынаецца ў камічнай мадальнасці – з мяккай

іроніяй ён аналізуе прыроду звыклых праяваў «добразычлівага расізму» белых. Аднак тон паблажлівай насмешкі паступова змяняецца на бескампаміснае выкрыццё сістэмнай няроўнасці, якая, на думку аўтара, ёсць праявай крызісу асэнсавання амерыканскай нацыяй яе мінулага. У заключэнні В. Дэлорыя з уласцівай афарыстычнасцю вызначае шлях пераадолення крызісу ідэнтычнасці, а менавіта – індзейскае культурнае адасабленне: «What we need is a cultural leave-us-alone agreement, in spirit and in fact» [2, с. 27].

«The American public feels most comfortable with the mythical Indians of stereotype-land who were always there» [2, с. 2], – піша В. Дэлорыя. Дадзеная фармулёўка дакладна адлюстроўвае канцэпцыю аб адмысловай каштоўнаснай ролі Іншага ў масавай культуры постфранціру. Так, выцясніўшы з гістарычнай памяці эпизоды супрацьстаяння і прыгнятання карэнных амерыканцаў, культура мэйнстрыму імкнецца да ўзнаўлення знаёмага ёй вобраза «noble savage». Падобным чынам пра ідэалагічна абумоўленыя лакуны ў агульнапрынятай канцэпцыі станаўлення ЗША разважае і Джэймс Болдуін (1924–1987) – афраамерыканскі паэт, празаік і публіцыст, адзін з вядучых галасоў барацьбы з расізмам у 1950–60-х гг. Д. Болдуін у «Прамове да настаўнікаў» («A Talk to Teachers», 1963) сцвярджае: «If you have to lie about my real role here, if you have to pretend that I hoed all that cotton just because I loved you, then you have done something to yourself. You are mad» [1, с. 202]. Абодва аўтары разглядаюць гісторыю амерыканскай дзяржаўнасці як набор устойлівых міфалагем, што спараджаюць маргіналізацыю і «нябачнасць» меншасцяў у сучаснасці.

Параўнанню індзейскага і афраамерыканскага ў кантэксце расавай палітыкі ЗША В. Дэлорыя прысвячае асобны раздзел – «The Red and the Black». Паводле аўтара, Рух за грамадзянскія правы з яго праінтэграцыйным характарам і імкненнем да роўнага прававога статусу і выкаранення сегрэгацыі не мог адпавядаць каштоўнасцям трайбалізму, аснова якога – абасабленне індзейскіх супольнасцяў і ўзмацненне іх суверэнітэту праз асаблівы статус. Тут В. Дэлорыя выкарыстоўвае антытэзу ў нечаканым кантэксце і супрацьпастаўляе чорную «большасць» – галоўны суб’ект расавай праблематыкі ЗША сярэдзіны ХХ ст. – з індзейскай меншасцю.

Гэтыя і іншыя аспекты рэчаіснасці, якія зрабіліся аб’ектам аўтарскай рэфлексіі ў першых шасці раздзелах кнігі, разглядаюцца як каталізатары індзейскага руху за самавызначэнне. У далейшых чатырох раздзелах акцэнт пераносіцца на фактары, якім належыць паспрыяць зменам. У тэксце захоўваецца

выкрывальніцкая рыторыка адносна белых, аднак больш увагі надаецца патэнцыялу карэнных амерыканцаў да адраджэння і росквіту.

Перавагай аптымістычнай інтанацыі вызначаецца раздзел «Indian Humor», у якім В. Дэлорыя адыходзіць ад рыторыкі маніфеста, каб адкрыць чытачам своеасаблівае індзейскае смехавой культуры. Гумар разглядаецца як аснова агульнай ідэнтычнасці і шлях пабудовы культуры памяці: «Humor, all Indians will agree, is the cement by which the coming Indian movement is held together» [2, с. 167]. Пры гэтым не менш важнай яго функцыяй, на думку В. Дэлорыі, выступае фаміліярызацыя індзейскага Іншага ў амерыканскай культурнай прасторы.

У перадапошнім раздзеле аўтар прапануе арыгінальны погляд на ўзаемапраціўленне індзейскай племянной і амерыканскай сацыяльных сістэм, гаворачы пра трайбалізацыю апошняй. В. Дэлорыя мяняе традыцыйны напрамак суб'ектна-аб'ектных адносінаў даміноўнай і «малай» культур і разглядае індзейскі трайбалізм як крыніцу практычных узораў, а еўраамерыканскае грамадства – як культуру-пераймальнік і аб'ект уплыву. У заключэнні чытаецца намер пераканаць чытача ў тым, што самабытнасць і жыццяздольнасць племяннога светапогляду знойдзе шырокае прызнанне: «At present the visible poverty of Indian tribes veils the great potential of the Indian people from modern society. But in many ways the veil is lifting and a brighter future is being seen» [2, с. 242].

Кніга «Custer Died for Your Sins: an Indian Manifesto» паспрыяла актуалізацыі праблем карэннай меншасці ЗША і стала палітычнай дэкларацыяй паніндэанісцкага імкнення да самавызначэння. Акрамя таго, праца В. Дэлорыі істотна паўплывала на фармаванне традыцыі літаратуры Індзейскага адраджэння, перадвызначыўшы яе праблемнае поле і зацвердзіўшы ідэю самакаштоўнасці індзейскай племянной ідэнтычнасці. У тэксце кнігі варта выдзеліць дзве тэматычныя часткі. У першай з іх (раздзелы 1–6) выразна акрэслены сацыякультурныя і гістарычныя перадумовы індзейскага руху за самавызначэнне. Яны трактуюцца аўтарам як праявы крызісу гістарычнай самасвядомасці амерыканцаў. У другой частцы (раздзелы 7–11) аналізуюцца фактары, якім належыць паспрыяць змене парадыгмы індзейскага палітыкі і яе развіццю ў рэчышчы новага трайбалізму. Стыль В. Дэлорыі характарызуецца свабодная манера пісьма, арыентаваная на вуснамоўнасць, канфрантацыйнасць, афарыстычнасць, шырокае выкарыстанне гумару і эфекту антытэзы, які можна лічыць эмацыйна-сэнсавай дамінантай тэксту.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Baldwin J.* A talk to teachers // *Critical Issues in Education: An Anthology of Readings* / ed. Eugene F. Provenzo. 2006. P. 198–205.
2. *Deloria V. Jr.* *Custer died for your sins.* New York, 1969: Norman, 1988.
3. *Reflections on American Indian history* / ed. Albert L. Hurtado, Norman: University of Oklahoma Press, 2008.
4. *Симян Т. С.* К проблеме манифеста как жанра: генезис, понимание, функция // *Критика и семиотика.* 2013. № 2. С. 130–148.

Д. К. Давыденко
ДИАЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ДРУГОМУ
В РОМАНЕ МАРЛЕН ХАУСХОФЕР «СТЕНА»

Белорусский государственный университет, г. Минск;
ruseckaja.darja@gmail.com;
науч. рук. – О. Ч. Гронская, канд. филол. наук

В статье роман Марлен Хаусхофер «Стена» анализируется при помощи герменевтического диалогического подхода к Другому. Целью исследования является расширение методологии анализа произведения посредством применения не только уже успешно используемой в литературоведении концепции М. М. Бахтина, но и изначально философской теории М. Бубера, а также выявление бытийной стороны так называемой «женской» робинзонады, утверждение общечеловеческой проблематики романа. В тексте М. Хаусхофер очень точно психологически раскрывается человеческая сущность не только с трагической, темной стороны, но и с позиций человеческого бытия как проекта, что дает альтернативные ответы на сложнейшие вопросы человеческого существования.

Ключевые слова: Другой; диалог; утопия; послевоенная литература Австрии; экзистенциальный роман.

Другой – понятие, которое вошло в литературоведческий дискурс сравнительно недавно. Изначально концепция Другого, понимаемого в качестве «персонально-субъектной артикуляции феномена, обозначенного классической традицией как „свое иное“» [5, с. 342], разрабатывалась в философии. Различные подходы к этому феномену представлены в экзистенциализме, герменевтике и феноменологии. Смещение модуса Другого в сферу социальной онтологии требует разрешения конфликта, поставленного в первую очередь приверженцами атеистического экзистенциализма, а именно необходимости другого для становления Я и одновременной конфликтности отношения Я – Другой. Альтернативой неразрешимому конфликту многие мыслители видят диалог как форму взаимодействия. Одна из самых известных концепций Другого, нашедших свое отражение в литературе, принадлежит М. М. Бахтину. Кроме того, заслуживают несомненного внимания работы М. Бубера, в которых наиболее ярко отражена сама концепция диалога. Именно эти концепции будут применены в данной статье к анализу романа Марлен Хаусхофер.

Роман австрийской писательницы Марлен Хаусхофер (Marlen Haushofer, 1920–1970) «Стена» («Die Wand», 1963), ее главное произведение, часто рассматривают с феминистских или экологических позиций, подходят к нему

как к утопии и робинзонаде, несколько нивелируя онтологические проблемы этого текста. Именно последние мы и хотим раскрыть, используя диалогические концепции Другого.

Мартин Бубер был первым, кто употребил слово «диалог» в философском значении, имея в виду некое уникальное состояние, которое доступно человеку в царстве Я-Ты и никогда в царстве Я-Оно. Диалог здесь понимается не как форма обмена репликами, а как некая встреча, отношение или, как трактует диалог М. Бубера Д. В. Евдокимцев, «статичное феноменальное измерение общения, выраженное в непосредственном, интерактивном, волевом, энергийном взаимоотношении с фиксированным Другим» [4, с. 7].

М. Бубер критически переосмысляет философию М. Хайдеггера, утверждает, что тот пренебрегает отношением человека к «божественно-безусловному». М. Бубер видит недостаток Хайдеггеровского Dasein в его монологичности, маскирующейся под диалог [3].

Доминантой творческого наследия М. Бахтина и неотъемлемой частью его философии языка и онтологии также является идея диалога, которую ученый органично применял и в качестве метода в своих литературоведческих изысканиях. Здесь нас больше всего будет интересовать диалог как онтологический принцип.

Я субъекта, по М. М. Бахтину, не может воспринять себя в целостности, более того, такая «незавершенность» Я обеспечивает его открытость, позволяет «ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своею наличностью» [2, с. 15]. Однако в таком случае для утверждения бытия Я нуждается в Другом, который со своей стороны видит Я завершенным, хоть и понимает, что эта завершенность изменчива. Я выступает как субъект и в силу своей субъективности воспринимает все его окружающее как объекты, но себя в качестве объекта воспринять не может.

Отражение идей диалогических концепций Другого можно проследить в рассматриваемом тексте. «Стена» Марлен Хаусхофер – роман, который по своей сути можно назвать экспериментом, лабораторией сознания человека, пытающегося выстроить и осознать свое бытие. В сюжетном плане речь идет о выживании безымянной главной героини в условиях катастрофы, отделившей ее от внешнего мира невидимой стеной. В борьбе за жизнь и ясное сознание женщина пишет дневник, в виде которого и написано само произведение.

Стена представляется читателю внешней силой, на существование которой одинокая безымянная героиня не в состоянии повлиять, однако если

взглянуть на ситуацию с онтологической точки зрения, то именно стена является той возможностью и пограничной ситуацией, которая необходима героине для собственного становления. Так, героиня пишет: «Die Langweile, unter der ich oft litt, war die Langweile eines beideren Rosenzüchters auf einem derartigen Kongreß der Autofabrikanten. Fast mein ganzes Leben lang befand ich mich auf einem derartigen Kongreß, und es wundert mich, daß ich nicht eines Tages vor Überdruß tot umgefallen bin. <...> Hier, im Wald, bin ich eigentlich auf dem mir angemessenen Platz. Ich trage den Autofabrikanten nichts nach, sie sind ja längst nicht mehr interessant. Aber wie sie mich alle gequält haben mit Dingen, die mir zuwider waren. Ich hatte nur dieses eine kleine Leben, und sie ließen es mich nicht in Frieden leben» [1, с. 222]. Такой отзыв о своем прошлом, по мнению героини, пустом, ненастоящем, может объяснить ее отнюдь не отрицательное отношение к своему вынужденному «заключению», которое таким на самом деле не является.

Однако бытию Я необходим Другой. Стена и катастрофа ограждают от людей, героиня не хочет, чтобы они формировали ее бытие. И, тем не менее, полное одиночество убивает человека, не несет никакой созидательной функции, поэтому в романе отношение Я-Другой выстраивается не к человеку, но к природному миру.

Именно в своих животных главная героиня видит Других, с которыми она хотела бы вести «диалог». И хотя она называет их «своими», они для нее не являются объектами хозяйства. Так, она во время болезни боится умереть во многом еще и потому, что ее животные погибнут без нее.

Кошка же и вовсе не приносила никакой пользы, однако героиня боялась за нее и при этом уважала как личность, училась понимать ее. Человеческий язык не приспособлен для этого, именно поэтому героиня думает об особом языке, где мысли можно записать только «auf grünes Moos zeichnen oder mit einem Stock in den Schnee» [1, с. 235]. Следует отметить, что тема поиска нового языка была в целом важна для послевоенной австрийской литературы, особенно остро воспринявшей дискредитацию немецкого языка в результате использования его нацистской идеологией.

Но ближе всего героине оказался Лукс, пес. В какой-то момент взаимопонимание между собакой и человеком доходит до ступени диалога, о котором писал М. Бубер: «Ich redete damals sehr viel mit ihm, und er verstand fast alles, was ich sagte, dem Sinn nach. Wer weiß, vielleicht verstand er auch schon mehr Wörter als ich dachte. In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund

war und ich ein Mensch. Ich wußte es, aber es hatte jede trennende Bedeutung verloren» [1, с. 265].

Развязка романа трагическая. В самодостаточное, пусть и одинокое, существование героини врывается человек и по-прежнему несет с собой только смерть. На вопрос, почему же женщина, которой любое насилие, даже необходимое, казалось ужасным, без содрогания убивает человека, появившегося впервые за несколько лет, можно ответить следующим образом. Здесь дело не в экологическом пафосе и не в ненависти к человечеству в целом. Это убийство можно рассмотреть как символическое. Героиня тяжело переживает свое одиночество, но все же не может строить диалог с чудовищем в личине человека. Возможно, это символ всего человечества, еще не готового к тому, чтобы стена между людьми могла быть преодолена.

Таким образом, диалогический подход к Другому может быть использован для раскрытия глубинных смыслов произведения не только с социальной, но и с бытийной точки зрения. Роман М. Хаусхофер, рассмотренный через призму концепций М. Бубера и М. М. Бахтина, раскрывается в результате с иной стороны. Пессимистические выводы по поводу человеческой природы в целом соседствуют с утверждением возможности каждого отдельного бытия на свое становление через диалог с ближним.

Библиографические ссылки

1. *Haushofer M.* Die Wand. Berlin: List Taschenbuch, 2013.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества: сб. тр. / сост. С. Г. Бочаров. Москва: Искусство, 1979.
3. *Бубер М.* Два образа веры. Москва: Республика, 1995.
4. *Евдокимцев Д. В.* Проблема другого «я» в диалогической философии Мартина Бубера: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03 / ВолГУ. Волгоград, 1999.
5. Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. Минск: Книжный Дом, 2003

Д. А. Давыденко
ВЕРБАЛЬНО-НЕВЕРБАЛЬНОЕ
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В КИНОТЕКСТЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА ВИТТОРИО ДЕ СИКА
«БРАК ПО-ИТАЛЬЯНСКИ»)

Белорусский Государственный университет, г. Минск;
diana.davydenko17@mail.ru;
науч. рук. – О. А. Пантелеенко, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматривается взаимовлияние вербальной и невербальной составляющих в итальянском кинотексте. На основе анализа выделяются основные типы отношений между репликами и сопровождающими их жестами. Определяется доминирующий тип вербально-невербального взаимодействия, характерный для коммуникации в исследуемом материале.

Ключевые слова: кинотекст; коммуникация; реплика; кинетические средства.

Общение с древних времен представляет собой основу человеческой жизни: оно включает в себя как вербальную составляющую (процесс обмена информацией при помощи речевых средств), так и невербальную («то, что мы произносим без слов» [3]).

Изучение невербального компонента речевого сообщения является важным на современном этапе. Во-первых, грамотное декодирование невербальных знаков позволяет в той или иной мере предсказать реакцию собеседника на услышанное еще до его высказывания, а также дает возможность правильно донести нужную информацию, манипулировать сознанием реципиента и даже воздействовать на него вдвойне. Для того, кто воспринимает информацию, представляется возможным глубже понять природу текста в целом, а также оптимизировать речевую коммуникацию [1, с. 128].

Однако все перечисленное осложняется тем, что чаще всего значение жеста зависит от национальной принадлежности того, кто его реализует. Р. Бердвистел, основатель кинесики (науки о языке тела и его частей), говорил о том, что среди всех культур нет ни одного универсального жеста, то есть жеста, который во всех культурах свидетельствовал бы об одной и той же эмоции. Г. Е. Крейдлин в своей книге о невербальном этикете приводит в пример такие различия жестов между представителями разных наций: в Болгарии кивок головой означает «нет», в то время как в Беларуси этот же жест говорит об одобрении. В Германии и Австрии постукивание косточками

кулака по столу означает одобрение или аплодисменты, а в Италии аналогичный жест будет говорить о чьём-либо упрямстве [2, с. 10].

В данной статье изучение специфики речевого общения на итальянском языке проводится с учетом взаимовлияния вербальных средств коммуникации и кинетических, к которым относят позы, жесты, мимику и т. п. Это связано с тем, что исследование невербальных компонентов не может быть полноценным без учета сопровождающих реплик и наоборот.

Функции невербального поведения при репликах различны. Например, в одном из фрагментов фильма Софи Лорен, играя роль главной героини, произносит:

- A te e alla mamma tua pace all'anima sua v'agg lavato i piedi.
- А матери твоей, пусть душа ее покоится с миром, бывало, даже ноги мыла.

Данная фраза в кинотексте сопровождается жестами, которые показаны на рис. 1 и 2.



Рис. 1



Рис. 2

Жест, который изображен на рис. 1, можно описать так: голова приподнята, взгляд направлен вверх, она трясет ладонью, также направленной вверх. Данный жест сопровождается словами *pace all'anima sua* 'пусть душа ее покоится с миром' и как бы призывает в свидетели разговора мать, душа которой пребывает на небесах. Можно говорить о том, что в содержательном плане в рассматриваемом фрагменте невербальное поведение повторяет вербальную часть сообщения. Следует отметить, что, дублируя информацию, жест делает беседу более эмоциональной, без этого кинетического средства фраза оставалась бы понятной, но потеряла бы в степени экспрессивности.

Проанализируем жест рукой, изображенный на рис. 2. Описание этого невербального элемента можно найти в словаре П. Диадори «Senza parole. 100 gesti degli italiani» [4]. Автор словаря называет такой жест *mano ad anello* ('рука, сложенная в форму кольца'), указывая, что ему в италоязычном коммуникативном пространстве соответствуют соответствующие выражения *Ottimo!*

или *Perfetto!*. Этот жест героиня показывает, произнося последнюю часть реплики, где она напоминает собеседнику, что мыла ноги его матери. Если сопоставить данное невербальное поведение с произносимой фразой, то можно предположить, что уход за мамой в свое время осуществлялся на должном уровне, очень хорошо. Таким образом, невербальный компонент транслирует дополнительную информацию вербальной части фразы, при этом он в некотором смысле выполняет функцию заместителя речи.

На основе вышесказанного можно утверждать, что соотношение вербального и невербального компонентов в фильме могут быть различными.

Анализ материала показал, что в кинотексте вербально-невербальное взаимодействие осуществляется по следующим моделям.

- 1) невербальный компонент соответствует вербальному, повторяет его;
- 2) вербальный компонент дополняет невербальную составляющую или наоборот;
- 3) невербальный и вербальный компонент транслируют одинаковое, при этом параллельно они дополняют друг друга частной, отличной информацией;
- 4) невербальный компонент содержит информацию, которая отсутствует в вербальной части;
- 5) содержание вербального и невербального компонентов частично пересекаются и совместно зависят от некоего общего понятия.

Выявленные модели взаимодействия соотносятся с типологией отношений между понятиями в логике, когда а) объем повествуемого от обеих частей составляет равные части, б) одно из составляющих повествует больше другого, в) когда в каждом составляющем содержатся как общие элементы, так и новые относительно друг друга, г) каждая из составляющих содержит информацию, отсутствующую в другом, д) вербальная и невербальная коммуникации обладают разными перекрещивающимися понятиями, однако подчинены одному общему для них обоим понятию.

Более глубокий анализ материала показал, что в итальянском кинотексте ведущая роль в организации коммуникации принадлежит модели, где вербальная и невербальная части взаимно дополняют друг друга, неся в себе как общие, так и отличающиеся элементы.

Таким образом, проведенное исследование позволило выявить модели взаимодействия реплик и сопровождающих их жестов в кинотексте, а также установить специфику невербального поведения при общении на итальянском языке,

которое проявляется в более частом использовании в коммуникации вербально-невербального взаимодействия по принципу взаимного дополнения.

Библиографические ссылки

1. *Кибанов А. Я.* Этика деловых отношений: учеб.; под ред. А. Я. Кибанова. Москва: ИНФРА-М, 2002.
2. *Крейдли Г. Е.* Невербальный этикет: этикетные ситуации приветствия и прощания // Московский лингвистический журнал. Москва, 2002.
3. Психологос. Энциклопедия пр актической психологии. URL: <https://www.psychologos.ru/articles/view/verbalnoe-obschenie>.
4. *Diadori P.* Senza parole. 100 gesti italiani. 1992.

М. А. Дзегцярэнка

ТВОРЧАСЦЬ Р. БЁРНСА І ПАЭТЫКА АНГЛІЙСКАГА РАМАНТЫЗМУ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
m. o.degtyarenko@mail.ru;
наук. рук. – Н. М. Шахназаран, канд. філал. навук, дац.

У артыкуле даследуецца творчасць Р. Бёрнса ў сувязі з галоўнымі літаратурнымі напрамкамі ў англійскай паэзіі другой паловы XIX ст., яго ўплыў на паэтыку прэдрамантызму і рамантызму.

Ключавыя словы: прэдрамантызм; рамантызм; фальклор; баллада; «шатландскае адражэнне».

Спадчыну паэта адначасова адносяць да некалькіх напрамкаў літаратуры спозняга Асветніцтва: сентыменталізму, прэрамантызму і рамантызму адпаведна. У працах Бёрнса гэтак жа прасочваюцца і рэалістычныя рысы.

У другой палове XVIII ст. сацыяльна-эканамічныя зрухі, грамадскія тэндэнцыі, пошукі новых эстэтычных арыенціраў, процілеглых класіцысцкім, спрыялі фарміраванню прэрамантызму як літаратурнай плыні.

У гэты час актыўна адраджаецца цікавасць да нацыянальнага мінулага. У 1765 г. вядомы фалькларыст Т. Персі выпусціў зборнік «Помнікі старадаўняй англійскай паэзіі», у які ўключыў народныя баллады (гістарычныя, з цыклу пра Робіна Гуда і г. д.), запазычыўшы іх у старых рукапісах і сваіх запісах, а таксама лірыку елізаветцінаў. Літаратурнай містыфікацыяй з'явіліся і стылізаваныя пад старадаўнія баллады XV ст. вершы Томаса Чатгэртана, якія ён прыпісаў выдуманаму паэту Томасу Роўлі. «Паэмы Роўлі» былі апублікаваныя праз сем гадоў пасля самагубства юнага паэта, які трапіў у крайнюю галечу.

Вялікай вядомасцю карыстаюцца «Сачыненні Ассіяна, сына Фінгала». Паэмы Ассіяна былі перапрацоўкай кельцкага эпасу, ажыццёленага ў духу прэрамантызму Джэймсам Макферсанам. Песні Ассіяна прасякнуты сумным настроем, лірычны пачатак пераважае ў іх над эпічным.

Незвычайным з людзей і «самым геніяльным паэтам Шатландыі» назваў Вальтэр Скот Роберта Бёрнса (Robert Burns, 1759–1796), беднага селяніна, які стаў выбітным мастаком слова. Як чалавек і як паэт Бёрнс фармаваўся пад крыжаваным уплывам двух нацыянальных культур, шатландскай і англійскай. Іх узаемадзеянне склалася здаўна, але пасля уніі агульнадзяржаўнай мовай стала англійская, а шатландская была зведзена да ўзроўню дыялекту. Пануючыя

класы Англіі спрабавалі насадзіць сваю культуру, што не магло не спарадзіць у пераможаным, але не зламаным народзе ўпартага жадання захаваць нацыянальныя традыцыі, зберагчы родную мову. Працуючы ў гэтых умовах Роберт Бёрнс здолеў падняцца і над рабскім пакланеннем перад англійскай культурай, і над нацыянальнай абмежаванасцю, здолеў увабраць у сваю паэзію ўсё лепшае з абедзвюх літаратурных традыцый, па-свойму асэнсаваў і сінтэзаваў іх.

Закаханасць у жыццё, шчырасць пачуццяў – усё гэта жыве ў паэзіі Бёрнса разам з сілай інтэлекту, які вылучае з масы ўражанняў галоўнае. Ужо раннія вершы Бёрнса поўныя глыбокіх разважанняў пра час, жыццё і людзей, пра сябе і іншых, такіх жа, як ён, абяздоленых. Побач з песнямі пра каханне, расстанне, смутак, песнямі, напісанымі на папулярныя народныя матывы, узніклі такія паэтычныя адкрыцці, як «Палявой мышы, чыё гняздо я разбурыў плугам», «Быў сумленны фермер мой бацька», «Джон-ячмень», «Сяброўства мінулых дзён», «Горнай стакротцы», «Сумленная беднасць», кантата «Вясёлыя жабракі», «Навагодняе прывітанне старога фермера яго лядашчай кабыле», а таксама многія з сатыр.

На тэрыторыі былой Расійскай Імперыі пераклады з Бёрнса з'явіліся ўжо на мяжы XVIII–XIX стст., і з таго часу цікавасць да яго творчасці ніколі не слабела. Томік яго вершаў знаходзіўся ў бібліятэцы Пушкіна, яго перакладалі паэты М. Л. Міхайлаў, В. С. Курачкін і інш. Дзякуючы цудоўным перакладам С. Маршака паэзія Бёрнса стала неад'емнай часткай рускамоўнай культуры. На беларускую мову пераклады твораў Р. Бёрнса былі здзейснены Я. Сямяжонам («Шатландская слава», 1957, і «Вам слова, Джон Ячмень», 1982). Сярод іншых перакладчыкаў асобных вершаў Бёрнса – Ю. Гаўрук, Г. Дубянецкая і А. Таболіч.

У вершах Бёрнса гучыць шатландскі дыялект; многія з іх напісаны на матывы народных песень і самі сталі песнямі, якія і сёння спявае Шатландыя. Абнаўленне і дэмакратызацыя тэматыкі, мовы, мастацкіх сродкаў ішлі ў яго ў адзінстве з перабудовай традыцыйнай сістэмы лірычных жанраў, яе ўзбагачэннем. Дзіўная энергія, вастрыва і багацце меркаванняў, шмат рытмаў і інтанацый, дзіўная гнуткасць і маляўнічасць народнай мовы – гэтыя характэрныя асаблівасці лепшых вершаў Бёрнса прынеслі яму сусветную вядомасць.

Вершаваная спадчына Бёрнса адрозніваецца жанравай разнастайнасцю. Паэт ствараў сяброўскія пасланні, застольныя песні, грамадзянскія вершы, сатырычныя паэмы, эпіграмы, любоўныя песні. Яго вершы засноўваліся

на фальклорных жанрах народнай песні, балады, паданняў. Іх музычны рытм прайграе рытміку народных скокаў і народных песень. Вершы Бёрнса напісаны як на англійскай мове, так і на шатландскім дыялекце.

Творчасць Бёрнса разнастайна, ён верыць у маральныя сілы народа. Пра невынішчальны народны дух, пра бессмяротнасць народа напісаны верш-алегорыя «Джон-Ячмень» (John Barleycorn, 1776). Ён спявае гімн прыродзе, ячменнаму зерню (сімвалу вечнага жыцця). Яна невынішчальная, у яе вечная цяга да рэпрадукавання, воля да стварэння новага жыцця.

Паэзія Бёрнса адрозніваецца народным гумарам. У паэме-кантаце «Вясёлыя жабракі» (The Jolly Beggars, 1785) гумар часам набывае сатырычную вастрыню. Бёрнс рана пачаў задумвацца пра прычыны грамадскага нераўнапраўя. Спачатку ў сваіх вершах ён гатовы быў ускласці віну за ўсе нягоды беднякоў і свае ўласныя на сілы светабудовы – «нябесныя і д'ябальскія». Але ў пару сталасці ён прыйшоў да высновы, што не рок, а рэальныя законы і парадкі грамадства вызначаюць удзел людзей.

Глыбокім сацыяльным зместам адрозніваецца сатырычная паэма «Два сабакі» (The Two Dogs, 1787). Сатырычнае выкрыванне сучаснага грамадства дадзена тут у алегарычнай форме дыялогу двух сабак: Цэзара, які служыць у лорда, і Люата, які жыве ў аратага. Сабакі распавядаюць пра тое, як жывуць іх гаспадары. Узнікае яркая выкрывальная карціна грамадскай няроўнасці.

Лірыка Бёрнса патрыятычная. Гарачым пачуццём любові да роднай Шатландыі прасякнуты верш «У гарах маё сэрца» (My Hearts in the Highlands, 1790). У вершы «Брус – шатландцам» (Scots, wha hae wi' Wallace Bled. Bruces Address to His Army, 1794) Бёрнс апявае героіку патрыятычнай барацьбы. Верш стаў, па сутнасці, нацыянальным гімнам шатландцаў. Ён адрозніваецца духам свабодалюбства і барацьбы з тыранамі. Бёрнс славіць подзвіг герояў мінулага, Бруса і Уолеса, якія змагаліся за нацыянальную незалежнасць Шатландыі. Звяртаючыся да гераічнага мінулага з мэтай даць прыклад доблесці для сваіх сучаснікаў, Бёрнс апераджае тэматыку, характэрную для рамантызму.

Паэзія Бёрнса ўвайшла ў сусветную літаратуру як магутная дзейсная сіла. Гётэ і Байран з аднолькавай празорлівасцю адгадалі, што крыніца велічы Бёрнса як паэта – яго народнасць.

Уступаючы ў літаратурную ніву, мастак павінен лічыцца з уладай традыцый, якія дасталіся яму ад папярэдніх пакаленняў творцаў. Бёрнс пачынаў

як захоплены прыхільнік і нясмелы вучань сентыменталістаў і класіцыстаў. Ўплыў сентыменталістаў быў найбольш моцным, але менавіта гэты ўплыў Бёрнс пераадольвае ўжо на самым раннім этапе сваёй творчасці (да 1785 г.).

Паэзія Бёрнса звязана з творчымі пошукамі ў літаратуры прэрамантызму. Аднак яе значэнне выходзіць за рамкі прэрамантызму. У нейкай меры ў шэрагу вершаў Бёрнса адбываецца ўплыў сентыменталізму; вызначаюцца таксама характэрныя рысы рамантычнай літаратуры. Паэзія Бёрнса развівае прынцыпы асветніцкага рэалізму, злучаючы іх з фальклорнай традыцыяй.

Наватарскі кірунак свайго часу – сентыменталізм – Бёрнс раскрытыкаваў, адкінуў у ім тое, што ён назваў «манірствам» (слязлівую чуласць, пасіўнасць, рэлігійныя ілюзіі аўтараў і герояў). У прэрамантызме ён не ўспрыняў паэтызацыю адчаю і жаху перад жыццём. Цэнтральная тэма прэрамантыкаў – усемагутнасць д’ябла, зла ў свеце – вырашана Бёрнсам без містыкі, у матэрыялістычным плане, уключае палітычную ацэнку рэальных сіл эпохі. Востры здаровы сэнс, салёны народны гумар паэта разбуралі прэрамантычную паэтызацыю сустрэч з «нячыстай сілай». Добрая пародыя на прэрамантызм «Д’ябаліяда» – камічная паэма Бёрнса «Тэм О’Шэнтар».

Найбольш яркі ўплыў сентыментальнай паэзіі выявіўся ў ранняй паэме Бёрнса «Суботні вечар пасялянкіна». У ёй Бёрнс апісвае ў сумна-ўзнёслых тонах суботні вечар сям’і фермера, якая збіраецца пасля працоўнага дня вакол вячэрняга ачага. Гэтая элегія напісана на найчысцейшай англійскай мове, у ёй няма яркіх, каларытных выразаў роднага Бёрнсу шатландскага дыялекту, затое прысутнічаюць ужо штампаваныя ў тую эпоху «формулы» сентыменталістаў 50-х гг. XVIII ст.: «Праклён падкопам пякельных хітрыкаў», «пагібелі сцежка», «глухі... да ісціны, злыдзень» і інш.

Рысы сентыментальнай паэтыкі (меланхалічнасць, нарматыўнасць, адсутнасць развітога сюжэту, дыдактыка, голая апісальнасць і інш.) вельмі прыкметныя і ў такіх ранніх творах, як «Скарга», ода «Роспач», «Пахавальны гімн», «Малітва ў прадчуванні смерці» і многія іншыя. Варта адзначыць, што паняцце «сентыменталізму» часта трактуецца як «адно з прыкмет „прэрамантызму“», іншыя ж даследчыкі бачаць у сентыменталізме папярэдняю прэрамантычную прыступку літаратурнай эвалюцыі.

Прыкладна да 1786 г. Бёрнс рашуча пераадольвае штучнасць сентыменталізму, яго больш не задавальняе пасіўна-сузіральнае стаўленне да рэчаіснасці. Цяпер ён нярэдка стварае пародыі на «млявыя» элегіі сентыменталістаў. Смех дапамагае яму канчаткова расстацца з састарэлымі літаратурнымі

традыцыямі мінулых дзесяцігоддзяў XVIII стагоддзя. Усё часцей Бёрнс звяртаецца да традыцый прэрамантызму.

Роберт Бёрнс працягнуў і даў магутнае развіццё ледзь пазначанай у творчасці прэрамантыстаў тэме «непрыкметных радасцяў» пасялян, радасцяў, якімі суцяшаліся героі Грэя і Томсана пасярод «мора зла», пасярод тых абуральных сацыяльных бедстваў, што выпалі на іх долю ў гэтую эпоху. Але ў адрозненне ад іх, Бёрнс і не думае шукаць суцяшэнне ў рэлігіі або ліць слёзы замілавання, ствараючы ідылічную карціну любові цёмнага, забітага селяніна да свайго сямейства, мір і спакой, якія пануюць у вячэрняга ачага. Ён дзёрзка і бястрашна глядзіць прама ў вочы няшчасцям і галечы, яго дух не зламаны думкай пра кароткачасовасць шчасця людзей працы, яго лірычны герой поўны мужнасці. Нярэдка яго герой апускаецца яшчэ ніжэй па сацыяльнай лесвіцы і станавіцца жабраком, у якога толькі і ёсць за душою, што яго дужыя рукі. Любоў да працы, раскрыццё пачуццяў простага чалавека не прыводзілі Бёрнса да саладжавай ідэалізацыі сялянскага жыцця.

Такім чынам, мы бачым, што на характар, тон, стыль, манеру пісьма, на фарміраванне эстэтычнага ідэалу Бёрнса наймацнейшае ўздзеянне аказала паэзія сентыменталізму, дапамагла стаць родапачынальнікам прэрамантызму ў англійскай паэзіі як следства сентыменталісцкіх традыцый, што дапамагло Бёрнсу стварыць свой уласны, непаўторна арыгінальны рэалістычны метад і яго стыль. Яго творчасць стала новай высокай прыступкай у развіцці шатландскай і англійскай літаратуры.

Уплыў Бёрнса на англійскую літаратуру, асабліва ў перыяд рамантызму, такі вялікі, што з цяжкасцю паддаецца вызначэнню. Яго паэзія папярэдзіла моўныя новаўвядзенні паэтаў «Азёрнай школы»; яна паказала Вальтэру Скоту шляхі творчай інтэрпрэтацыі.

Бёрнса ўхваляюць як рамантычнага паэта – у штодзённым і літаратурным сэнсе гэтага вызначэння. Аднак светаразуменне Бёрнса абапіралася на практычную разважнасць сялян, сярод якіх ён вырас. Яго творчасць азначала апошні росквіт шатландскай паэзіі на роднай мове – паэзіі лірычнай, зямной, сатырычнай, часам гарэзлівай, традыцыі якой былі закладзены Р. Хенрысанам і У. Данбарам, забытыя ў эпоху Рэфармацыі і адроджаныя ў XVIII ст. А. Рамзеєм і Р. Фергюсонам.

Творчасць Бёрнса аказала велізарны ўплыў на В. Скота і Т. Мура, паэтаў «азёрнай» школы, Байрана, Кітса і Шэлі. Яны былі б немагчымыя без Бёрнса.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Бернс Р.* Стихи. Москва: Худ. лит., 1976.
2. *Бёрнс Р.* Вам слова, Джон Ячмень!: выбр. лірыка / [уклад., пер. з англ. і прадам. Я. Семяжона]. Мінск: Маст. літ., 1983.
3. *Луков В. А.* Предромантизм. Москва, 2006.
4. *Елистратова А. А.* Роберт Бёрнс. Критико-биографический очерк. Москва: 1957.
5. *Тураев С. В.* От Просвещения к романтизму. Москва, 1983.
6. *Соловьева Н. А.* Английский предромантизм и формирование романтического метода. Москва: 1984.
7. *Макарова Е. М.* О сатире в творчестве Бёрнса // «Вопросы литературы». 1959. № 2. С. 111–130.

Дэн Яшуан
**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ-ЗООНИМОВ
ПРИ ОБУЧЕНИ РКИ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
714729929@qq.com;
науч. рук. – В. Ю. Дылевская, канд. пед. наук, доц.

В статье рассматриваются фразеологические единицы русского языка, изучение которых (в том числе с компонентами-зоонимами) чрезвычайно важно для знакомства с традициями, обычаями, моделями поведения, картиной мира представителей иной культуры. Использование фразеологизмов-зоонимов при обучении РКИ не только интересно, но и полезно для овладения русскими фразеологическими единицами как средства общения и межкультурного взаимодействия.

Ключевые слова: фразеологизмы; зоонимы; РКИ; обучение; задание; использование; фразеологизмы-зоонимы.

Обучение иностранных студентов русскому языку невозможно без знания его идиоматики, в которой отражаются особенности образного мировидения, традиции, верования русского народа. Основной целью преподавания русского языка как иностранного является формирование коммуникативных и культурных компетенций у студентов-инофонов.

Фразеология является одним из наиболее специфичных в лингвокультурологическом отношении языковых пластов. Изучение фразеологии в вузе позволяет более глубоко раскрыть особенности национального менталитета, особенно при сопоставлении разных лингвокультур. В процессе преподавания русского языка студенты должны получить глубокие знания в области фразеологического состава языка, так как он занимает важнейшее место в языковой системе.

Одной из наиболее многочисленных групп в русской фразеологии являются фразеологизмы с компонентом-зоонимом, которые включают в свой состав компонент – наименование животного.

Принадлежность фразеологизма к определенному семантико-грамматическому классу тесно связана с синтаксической структурой фразеологизма. Фразеологизмы с компонентом-зоонимом в русском языке разнообразны по своей синтаксической структуре. Они могут быть построены по синтаксическим моделям словосочетания, предложения и сочетания слов. При

изучении синтаксической организованности ФЕ студенты с помощью различных упражнений самостоятельно устанавливают взаимосвязь между семантико-грамматической отнесенностью фразеологизма и типом его синтаксической структуры.

В целях закрепления изученного материала студентам на практических занятиях предлагаются различные виды заданий.

Приведем примеры тематических заданий, направленных на развитие коммуникативных умений и навыков студентов:

Переведите фразеологизмы-зоонимы, определите их значение и ответьте на вопросы.

1. Каких людей характеризуют эти фразеологизмы-зоонимы:

Кроткий как агнец; трусливый как заяц; хитрый как лиса.

2. Заполните данными фразеологизмами-зоонимами о характере человека:

Нелюдимый как (бирюк); глупый как (осел); сильная как (лошадь); злая как (собака).

Сильным студентам можно предложить задания поискового типа, отсылающие к этимологии фразеологизмов-зоонимов, указывающие на познавательную ценность их внутренней формы, на закодированную в ней страноведческую информацию.

При изучении фразеологизмов-зоонимов следует акцентировать внимание иностранных студентов на таких категориальных признаках этих единиц языка, отличающих их от омонимичных свободных сочетаний слов, как воспроизводимость и целостность их значения.

Важно научить иностранных студентов отличать фразеологизмы-зоонимы от омонимичных им свободных сочетаний слов, особенно на начальном этапе знакомства с ними. В этом случае эффективно использовать принцип наглядности в обучении иностранному языку: представлять фразеологизмы в картинках [1]. Для формирования таких навыков предлагаем использовать такие задания:

1. Определите, какие из данных сочетаний слов являются фразеологизмами-зоонимами, подчеркните их и определите их значение:

Печь как блины; повторяет как попугай; встречать хлебом и солью; как угорелая кошка; любить как собака палку.

2. Соберите фразеологизмы-зоонимы.

Нахождение фразеологизмов-зоонимов в тексте и употребление в контексте – следующий достаточно сложный этап работы по изучению и усвоению фразеологии русского языка инофонами. Работа с текстом способствует формированию и развитию коммуникативных умений и навыков студентов, активизирует их творческие возможности.

Приведем примеры заданий с текстами, которые рассчитаны в основном на студентов с продвинутым уровнем владения русским языком.

1. Прочитайте предложения, укажите, в каком из них выделенные слова являются фразеологизмами-зоонимами, определите их значение:

- 1) Кошкину это дело поручать нельзя – он начнет *тянуть кота за хвост*.
- 2) Не пускайся вскачь, *не гони лошадей*.
- 3) Он *смотрел* на добротную постройку, как *баран на новые ворота*.
- 4) Ирина любила *подложить свинью*, и даже получала от этого удовольствие.

2. Прочитайте (прослушайте) связный текст, выпишите из него фразеологизмы-зоонимы, определите их значение.

Одним из эффективных приемов работы с текстом в обучении иностранных студентов фразеологизмам-зоонимам является методика заполнения текста. Студентам предлагается восстановить пропущенные фрагменты текста, используя фразеологизмы-зоонимы.

Составление диалога, рассказа является одним из видов заданий, развивающим коммуникативные умения и навыки иностранных студентов, активизирующим их работу на занятиях по русскому языку. К этому виду заданий следует обращаться на этапе повторения, закрепления фразеологического материала с зоонимом.

Студентам предлагаются следующие задания:

1. Составьте короткий диалог, используя следующие фразеологизмы-зоонимы (выбираются фразеологизмы-зоонимы определенной тематической группы, например: зоонимы-животные, зоонимы-птицы, зоонимы-рыбы, зоонимы-насекомые, зоонимы-пресмыкающиеся и т. д.).

2. Составьте рассказ на любую тему, используя фразеологизмы-зоонимы.

Таким образом, изучение фразеологизмов с компонентом-зоонимом в русском языке в вузе позволяет более глубоко раскрыть семантические и лингвокультурологические особенности фразеологизмов, выявить их универсальные и национально специфичные черты. Это повышает уровень культуры речи студентов, способствует формированию современной языковой личности.

Библиографические ссылки

1. Дубровин М. И. Русские фразеологизмы в картинках. Москва, 1987.
2. Жуков В. П. Русская фразеология. Москва: Высш. шк., 2006.
3. Огольцов В. М. Устойчивые сравнения в системе русской фразеологии. Ленинград: Изд-во Ленинград. ун-та, 1978.

А. О. Ефименко

КОНВЕРЦИОНАЛЬНАЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ А. ХОДОРОВСКИ «ИНКАЛ»

Белорусский государственный университет, г. Минск;
hannaofalltrades@gmail.com;
науч. рук. – Е. А. Борисеева, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматривается конвенциональная интермедийность в графическом романе А. Ходоровски «Инкал». Обозначены особенности европейского графического романа (*bande dessinée*), их значение для модернистского «псевдетективного» романа. Рассматриваются отличительные черты генезиса европейского (французского) комикса и его отличия от американского. Выделены детективные элементы в указанном романе и определена их роль в повествовании. Отмечена важность графической составляющей романа, значение расположения раскадровки на странице и взаимосвязи изображения и текста. Выявляются художественные методы и приемы, используемые автором в указанном детективе, а также сюжетно-композиционные особенности романа. Объясняется использование автором архетипов и образов коллективного бессознательного на сюжетном и композиционном уровне повествования.

Ключевые слова: французская литература; детектив; графический роман; интермедийность; сюжет; композиция.

Европейский графический роман, или европейский комикс (*bande dessinée*) возникает не как рассчитанный на массовое потребление продукт, а как одна из форм авангардного искусства, открытого для экспериментов и взаимодействия с другими видами искусства, вроде кино и литературы. Самым очевидным подтверждением разделения американского и европейского комикса будет способ разделения страниц на кадры: в американском комиксе он чаще всего остается линейным, и раскадровка движется слева направо, а в европейском читатель вынужден в первую очередь следить за направлением движения героя по странице или развороту, и уже потом – обращать внимание на текст. Возможно, именно по этой причине американский мастер комикса Уилл Айснер использует для обозначения графических романов определение «последовательное искусство» (*sequential art*). Скотт Макклауд, автор и теоретик комиксов, сравнивая европейский и американский подходы, дает более расплывчатое определение: «Иллюстративные и другие изображения, сопоставленные рядом в продуманной последовательности для передачи информации и/или получения эстетического отклика от зрителя» («*Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or*

produce anaesthetic response in the viewer»). Если американский комиксный нарратив достаточно четко и последовательно оперирует понятными читателю образами, то европейский подразумевает некую игру на уровне изображаемого мира. В 70-е гг. XX века появляется новый тип абстрактного искусства, который получает название «неоабстракция». Это холсты большого формата, монотонно заполненные отдельными элементами разного размера: линиями, штрихами, точками и т. п. По словам В. С. Турчина, эти работы «предопределяют дискретность восприятия, способствующую включению зрителя в интеллектуальную игру, которую ведет художник. Подобные произведения как бы призваны моделировать соотношенность сознания художника с миром, с сознанием зрителя и т. п.» [1, с. 42]. Во Франции представителем такого визуального стиля становится Жан Жиро, более известный под псевдонимом Мœbius. Его работы отличаются широкоформатностью, а также большим количеством деталей и фрагментов. В работах художника всегда присутствует исследование человеческого подсознания через сны и мотив поиска. А. Ходоровски специально связывается с Ж. Жиро и предлагает ему стать художником-постановщиком будущей экранизации «Дюны». Когда этот проект срывается, то художник и сценарист вместе создают графический роман «Инкал». С визуальной точки зрения, книга – это сборник концепций научно-фантастического прогрессивного будущего. Благодаря гиперреалистичной манере художника, на каждом развороте в подробностях изображены архитектура, искусство, мода и быт разных видов, рас и культур от человеческих до инопланетных. Перемещения героев на таком фоне больше всего напоминают серию гравюр, расположенных в хронологическом порядке. Такая манера совершенно нетипична для американского комикса, поскольку работает напрямую с реципиентом, вынуждая его считывать и расшифровывать не только текстовую составляющую, но и символы, присутствующие на рисунке.

А. Ходоровски отказывается от обычной текстовой романной формы и предпочитает ей графический роман, то есть, романную форму, которая представляет собой взаимодействие нескольких искусств. Немецкий ученый Ханзен-Леве применяет для описания такого культурного феномена термин «интермедиальность» [2, р. 291]. Российский исследователь Э. В. Седых определяет интермедиальность как особый вид внутритекстовых отношений в художественном произведении, где взаимодействуют разные виды искусства. Повествование, таким образом, разворачивается с помощью последовательности кадров,

визуально, а не описательно, как обычно принято в литературе. Страницы заполняются изображениями в той последовательности, в которой совершается действие, а роль реципиента – соединить их друг за другом и дополнить логическими связями. Тут автор обыгрывает два приема: расклады карт Таро, которые нужно трактовать в зависимости от той последовательности, в которой их достали из колоды, и порядок нарратива в европейских комиксах. Романную реальность «Инкала» прежде всего формируют художественные образы, что объясняет выбранную автором форму взаимодействия с читателем. В своих графических романах Ходоровски комбинирует образы и символы, известные каждому на уровне бессознательного: так, в «Инкале» это архетипы Юнга, символика карт Таро, клише детективного романа и эстетика ретрофутуризма. Мир романа изобилует символикой, которую реципиент подсознательно считывает как дополнительную информацию о происходящем. Эти символы дают ключи к прочтению произведения. Изначально при погружении в графический роман читатель воспринимает изображения исключительно как специфическое оформление повествования и фокусируется на сюжетной составляющей. Однако со временем авторские ключи к прочтению становятся все очевиднее. Например, роман начинается типичной для остросюжетного детектива сценой, в которой главного героя, Джона Дифула, детектива класса R, злоумышленники сбрасывают с моста в бездну. Уже в первой главе, таким образом, произведение воспринимается как детектив, потому что изначально в нем соблюдены элементы детективного канона: так, там присутствуют главный герой – частный детектив, преступники и злодеяние, в котором героя несправедливо обвиняют. Чтобы спастись от преследования, герой должен понять, кто на самом деле виноват в произошедшем.

Однако дальше детективный канон постепенно разрушается, а авторы с помощью используемой символики направляют реципиента на другой, более глубокий уровень прочтения. Образ падающего в бездну человека превращается в сознательный волевой акт, в прыжок. Прыжок в бездну в символике Таро – это нулевая карта, или старший аркан с названием «Дурак». На это же указывает и фамилия персонажа (DiFool), созвучная с названием аркана (The Fool). Согласно трактовке карты, архетип Дурака подразумевает ситуацию, в которой человек оказывается на пороге больших перемен: это событие, которое полностью переворачивает представления личности о мире или начало путешествия, которое приведет к непредсказуемым последствиям. В процессе путешествия (реального или духовного) персонаж-«Дурак» встречается

с другими фигурами-архетипами, благодаря чему трансформируется как личность. Изначально ему присуще сознание ребенка, которое еще не подвержено влиянию общественных установок и стереотипов, его действия представляют собой подчинение первичному импульсу. В интервью А. Ходоровски отмечает, что «Инкал» был задуман как путешествие в мир человеческого бессознательного.

Коллективное бессознательное К. Г. Юнг определяет как безличное психическое содержание, опирающееся на теорию архетипов. Юнг утверждает, что существуют образы, ситуации, мотивы и комбинации, для которых характерны черты всеобщности. Такие фундаментальные образы-символы Юнг называет первичными представлениями, или архетипами. Их невозможно в полной мере осмыслить и выразить речью, они создаются на уровне бессознательных представлений человека о мире. Один из важнейших описанных Юнгом конструктов – это архетип Самости (*das Selbst*). Он является проекцией соединения сознания и подсознания в психическом мире человека и, вместе с тем, центральной точкой этого мира. Путь индивида в сторону Самости Юнг определяет Индивидуацией (*die Individuation*). Согласно ему, Индивидуация – это акт самосоздания, совершаемый индивидом, а доминирование одних или других, то есть – сознательных или подсознательных мазков – обуславливает раскрывающиеся черты образа Самости. Именно процесс Индивидуации изображает Ходоровски в своем графическом романе. Объединенные Инкалы образуют по форме Меркабу, важнейший объект в идеологии «New Age». С точки зрения психологии Инкал, сформированный из двух пирамидок, черной и белой – это и есть Самость, которая состоит из положительных черт сознания и отрицательных импульсов бессознательности. Чтобы обрести его, герою придется пройти путь к самопознанию и встретиться с шестью основными архетипами, присущими человеческой культуре: Анима (бессознательная женская сторона личности мужчины, воплощена в героине с идентичным именем), Анимус (бессознательная мужская сторона личности женщины, воплощена в герое Технобарона), Персона (социальная роль человека, проистекающая из общественных ожиданий и обучения в раннем возрасте, воплощена в герое Килла), Тень (бессознательная противоположность того, что индивид настойчиво утверждает в сознании, воплощена в героине Амок), Мудрец (персонификация жизненной мудрости и зрелости – в романе это архаты, высшие существа) и Бог (конечная реализация психической реальности, спроецированной на внешний мир, воплощена

в образе Злата), с которыми Джон сталкивается в процессе своего путешествия. При этом роман разделен на шесть частей, каждая из которых посвящена движению в определенном направлении – к тьме, к свету, вниз, вверх, наружу и внутрь. Двойственность, таким образом, зашифрована в произведении уже на уровне формы.

Герои Ходоровски обладают ярко выраженными чертами характера и эксцентричной внешностью, они все – архетипические собирательные образы, у каждого из которых есть своя четкая функция на структурном и символическом уровнях текста. Однако на сюжетно-композиционном уровне с ролями, которые налагает на них детективная фабула, они не совпадают. Их двойственность, с одной стороны, носит юмористический характер, а с другой – запутывает читателя.

Таким образом, художественные образы и действия становятся для авторов экспериментальными величинами, которые и помогают выстроить нарратив особым образом, чтобы «одурачить» читателя. Благодаря интермедальному сплаву графики и текста привычные реципиенту образы и сюжеты оказываются заключены в нестандартные рамки повествования. В графическом романе А. Ходоровски и Ж. Жиро порядок и расположение изображений на странице и внешность персонажей – такие же «инструменты» для авторского взаимодействия с читателем, как элементы жанрового кода, стиль письма и повествовательные техники.

Библиографические ссылки

1. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. Москва: МГУ, 1983.
2. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst // Sonderband: Wiener Slawistischer Almanach. 1983. P. 291–360.

Е. В. Жилинская

**РЕФЛЕКТИРОВАННЫЙ ХАРАКТЕР МИФОЛОГИЗМА
В РОМАНЕ БЕНА ОКРИ «ГОЛОДНАЯ ДОРОГА»**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
alenazhylinskaya@gmail.com;
науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доц.*

В статье рассматривается характер мифологизма в романе англоязычного нигерийского писателя Бена Окри «Голодная дорога». Основное внимание уделяется рефлексивной природе повествования, что ярко выражается на содержательном и нарративном уровнях. Для выявления особенностей мифологической структуры в романе «Голодная дорога» приводится обзор трехступенчатой схемы мифа (имя – образ – повествование), предложенной И. И. Ковалевой. Результаты анализа показывают, что нарративная составляющая «мифа» в романе является первичной по отношению к имени и образу. Важную часть занимает рассмотрение роли нарратора и характера повествования, вследствие чего заключается, что рассказывание в романе «Голодная дорога» – это, прежде всего, рефлексия над природой самого мифа и его структурой. Таким образом, удастся установить, что мифологизм в романе носит метаописательный характер, а в фигуре нарратора зафиксирована попытка совместить реконструкцию коллективного мифологического сознания с постмодернистской рефлексией.

Ключевые слова: метаописание; мифологизация; мифологический образ; мифологическое имя; мифологическое повествование; рассказывание; рефлексированный характер мифологизма.

Одной из отличительных черт современного мифологизма является его рефлексивный характер. Как отмечают Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский в совместном труде «Миф – имя – культура» [2], метаописание – явление немифологического сознания, тогда как для мифологического сознания характерно отождествление [2]. Отсюда следует, что любая попытка зафиксировать настоящее мифологическое мышление должна быть невозможна, так как наличие наблюдателя, фиксатора, «переводчика» автоматически противоречит отображению мифологического сознания, которое «принципиально непереводаемо в план иного описания, в себе замкнуто – и, значит, постижимо только изнутри, а не извне» [2]. Однако такие попытки предпринимаются, что, по мнению ученых, обусловлено гетерогенным характером современного мышления, сохраняющего «пласты, изоморфные мифологическому языку» [2]. Реконструкция мифологического сознания в неомифологическом романе предполагает рефлексивность, наличие сознания фиксатора или наблюдателя и часто опирается на знание философских и научных теорий, древних культур и религий.

Прежде чем рассмотреть характер мифологического повествования в романе Бена Окри «Голодная дорога», необходимо изложить схему традиционной мифологической структуры, описанной И. И. Ковалевой в статье «Миф: повествование, образ, имя» [1]. Изучая специфику взаимоотношений между компонентами внутри мифа, исследовательница исходит из убеждения, что имя является первичным содержанием мифа. Имя – это то, что различает мифологические сущности, и часто содержит в себе связь с обликом (таковы имена древнегреческой мифологии). Следовательно, мифологический рассказ «вырастает из попытки описать называемое существо» [1]. Второй ступенью является мифологический образ, объединяющий имя и облик. Имя играет основополагающую роль в ритуале, который представляет собой донарративную, образную, мифологическую структуру [1]. Опираясь на выводы О. М. Фрейденберг о том, что миф-рассказ возник для объяснения ритуала, И. И. Ковалева вычленяет трехступенчатую схему мифологической структуры: «имя – образ – рассказ». Как отмечает ученая, эта схема помогает преодолеть замкнутое описание мифа через ритуал и ритуал через миф: «Миф как имя и образ древнее ритуала и порождает его. Миф как повествование младше ритуала и порождается им» [1]. Понимание этой схемы необходимо для анализа развертывания мифологической структуры в романе «Голодная дорога».

В первую очередь, нарративная составляющая «мифа» в романе является первичной по отношению к имени или образу. Возникновению мифологического образа предшествует рассказывание, которое по факту является рефлексией над исходным событием (единицей сюжета).

Чтобы проиллюстрировать это положение, разберем процесс мифологизации образа Мадам Кото. Б. Окри показывает сначала исходное событие, бытовое и заурядное, которое не только (и не столько) повторно *показывается* через призму сознания персонажей, сколько *описывается, характеризуется* нарратором в качестве некоего явления, которое постоянно пересказывают, о чем рассказывают. Событие и его пересказы (или указание на пересказы) порождают мифологическое имя.

Миф Мадам Кото зарождается, когда один из посетителей бара отказывается платить за выпивку, женщина вынуждает его рассчитаться с ней, проявляя недюжинную силу и оставляя побежденного и опозоренного пьяницу на публичное осмеяние (исходная ситуация). До сотворения «мифа» женщина остается как бы «неизвестной» для повествования, у нее нет имени. Она фигурирует только как «мадам» (т. е. владелица бара) или просто «женщина».

В последующих главах рассказчик и все герои будут называть ее «Мадам Кото», с большой буквы.

После показа исходной ситуации, процесс мифологизирования осуществляется в плане повествования. Именно нарратор рассказывает постфактум, что событие стало элементом мифологии Мадам Кото. Миф возник из историй, которые люди, трижды приукрасив, разнесли по домам, из перешептываний и сплетен: «Her legend, which would sprout a thousand hallucinations, had been born in our midst – born of stories and rumours which, in time, would become some of the most extravagant realities of our lives» [3].

Благодаря указаниям всезнающего нарратора, читатель понимает, какое именно событие положено в основу легенды Мадам Кото. Нарратор объясняет, как это происходит: событие, обрастая слухами и превращаясь в истории, перерастает в легенду. Процесс мифологизирования описывается как явление коллективного сознания.

Важно отметить, что нарратор дает понять, что событие уже функционирует в реальности персонажей как миф. Здесь необходимо акцентировать внимание на том, как моментально растягиваются временные характеристики с помощью проlepsиса. Важно заметить, что этот «миф» имеет не единый вариант, а «тысячу» (*thousand hallucinations*). Возникает ощущение наличия большой дистанции между показом события и указанием на возникновение его вариантов в мифе. Благодаря этому, читатель воспринимает то, что описывалось двумя-тремя абзацами выше как нечто, что случилось в реальности персонажей очень давно. Этим достигается ощущение существования в романе нескольких пластов времени. Этот прием замещает концепт «древнего» времени, характерного для мифа, т. е. времени, когда герои совершали свои деяния.

Таким образом, схема развертывания «мифа» в романе «Голодная дорога» выглядит так: событие – указание на многочисленные рассказы о событии – указание на процесс мифологизации – констатация наличия нескольких вариантов мифа – возникновение мифологического имени.

Из выше обозначенных роли нарратора и характера повествования становится понятно, что рассказывание в романе «Голодная дорога» – это, прежде всего, рефлексия над природой самого мифа и его структурой.

В связи с этим необходимо остановиться подробнее на образе нарратора. Во-первых, голос нарратора неоднороден и представляет собой синкретизм индивидуального и коллективного сознания, что ярко отражается

в следующем отрывке: «People came to believe that Madame Koto had exceeded herself in witchcraft. <...> The rumours got so wild that it was hinted that her cult made sacrifices of human beings and that she ate children. They said she had been drinking human blood to lengthen her life and that she was more than a hundred years old. <...> She became, in the collective eyes of the people, a fabulous and monstrous creation. <...> The stories distorted our perception of her reality for ever. Slowly, they took her life over, made themselves real, and made her opaque in our eyes» [3].

Необходимо сразу выделить несколько особенностей: 1) в начале отрывка голос нарратора отделяет себя от других персонажей, говоря «люди стали верить», «они говорили», «некоторые настаивали». Но затем коллективное сознание вводится в модус повествования, и нарратор употребляет выражения «наше восприятие реальности», «в наших глазах»; 2) приведенный выше отрывок также интересен в содержательном плане, так как в нем отражается процесс появления мифологического образа: за возникновением мифологического имени «Мадам Кото» последовала мифологизация облика персонажа. Теперь имя Мадам Кото ассоциируется с обликом монструозной ведьмы, поедающей детей; 3) процесс мифологизации облика снова не показывается, а рассказывается; 4) диегетический нарратор не высказывает свою точку зрения, а только пересказывает слухи и сплетни, не опровергая и не подкрепляя их. Он рефлексировал над восприятием Мадам Кото, восстанавливая процесс разрушения «ее реальности», и ее превращением в мифическое существо в глазах людей.

Следующий отрывок показывает, как нарратор говорит от имени коллектива (we), который верит в созданный им миф, и одновременно рефлексировал по поводу его создания: «She incarnated all her legends into her new spirit, joined with her myths. She became all the things we whispered she was and she became more. At night, when she slept, she stole the people's energies. (She was not the only one: they were legion.)» [3]. Таким образом, реконструкция коллективного мифологического сознания (за счет синкретичной фигуры нарратора) сочетается с рефлексией по поводу мифологичности коллективного сознания.

Рефлектированный характер мифологизма в романе Бена Окри «Голодная дорога» заключается в том, что миф в «Голодной дороге» – это тот миф, который осознает сам себя, рассказывает о себе, рефлексировал о процессе своего возникновения. Само мифологическое повествование отражает процесс создания мифа и фактически использует язык своего научного описания: «истории разрушили представление о реальном образе», миф родился в «коллективном сознании людей», «событие стало началом мифологии» и т. д.

Уровень метаописания, который не характерен для «чистого» мифологического сознания, парадоксально успешно используется для его реконструкции, что видно на примере саморефлексирующего нарратора, одновременно репрезентирующего коллективное сознание.

В мифологической структуре романа «Голодая дорога» первичную и основообразующую роль играет рассказывание. Можно указать на рефлектированную природу рассказывания, обращенного внутрь себя как на содержательном, так и повествовательном уровнях.

Библиографические ссылки

1. Ковалева И. И. Миф: повествование, образ и имя // Лит. обозрение. Вып. 3. М., 1995. С. 92–94.
2. Лотман Ю. М., Успенский, Б. А. Миф-имя-культура // Избр. статьи: в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 58–75.
3. Okri B. The Famished Road. London: Vintage ed., 1992.

Д. А. Журун

ЛОГИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ТИПЫ КОСВЕННЫХ ДОПОЛНЕНИЙ С ПРЕДЛОГАМИ *di* И *a* В ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКЕ

Белорусский государственный университет, г. Минск;
danya.zhurun@gmail.com;
науч. рук. – Л. С. Мельникова

Логико-семантические типы косвенных дополнений напрямую связаны с семантической функцией предлогов, которая заключается в том, что каждое значение предлога сообразно его употреблению в определенном контексте уточняет функции зависимого слова в предложной синтагме. В данной статье рассматриваются типы отношений, которые способны передавать итальянские предлоги *di* и *a*, связывая между собой единицы текста. Исследование проведено на материале текстов песен итальянского барда Эдоардо Беннато, которые отличаются образностью и выразительностью языка благодаря многочисленным предложным конструкциям, необходимым для более полного и точного выражения мысли. В ходе работы выявлена неоднозначность в классификации логических функций предлогов, т. к. разные источники выделяют их различное количество. В результате исследования определена частота употребления косвенных дополнений, управляемых предлогами *di* и *a*, установлены семантические функции, которые данные строевые единицы выполняют наиболее часто в исследуемом материале.

Ключевые слова: косвенное дополнение; предлог; логическая функция; семантические типы отношений; логико-семантический анализ.

Косвенные дополнения предоставляют информацию, которая дополняет и обогащает общий смысл предложения. Они могут зависеть от любого компонента предложения (как от грамматической основы, т. е. субъекта и предиката, так и от определений, приложений, других дополнений). В русском языке косвенное дополнение выражается формами винительного падежа с предлогами, а также формами других косвенных падежей без предлогов и с предлогами. В итальянском языке предлог или предложное сочетание перед косвенным дополнением обязательны, за исключением единичных случаев (например, предлог не всегда требуется перед косвенными дополнениями количества и времени).

Теоретически предлоги в совокупности способны передавать бесчисленное множество видов отношений, поэтому существует неограниченное количество типов дополнений и уточнений, с помощью которых наше мышление может расширить основную структуру предложения. В итальянской учебной литературе в среднем выделяются около 30 типов косвенных дополнений, которые принято классифицировать на семантической основе, то есть

в зависимости от типа информации, которую они выражают. Так, в учебном пособии П. Боргоново [1] представлен всего 21 тип; в грамматике выдающегося итальянского лингвиста Б. Мильорини рассмотрены 28 различных дополнений [2]; М. Т. Серафини и Л. Арчидьяконо выделяют 32 типа [3]; составители фундаментальной грамматики итальянского языка М. Дардано и П. Трифоне описывают 31 тип косвенных дополнений [4].

Основными, традиционно выделяющимися при логическом анализе предложения в итальянском синтаксисе, являются следующие косвенные дополнения: уточнения, наименования, места, времени, средства, способа, причины, совместности действия, действующего лица. Помимо этого, различают множество других дополнений (предела, выгоды или ущерба, материи, качества, темы, ограничения, меры, вины и др.), выявление которых в основном базируется на эмпирических критериях и практической классификации. Так, например, в итальянском синтаксисе принято выделять 4 дополнения места и 2 – времени.

В ходе анализа текстов песен Эдоардо Беннато [5] было выявлено 100 случаев употребления косвенных дополнений с различными предлогами, половину из которых составили примеры с исследуемыми связующими элементами (из них 23 – с предлогом *di* и 27 – с предлогом *a*).

Предлог *di* является наиболее часто употребляемым, он способен вводить самые разнообразные дополнения: уточнения, названия, места, времени, происхождения, темы, материала, средства, способа, вины, качества, оценки, количества, а также наказания, ограничения, возраста и др. Всего предлог *di* вводит более 20 типов косвенных дополнений. При этом он обладает свойством исключительного управления для косвенных дополнений уточнения и наименования.

Данные результатов анализа выборки (фрагменты предложений или сложных синтагм, содержащих косвенные дополнения с предлогом *di*) представлены в табл. 1:

Табл. 1

Значения, вводимые предлогом *di*

Значение	Пример	Кол-во
Тема	<i>Ti parlo di lei</i> – я рассказываю тебе о ней	3
Уточнение	<i>Ma che razza di isola è?</i> – что это за остров?	9
Частичность	<i>Diventare come uno di noi...</i> – стать одним из нас...	3
Сравнение	<i>Più pazzo di te</i> – более глупый, чем ты	1

Значение	Пример	Кол-во
Материал	<i>Un burattino di legno</i> – деревянная кукла	2
Средство	<i>Noi faremo di te un divo</i> – мы сделаем из тебя звезду	1
Вина	<i>Forse per colpa del rock!</i> – возможно, из-за рока	1
Происхождение	<i>Questa figlia dei Savoia</i> – эта дочь династии Савойя	1
Качество	<i>Questa Italia dei valori</i> – эта Италия ценностей	2
Общее количество примеров		23

Предлог *a* также способен вводить большое количество косвенных дополнений: предела, места, времени, способа, причины, возраста, средства, цели, выгоды или ущерба, ограничения, цены, размера, и др., – всего около 15 типов. При этом он обладает свойством исключительного управления для косвенных дополнений предела (или адресата).

Данные результатов анализа отобранных языковых фактов с предлогом *a* представлены в табл. 2:

Табл. 2

Значения, вводимые предлогом *a*

Значение	Пример	Кол-во
Предел	<i>Tu ci (= a noi) cedi tutti i diritti</i> – ты передаешь нам все права	11
Местонахождение	<i>Completarono a Teano</i> – завершили в Теано	5
Движение к месту	<i>La gente a casa tornerà</i> – люди вернутся домой	3
Продолжительность	<i>E poi dritto, fino al mattino</i> – и потом прямо, до самого утра	1
Способ	<i>E impara quei libri a memoria</i> – и выучи эти книги наизусть	2
Движение из места	<i>A tutti gli agguati tu l'avevi scampata</i> – из всех западней ты всегда убежал	1
Цель	<i>È costretta a emigrare</i> – вынуждены эмигрировать	2
Качество	<i>Autostrade a 10 e più corsie</i> – автомагистрали на 10 и больше полос	1
Тема	<i>Pensarono ad un dispetto</i> – но они думали о зле	1
Общее количество примеров		27

Таким образом, можно сделать вывод, что предлог *di* чаще всего употребляется в косвенных дополнениях уточнения (9 примеров), темы и частичности (по 3 примера), материала и качества (по 2 примера). В сравнительных косвенных дополнениях, а также дополнениях вины, средства и происхождения данный предлог встретился по одному разу. Предлог *a* чаще всего употребляется с косвенными дополнениями назначения (11 примеров), нахождения

на месте (5 примеров), движения к месту (по 3 примера), способа и цели (по 2 примера). Реже он употребляется с косвенными дополнениями движения из места, времени, качества, темы (по 1 примеру).

Мы убедились, что в исследуемых текстах косвенные дополнения употребляются довольно часто, распространяя предикативную основу и обогащая новой информацией общий смысл предложения. В своих песнях Эдоардо Беннато в ироничной форме высмеивает человеческие пороки, дает оценку современному обществу, рассуждает о смысле жизни. Раскрытию этих тем помогает образность языка, достигаемая в том числе и благодаря разнообразным синтаксическим конструкциям, которые предполагают наличие различных типов косвенных дополнений. Предлоги *di* и *a* наиболее употребительны в исследуемом материале и используются с одинаковым количеством типов косвенных дополнений (по 9 типов). Значения, выражаемые данными предложениями, многообразны, что требует учитывать при логическом анализе предложения не столько формальные, сколько смысловозначительные критерии.

Библиографические ссылки

1. *Borgonovo P., Drago M., Tagliaferri S.* Competenze linguistiche e comprensione testi per l'ammissione ai Tirocini Formativi Attivi. Milano: Alpha Test, 2012.
2. *Мильорини Б.* Итальянская грамматика. Москва: Каро, 2004
3. *Serafini M. T., Arcidiacono L.* Educazione linguistica. Riflessione e uso. Milano: Bompiani, 1997.
4. *Dardano M., Trifone P.* Grammatica italiana con nozioni di linguistica. 3 ediz. ristampa. Milano: Zanichelli, 1995.
5. *Bennato E.* Tutte le Canzoni. URL: <https://www.testicanzone.com/tutte-le-canzoni-di-edoardo-bennato.html> (дата обращения: 15.04.2020).

К. О. Зайцева

**РОМАН Т. ПРАТЧЕТТА И Н. ГЕЙМАНА «БЛАГИЕ ЗНАМЕНА»
В КОНТЕКСТЕ ЖАНРА ГОРОДСКОГО ФЭНТЕЗИ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
ksiushazaitseva@gmail.com;
науч. рук. – Н. М. Шахназарян, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматривается роман «Благие знамена» в контексте жанра фэнтези; прослеживается реализация художественных черт романа в рамках такого его поджанра, как городское фэнтези. Использование авторами различных культурных кодов варьируется в зависимости от сказочных и фольклорных мотивов, топосов данного жанра.

Ключевые слова: фэнтези; городской сеттинг; хронотоп; описательность; мистический элемент.

В западном литературоведении фэнтези начали изучать как самостоятельный жанр лишь в 1970-х гг. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» данный жанр определяется следующим образом: «Фэнтези – вид фантастической литературы (или литературы о необычном), основанной на сюжетном допущении иррационального характера. Это допущение не имеет „логической“ мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению» [2].

Принципы классификации фэнтези отличаются в зависимости от состава видов, включенных в нее различными учеными, представляющими разные школы литературоведения. Существует, например, «классификация Афанасьевой» [1], в которой исследовательница предприняла попытку систематизировать жанр на основе классификации видов искусства, предложенной М. С. Каганом в книге «Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств».

Е. Афанасьева предлагает классификацию, основанную на рассмотрении следующих параметров:

- 1) сюжетно-тематический принцип;
- 2) национальная специфика (на основе какой-либо культуры);
- 3) время действия;
- 4) аксиологическая плоскость;
- 5) мировоззренческое начало;
- 6) адресат.

В зарубежном литературоведении выделяют два основных вида фэнтези – высокое и низкое, со множеством их разновидностей (к последнему относятся городское фэнтези).

Городское фэнтези – это поджанр, в котором действие происходит в пределах городского сеттинга. Оно строится на знакомых читателю мифах, сказках и тропах. Также сильна традиция так называемой «карманной вселенной», подразумевающей существование волшебного мира (например, в «Никогде» Нила Геймана) или на географической границе, или внутри самого города.

Иногда маркер «городское фэнтези» означает, что автор использует мифологическую традицию и помещает ее в городские реалии. Сам город (реально существующий) вступает в контакт с волшебным элементом. События разворачиваются в относительно современном мире, который содержит фантастические аспекты (сверхъестественные существа или магия). Иногда сюжет произведения основан на атмосфере города выдуманного. В данном случае город важен не сеттингом, а своим духом, движущим нарратив и определяющим природу фантастического. Город создает собственные правила, не зависящие от фольклора; фантастический элемент используется как средство для исследования этого мира.

Иными словами, в первом случае невероятное вторгается в городской сеттинг, а во втором случае город сам по себе – локация невероятного [5]. Тем не менее, нельзя сказать, что существует лишь эта строгая бинарная оппозиция. В «Кембриджском сопроводителе к фэнтезийной литературе» данный поджанр сравнивают с системой координат, на разных концах которого находятся слова «городское» и «фэнтези» [5], т. е., каждое произведение можно поместить в определенный пункт данного графика. К основным отличительным чертами городского фэнтези относят хронотоп реально существующего в современном мире города или выдуманного города вне времени; наличие мистического, сверхъестественного начала; подробное описание пейзажей, указание реальных мест.

Нил Гейман как автор таких произведений, как «Американские боги», «Сэндмен», «История с кладбищем», «Коралина» и др., по праву занимает место одного из самых популярных фэнтезийных писателей. Близкий друг Геймана – Терри Пратчетт, со своим циклом о Плоском мире, также является одним из самых востребованных писателей данного жанра. Вместе они написали вышедший в 1990 г. роман «Благие знамения» – пример позднего

постмодерністскага фэнтэзі, с яго тягой к чэстраванію первоисточника (иначе говоря, пастишу).

«Благие знамения» – интертекст по нескольким причинам. Изначально Нил Гейман придумал [7] короткий рассказ-пародию по мотивам серии Ричмал Кромптон «Просто Уильям» про мальчика и его четырех друзей. Но он не знал, каково будет продолжение этой истории, а потому обратился за помощью к Терри Пратчетту. Они начали пересылать друг другу материал и созванивались для «мозгового штурма». Нил Гейман говорит об этом так: «It was indeed plotted in long phone daily calls, and we would post floppy disks... back and forth» [6]. – «Сюжет определенно рождался во время ежедневных телефонных звонков, и мы пересылали друг другу дискеты туда-обратно». Терри Пратчетт был назначен «Хранителем Официального Экземпляра». Сами авторы множество раз упоминали, что нельзя точно сказать, кто конкретно написал тот или иной отрывок и в каком количестве. Пратчетт говорил, что написал «чуть больше две трети» романа и был редактором, т. к. Гейман в то время должен был работать над новыми выпусками «Сэндмена» и не мог посвящать этому время [7].

Рабочее название романа звучало как «Антихрист Уильям» (по аналогии с названиями книг первоисточника – «Уильям-Завоеватель», «Пират Уильям» и т. д.). В окончательной версии «Благих знамений» можно найти отсылки к гипотексту: например, Уильям – лидер группы, в которую входят еще трое друзей, и называют они себя «Разбойники» («Outlaws»), в то время, как Адам (Антихрист) – лидер в своей компании (также состоит из четырех человек), которую взрослые называют Эти («Them»). Примечательно, что в сериале (сценарий к которому написал сам Гейман) Адам, восстановив пострадавший от пожара книжный магазин Азирафеля, добавляет от себя в ассортимент всю серию книг о Уильяме.

Но название сменили, и данный факт ведет ко второму источнику – фильму «Знамение» 1976 года. Сюжет «Благих знамений» во многом берет за основу этот фильм; в романе также присутствуют отсылки на него: «‘What a delightful child,’ she said. ‘He’ll be wanting a little tricycle soon’» [4, p. 78]. – «Какое очаровательное дитя, – сказала она. – Скоро он захочет трехколесный велосипед» [3, с. 80]. Демьен – антихрист, главный герой фильмов, по сюжету сталкивается свою «мать» с лестницы с помощью такого велосипеда.

«Благие знамения» – классический пример произведения, стоящего ровно посередине оси координат под названием «городское фэнтэзи». Во-первых,

часть книги – это городское фэнтези, опирающееся на фольклорную (в данном случае – мифологическую) традицию. Так, в основе произведения – Лондон с его достопримечательностями, реальными улицами, ресторанами и даже адресами. Мы видим, как потустороннее (по большей части главные герои демон Кроули и ангел Азирафель) живет в современном для нас мире и воздействует на окружающую реальность.

Присутствует и стремление к исторической достоверности. Например, часто упоминаются какие-либо реально происходившие события или исторические лица в контексте того, как главные герои влияли на происходящее и взаимодействовали с великими. Большая часть героев состоит из библейских персонажей или же заимствованных из авторских мифологий. Присутствуют и библейские мотивы.

Во-вторых, «Благие знамения» – это еще и фэнтези, в котором сам город становится местом для фантастического. Чудеса, происходящие в Тадфилде, движут нарратив, привлекая к себе все действующие лица и соединяя в финале все сюжетные линии. Эта деревушка – выдуманное место, не существующее в нашей реальности.

Кроме того, произведение реализует характерный для городского фэнтези троп – карманную вселенную [5]. Рай и Ад – «рабочие места» главных героев – находятся над и под нашим миром соответственно.

«Благие знамения» – роман, представляющий постмодернистское городское фэнтези. Роман воплощает в себе все основные черты поджанра: описательность с привязкой к реальности, наличие мистического/фантастического элемента и гибридный хронотоп: современный Лондон в сочетании с выдуманным Тадфилдом. С точки зрения постмодернизма, роману присущи такие характерные для направления черты, как деконструкция текста-первоисточника, интертекстуальность, воплощенная с помощью пастиша, аллюзий на гипотекст и реминисценций.

Библиографические ссылки

1. *Афанасьева Е.* Жанр фэнтези: проблемы классификации // репозиторий Самарского университета. URL: http://repo.ssau.ru/bitstream/Vserossiiskaya-nauchnaya-konferenciya-s-mezhdunarodnym-uchastiem-pamyati-Stanislava-Lema/ZhANR-FENTEZI-PROBLEMA-KLAS-SIFIKACII-67704/1/Afanasyeva_s.86-93.pdf (дата обращения: 05.04.2020).
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Москва: НПК «ИНТЕЛВАК», 1998.
3. *Гейман Н., Пратчетт Т.* Благие знамения. Москва: Эксмо, 2012.
4. *Gaiman N., Pratchett T.* Good Omens. London: Guild Publishing, 1990.

5. *James E., Mendlesohn F.* The Cambridge companion to fantasy literature // URL: <https://books.google.ru/books?hl=ru&id=zWzIAgAAQBAJ&dq=%22urban+fantasy%22+definition&q=urban+fantasy#v=snippet&q=arah&f=false> (дата обращения: 06.04.2020).

6. *Gaiman N.* Several days of unposted mailbag... // Neil Gaiman's Journal. URL: <http://journal.neilgaiman.com/2006/05/several-days-of-unposted-mailbag.html> (дата обращения: 06.04.2020).

7. *Jordison S.* Reading group: Good Omens by Terry Pratchett and Neil Gaiman is our book for January // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2019/jan/08/reading-group-good-omens-by-terry-pratchett-and-neil-gaiman-is-our-book-for-january> (дата обращения: 06.04.2020).

К. А. Зорина

СМЕШЕНИЕ ЛЕКСИЧЕСКИХ ПЛАСТОВ В ЯЗЫКЕ НЕМЕЦКИХ СРЕДСТВ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
zorina.xenia@mail.ru;
науч. рук. – С. С. Котовская, канд. филол. наук, доц.*

В статье представлены результаты анализа лексических пластов в языке молодежных немецких медиа различных тематик и жанров. В качестве основного предмета рассмотрения становится сленг как наиболее популярное лексическое средство воздействия на аудиторию.

Ключевые слова: немецкий язык; средства массовой информации; молодежные таблоиды; лексика; сленг; медиатекст.

Традиционно под лексикой СМИ понимается словарный состав медийного языка. Для данного исследования были определены несколько лексических пластов: первый пласт лексики связан со сферой использования, второй пласт – с происхождением и третий пласт – со стилистикой. Данный подход позволил обозначить следующие лексические пласты немецких медиа:

- 1) разговорно-бытовая, общеупотребительная, активная лексика;
- 2) заимствованная лексика;
- 3) экспрессивная, в некоторой степени вульгарная лексика.

Приведенное разделение пластов лексики СМИ позволяет заключить, что язык немецких масс-медиа представляет собой сложный механизм работы «швейцарских часов», состоящий из множества «шестеренок», взаимно дополняющих друг друга. При этом сленг может рассматриваться с точки зрения всех трех обозначенных выше критериев. Поэтому именно он был выделен как наиболее подходящий вариант медийного языка молодежных таблоидов.

В данной работе сленг понимается вслед за языковедом В. А. Хомяковым как «относительно устойчивый для определенного периода, широко употребительный, стилистически маркированный лексический пласт (имена существительные, прилагательные и глаголы, обозначающие бытовые явления, предметы, процессы и признаки), компонент экспрессивного просторечия, входящего в литературный язык, весьма неоднородный по своим истокам, степени приближения к литературному стандарту, обладающий экспрессией» [1. с. 43–44]. Как известно, язык определенной группы людей является отражением

их интересов, культуры и мировоззрения. Умение грамотно использовать сленг сегодня является неотъемлемой частью не только журналистики, но и сферы PR при условии, если те хотят произвести нужное воздействие.

Молодежная пресса как никто другой реагирует на изменения, происходящие в мире, и выражает это в языке. Сленг мы встречаем уже в заголовках статей: *Was für ein **geiles** teil! Brexit ist Sch****, aber lasst trotzdem **Party machen**; Kein #**Adulding** mehr ohne #**Parenting**?*

Контент молодежных таблоидов затрагивает актуальные темы, обсуждаемые среди подростков. Проведя анализ изданий «Zeit Campus», «Vogue», «Jetzt», мы выделили ряд тем, для которых характерно использование сленга: мода, шоу-бизнес, отношения. Это именно те темы, которые волнуют современную молодежь немецкоязычного пространства:

- fashion-индустрия: *Diese Fitness-tricks für einen schönen Body **funzen** nicht* (глагол *funzen* является вариацией глагола *funktionieren*); *Die **tighte** Beauty-Trends der Stars bei den Grammy* (прилагательное *tighte* синонимично *super, cool*);

- шоу-бизнес: *Hast du lieblings **Promi**?* (*Promi* в предложении обозначает *berühmte Personen*); *Mein Song wird **in null komma nix** in Top* (фраза *in null komma nix* обозначает *schnell, geschwind*);

- отношения: *Wir beide **sind vom anderen Ufer*** (фраза *vom anderen Ufer sein* является более мягким вариантом признания человеком своей принадлежности к ЛГБТ-сообществу; *Ich bin definitiv dagegen. Ich habe nie **jemandem im Club abgeschleppt*** (фразовый глагол *j-m D. abschleppen* приобрел у молодежи новое значение ‘подцепить/выловить кого-нибудь’).

Отметим, что сленгизмы усиливают эмоционально-экспрессивную окраску и используются журналистом в определенных целях: конкретизируют значения стоящего рядом слова, а также добавляют новые эмоционально окрашенные значения. Таким образом, создается определенная тональность юмора, что, в свою очередь, способствует большей реалистичности описанных событий, придает им более бытовой характер. При анализе медиатекстов были также отмечены сленговые глаголы: *updaten, twittern, googeln, relaxen, downloaden, scrollen, floppen*. *Примечательно, что спрягаются модифицированные глаголы по немецким правилам грамматики: Ich habe den TikTok gerade **gedownloadet**.*

Еще одной важной частью жизни молодежи являются вечеринки и встречи с друзьями, что находит отражение в медиатекстах в виде фразеологизмов

и устойчивых выражений. Например, *die Kuh fliegen lassen* ‘отрываться/тусоваться’, *Gas geben* ‘отрываться’, *blau sein* ‘быть пьяным’, *hacke sein* ‘быть мертвецки пьяным’, *jenseits von Gut und Böse sein* ‘напиться до бессознательного состояния’: *Morgen ist eine große Party bei mir – ich lass ordentlich die Kuh fliegen!*; *Heute Abend möchte ich mal wieder so richtig Gas geben!*

Проведенный анализ показал, что язык немецких СМИ состоит из нескольких лексических пластов и постоянно обогащается благодаря сети Интернет и медийной аудитории. Самым популярным жанром, в котором культивируется сленг, являются интервью и обзор/комментарий. В диаграмме 1 показана частотность (в абсолютных единицах) употребления сленга в статьях жанра интервью (4000 символов) и комментария/обзора (3000 символов).

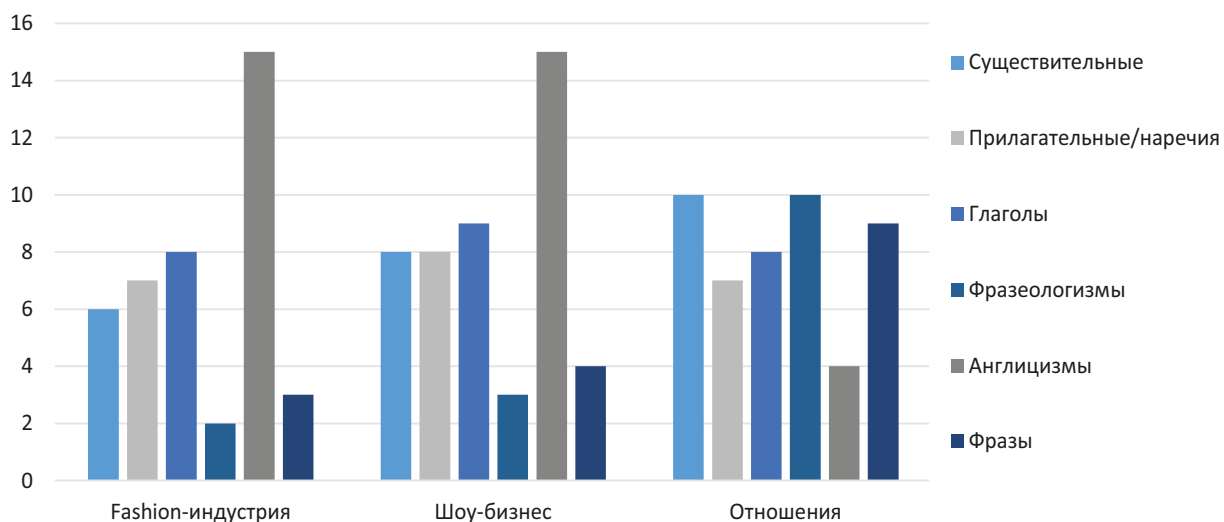


Диаграмма 1
Показатель частотности употребления сленга в статьях

Из диаграммы становится очевидным, что тематическая сфера оказывает существенное влияние на употребление сленга и на его морфологические характеристики. Так, например, глаголы, прилагательные и наречия распространены почти в равной степени во всех Тематических сферах. Англицизмы доминируют в сфере шоу-бизнеса и fashion-индустрии, но редки в сфере отношений, где они замещаются фразеологизмами. Сленговые фразы также получили распространение в сфере отношений, где обозначения предметов и явлений (существительные) в более экспрессивной форме предпочитают нейтральным чаще, чем в других сферах.

Сленг охватывает все сферы жизни молодежи, тем самым является универсальным средством общения. Журналистам, пишущим для молодежных

изданий, сегодня важно не только употребить сленг, но и учитывать контекст. Чем ярче слово вписывается в медиатекст, тем больше понимания возникает при чтении. Так, например, женская часть аудитории, читая статьи о моде сразу поймет, что *Powder-Puff-Girl* и *Puderquaste* относятся к дискурсу моды и обозначают чрезмерно накрашенную девушку. Ну а то, что иметь *Pommesspanzer* («картофельный живот»), т. е. быть толстым, сейчас не модно, знают как девушки, так и парни.

Молодежь, как никто другой, ценит время, и современные крупные немецкоязычные издания показывают тенденцию чаще использовать более простые и разговорные формы выражения, в нашем случае – это сленг. Согласимся, что высокопарную лексику сложно воспринимать в статье, так же, как и текст, полностью наполненный специализированными терминами. Равным образом трудно представить себе медийный текст, состоящий сплошь из сленга. Поэтому смешение лексических пластов – это процесс неизбежный, словарный запас постоянно пополняется новыми лексемами, а устаревшие уходят в группу архаизмов или пассивный словарный запас.

Библиографические ссылки

1. Хомяков В. А. Нестандартная лексика в структуре английского языка национального периода: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04. Ленинград, 1980.

А. С. Камаева

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ПОЭЗИИ ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ

Белорусский государственный университет, г. Минск;

nastasya.kamaeva.94@mail.ru;

науч. рук. – Г. В. Синило, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматривается роль музыки и музыкального начала в поэзии Франца Верфеля (1890–1945), выдающегося австрийского экспрессиониста и одного из основоположников экспрессионизма в целом. Исследуется связь поэзии Ф. Верфеля с оперой и церковной музыкой, особая значимость для него фоника и ритмомелодики.

Ключевые слова: экспрессионизм; австрийский экспрессионизм; музыка; Франц Верфель; фоника; ритмомелодика.

Экспрессионизм как одно из первых и наиболее ярких художественных направлений модернизма просуществовал первые десятилетия XX в. Несмотря на столь короткий период (1900–1920-е гг.), ему удалось оказать значительное влияние на развитие немецкой, австрийской и мировой литературы в целом, предопределить ряд тем и проблем, к которым обращались и продолжают обращаться деятели искусств XX–XXI вв. Еще современники и критики этого культурного явления отмечали, что экспрессионизм с трудом поддается определению и классификации из-за того, что объединяет в себе черты художественного направления и мировоззрения. Подобная точка зрения сохраняется и в современном литературоведении. Так, российско-белорусский германист А. А. Гугнин указывает, что «сложность изучения экспрессионизма связана... с тем, что он... не укладывается в общепринятые категории „течения“, „направления“, „стиля“» [1, с. 404]. Следует отметить, что только в последние десятилетия наметилась тенденция разграничения немецкого и австрийского вариантов экспрессионизма, в рамках которой внимание уделяется их национальным особенностям, проявляющимся в творчестве наиболее выдающихся писателей этого литературного направления.

Австрийский экспрессионизм, для которого характерны, по словам российской исследовательницы Н. С. Павловой, «глубокое и своеобразное понимание жизни», сочетающее в себе противоположные концепции жизни как «установленного и нерушимого порядка, как дара Бога» [5, с. 9–10] и как способного к изменениям и пластичности калейдоскопа событий и явлений, синтез традиций германских и славянских культур, преемственность

и сосуществование различных литературных течений, философских концепций и психологизма, очень ярко репрезентирован в творчестве Франца Верфеля (Franz Werfel, 1890–1945). Как отмечает российский литературовед В. Н. Никифоров, творчество Верфеля близко как «активизму», так и «визионерству» (см.: [4, с. 122]). Поэт дебютировал сборником стихов «Друг мира» («Der Weltfreund», 1911), который произвел огромное впечатление на своих современников. Так, Ф. Кафка отметил в своем дневнике: «Вчера до обеда голова была затуманена воздействием верфелевских стихов. Какое-то мгновение боялся, что воодушевлению не будет остановки вплоть до безумия» (цит. по: [3, с. 329–330]). Во многом воздействие поэзии Верфеля объясняется, как полагает В. Н. Никифоров, «грустным и плавным, почти элегическим тоном» [3, с. 238] его стихов. Но, думается, дело здесь в новой, особой экспрессии и новой музыкальности. Следующие поэтические сборники – «Мы есть» («Wir sind», 1913), «Друг другу» («Einander», 1915) и «Судный день» («Der Gerichtstag», 1919) – отразили развитие и совершенствование поэтики и проблематики творчества Ф. Верфеля, а также трагедию Первой мировой войны, показанной через мотивы дисгармонии мира и искусства, через образы покинутых людей и философские размышления о связи между человеческой душой и божественных Первоначалом. Последнее нашло полное выражение в сборниках стихотворений, вышедших в 1920–1940-е гг. и характеризующихся медитативным звучанием: «Заклинания» («Beschwörungen», 1923), «Новые стихотворения» («Neue Gedichte», 1928), «Сон и пробуждение» («Schlaf und Erwachen», 1935), «Стихотворения» («Gedichte», 1938), «Весть земной жизни» («Kunde vom irdischen Leben», 1943).

Одной из важнейших тем творчества Ф. Верфеля является тема искусства и прежде всего музыки. Во многом это объясняется его интересом к театру и опере, который пробудился еще в юном возрасте. В книге английского историка Катерины Хейст, посвященной жизни австрийской деятельницы искусств и супруги писателя Альмы Марии Малер-Верфель (Alma Maria Mahler-Werfel, 1879–1964), так говорится о зарождении этой страсти: «Посещение Праги харизматичным оперным тенором Энрико Карузо открыло ему [Ф. Верфелю] глаза на оперу; он выучил наизусть арии Верди и Доницетти и исполнял их экспромтом по многочисленным светским поводам. Будучи подростком, он захлеб читал и писал стихи каждый день, а также диалоги к пьесам, которые он исполнял со своими сестрами и друзьями» [6, р. 136]. В дальнейшем тема музыки раскрывалась поэтом в сборниках и циклах стихотворений, носивших

названия оперных и церковных произведений (например, циклы из сборника «Заклинания» («Beschwörungen», 1923).

Влияние музыки на творчество Ф. Верфеля не ограничивалось только тематикой его произведений. Оно проявилось также на уровне поэтики, в основе которой лежит, по словам талантливого советского (российского) переводчика В. И. Нейштадта, который одним из первых открыл поэзию немецких и австрийских экспрессионистов для русскоязычного читателя, «устремление к звуковой и формальной стороне слова», переходящее в «удивительную гармонию с пользованием вещественно-логическим смыслом слова» [2, с. 139]. Эта «гармония» достигается за счет особого внимания к фонике и ритмомелодике стихотворения, за счет различных повторов, придающих стихам Верфеля сходство с музыкальными произведениями. В качестве примера можно рассмотреть его стихотворение «Die Menschheit Gottes Musikantin» («Человечество – Божий музыкант») из вышедшего в 1915 г. поэтического сборника «Einander»:

Die Menschheit Gottes Musikantin ist.
Doch Gottes Musik ist die Barmherzigkeit!
Hört es, ihr Herzen, stürzt und seid bereit:
Musik ist Gang der Sphäre, Himmels-Ordnung,
Erkenntnis, Maß des Maßes, das uns mißt.

O Menschheit, höchste und geschwungene Welle,
Sopran in Gottes ganz unendlicher Kapelle!
Drum, Brüder, preist
Den Dreiklang aller Güte,
Wenn süß die Fremde einen Kranken speist!
O preist
Der Sehnsucht keusche Quint, und preist die Geigenblüte
Auf einem Antlitz, das Verehrung heißt!

Horn der Versöhnung schwebt
Über den milden Bässen der Vergebung,
Jauchzt auf, wenn in zerschmetternder Erhebung
Der Demut Erz in der Trompete lebt!
O weint, wenn wiederkehrt der Kindheit Flötenpart,
Und rauschet, Brüder, wenn im Marsch sich die
Empörung findet,
Sinkt hin, wenn sich die Welt zur Fuge bindet
In einer Mutter Allgegenwart!

Die Menschheit Gottes Musikantin ist.
O fühlt den Meister,
Und seinen Stab, der in euch schlägt und schwebt!
Sein Takt ist die Gerechtigkeit,
Sein Ton ist die Barmherzigkeit.
Ach, wenn der Stoff nur als Bewegung lebt,
So lebt der Geist als Liebe nur, geliebte Geister!

[7]

Человечество – Божий музыкант.
Но Божья музыка – это милосердие!
Услышьте, вы, сердца, устремитесь и будьте готовы:
Музыка – движение сферы, небесный порядок.
Знание, мера меры, которая нас измеряет.

О человечество, самая высокая и изогнутая волна,
Сопрано в Божьей совершенно бесконечной капелле!
Поэтому, братья, восхвалите
Трехзвучие всех благ,
Когда сладко чуждость больного питает!
О восхвалите
Томления непорочный каприз, и восхвалите скрипки цветение
На лице, которое восхищением называется!

Рог умиротворения парит
Над нежными басами прощения,
Возликуйте, когда в сокрушительном возвышении
Смирения бронза в трубе живет!
О плачьте, когда возвращается партия флейты детства,
И шумите, братья, когда в марше
Негодование обнаруживается,
Поникните, когда мир себя с фугой связывает
В материнской вездесущности!

Человечество – Божий музыкант.
О, почувствуйте [себя] художником
И его жезлом, который в вас бьется и парит!
Его такт – справедливость,
Его тон – милосердие.
Ах, если материя только как движение живет,
Так живет дух только как любовь, любимые духи!

Подстрочный перевод наш. – А. К.

Сходство этого стихотворения с музыкальным произведением проявляется в размере строф, расположенных по восходяще-нисходящей градации количества строк (5–8–9–7). Для самих стихов характерны различные варианты рифмы, среди которых можно отметить чередование женских и мужских окончаний, комбинации перекрестных, охватных и холостых рифм. Обращают на себя внимание повторяющиеся восклицания и призывы, которые характерны для гимнов и молитв, а также кольцевая композиция: повторяются первая и последняя строфа, акцентируя главную мысль стихотворения: единство человека и Бога, их взаимосвязь, выражающаяся прежде всего через музыку.

Таким образом, можно утверждать, что поэзии Ф. Верфеля свойственна особая музыкальность, проявляющаяся на уровне не только тематики, но и поэтики, основанной на ритмических и смысловых повторах, на особой музыкальной

эвфонии, на признании музыки как чистейшего выражения связи человека и универсума, человека и Бога.

Библиографические ссылки

1. Гугнин А. А. Немецкий экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. Москва, 2008. С. 401–407.
2. *Нейштадт В. И.* Чужая лира. Москва; Петербург: Круг, 1923.
3. *Никифоров В. Н.* Франц Верфель // История австрийской литературы XX века: в 2 т. / под общ. ред. В. Д. Седельника. Москва, 2009. С. 328–351.
4. *Никифоров В. Н.* Франц Верфель // Энциклопедический словарь экспрессионизма / под ред. П. М. Топера. Москва, 2008. С. 120–122.
5. *Павлова Н. С.* Природа реальности в австрийской литературе. Москва: Языки славянской культуры, 2005.
6. *Haste C.* Passionate spirit. The life of Alma Mahler. London: Bloomsbury Publ., 2019.
7. *Werfel F.* Einander 1927 // Die verbrannten Dichter. Forum für die Lyrik, 2011. URL: <https://www.literatisch.de/franz-werfel-einander.html> (date of access: 20.04.2020).

А. А. Карпиевич

СИНТЕЗ ДОСТИЖЕНИЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «БЛЕДНЫЙ ОГОНЬ»

Белорусский государственный университет, г. Минск;
karpievitchoo4@gmail.com;
науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук., доц.

Статья посвящена анализу достижений европейской литературы в романе Владимира Набокова «Бледный огонь» («Pale Fire», 1962). В ходе исследования было выяснено, что эволюция мировой культуры для В. Набокова – это метаморфоза, протекавшая через постоянные межнациональные взаимодействия, а деятельность переводчиков усилила поток этих контактов. В романе «Бледный огонь» прослежено развитие литературных форм от фольклорных преданий до модернистской обработки классических текстов. Данная мысль соотносится с трансцендентными понятиями жизни, смерти, отражений и искажений, которые раскрылись через многочисленные символы.

Ключевые слова: Набоков; синтез культур; перевод; гипертекст; литературная мистификация; комментарий; баллады; русская словесность; интертекстуальный код.

Владимир Набоков – необычный автор мировой литературы. Слияние американской и русской словесности – это идея, вплетенная в саму биографию писателя. В. Набоков считал неотделимой от автора работу переводчиков и редакторов, которые ассимилировали элементы разных культур и ретранслировали оригинальный замысел.

Роман «Бледный огонь» сразу после публикации рассматривался как одно из самых сложных произведений, нуждающихся в декриптинге. Оригинальная форма произведения запутана – поэма с комментариями вымышленного человека. Структура усложнена четырехчастным делением: предисловие издателя, поэма, написанная Джоном Шейдом, комментарий Чарльза Кинбота и именной указатель, еще больше запутывающий читателя.

Джон Шейд – автор поэмы «Бледный огонь», который работает в вымышленном колледже Вордсмит и преподает там английский язык и литературу. В попытке заглушить боль утраты утонувшей дочери Хейзел он пишет «Бледный огонь», наполненный разнообразными аллюзиями на европейскую культуру. Но вскоре его убивает сбежавший из тюремной клиники пациент. Тогда рукопись переходит к коллеге Шейда, Чарльзу Кинботу. Кинбот создает комментарий к «Бледному огню», огромный перечень своих умозаключений по поводу анализа поэмы. Он часто перемежается собственными мыслями

Кинбота, страдающего психическими расстройствами и представляющего себя беглым королем некоей вымышленной Земблы. Там произошла революция и Кинбот – Карл II – был свергнут. Кинбот не может забыть свою прошлую жизнь. Поэтому он усложняет комментарий созданным зембланским языком, который сконструирован на основе древнерусских, англосаксонских и германских корней.

Самой важной реальной фигурой в романе становится Уильям Шекспир. Название «Бледный огонь» взято из пьесы «Тимон Афинский» (1608), одной из самых сложных исторических трагедий драматурга [7]. В. Набоков ретранслирует в роман метафору луны-вора, укравшей свое бледное пламя у солнца. Для шекспироведа Кинбота нет ничего сложного в том, чтобы наполнить выдуманную Земблу всевозможными аллюзиями на У. Шекспира. Его учитель мистер Кэмпбелл цитирует всего «Макбета» (1606), улицы Тимонова аллея и Кориоланов переулок названы в честь одноименных пьес драматурга, а дочь Шейда тонет, как Офелия. Центральный элемент мозаики – это перевод монолога «быть или не быть» В. Набоковым на русский язык. Одно словосочетание, которое не использует переводчик Андрей Кронеберг, В. Набоков обыгрывает в своем будущем романе. Это «тонкий кинжал» – «bare bodkin». Слово «bodekin» является омофоном фамилии Боткин – анаграммой Кинбота. А корень «bot» восходит к англосаксонскому значению мести за убитого родственника, что сливается с рефлексией В. Набокова об утрате отца [3, с. 143–144].

В. Набоков отмечает удивительную природу европейского познания, в котором сочетаются немецкая классическая философия, французская наука, русская словесность и Англия как посредник между ними. В эту сложную схему писатель вплетает собственную биографию, гармонизировавшую с причудливой симфонией европейской культуры. Перевод – это метафора трансляции мультикультурного мировоззрения писателя, движение от субъекта к объекту.

Изучение европейского мировоззрения В. Набокова необходимо начать с немецкой культуры. Писатель играет с текстом и с языками на многослойном уровне переводов баллады И. Гёте «Лесной царь» (1782). Важно само влечение образа лесного царя в поэму и комментарий к ней. Кинбот несколько раз подметил схожесть судьбы короля Земблы и героя И. Гёте. Далее следует рецепция трагедии лесного царя Шейдом. Аналогия очевидна: он теряет свою дочь Хейзель, что схоже с мотивами баллады Гёте. Создание «Бледного огня» не успокаивает Шейда, и он также отдает свою душу лесному царю. Третий слой – это комментатор, Кинбот, который становится двойником

Шейда в реальности. Но уже очевидны все неточности этого парафрастического перевода и читатель сомневается в комментаторе, а значит и в надежном рассказчике. Кинбот – это лесной царь, но его дитя – это поэма, которую он забирает у умершего Шейда.

Последний слой касается самого В. Набокова и его связи с «Лесным царем» и балладой Готфрида Бюргера «Ленора» (1773). Тот создал «Ленору», опираясь на английские баллады, в частности на сборник Томаса Перси, который первым обработал фольклорную легенду. Затем этой балладой заинтересовалось поколение старших английских романтиков, Сэмюэл Колридж и Уильям Вордсворт. Далее за «Ленору» взялся В. Жуковский, который написал в подражание ей «Людмилу» (1808) и «Светлану» (1813), а перевел в 1831 году. На его баллады обратил внимание А. Пушкин, на которого, в свою очередь, повлиял немецкий текст, что просвечивается в «Евгении Онегине» [1].

В. Набоков перевел три самых значимых произведений русской литературы на английский язык: «Слово о полку Игореве» (~1185), «Герой нашего времени» (1840) и «Евгений Онегин» (1833). Особенно важен перевод последнего, за работой над которым и возник замысел романа «Бледный огонь» [5]. Более того, писатель в зембланском синтезировал русский литературный язык, восходящий еще к «Слову о полку Игореве», работа над переводом которого позволила получить необходимый материал [6]. Сохранились семантика и этимология, а многозначность некоторых слов позволили составить нужную интеркультурную семиотику.

Перевод «Евгения Онегина» – не только точная интерпретация текста. В. Набоков создает настоящий глоссарий русской культуры, удобно вплетая туда свои собственные литературные предпочтения. В «Комментарии...» приведены все необходимые ключи для расшифровки сложного интертекстуального кода всех произведений писателя, что очень помогло при разборе «Бледного огня». В. Набоков – зеркало, рефлексирующее важнейшие культурные вехи английской, американской и русской культур.

Кроме «Евгения Онегина» для писателя важно еще одно произведение русской литературы – «Слово о полку Игореве». Ему как исследователю интересно утверждение о поддельности «Слова...», фигурировавшее в культурных кругах [6]. Литературная мистификация – первостепенное понятие для антиромана. С этим пересекается возможная сфабрикованность Шейдом самой поэмы «Бледный огонь», а также связь с образами теней, отражений и двойников в комментарии Кинбота. Роман взаимодействует с английской культурой

посредством известной мистификации шотландца Джеймса Макферсона – «Поэмы Оссиана» [2]. Произведение имело огромное влияние на всю западноевропейскую литературу, и А. С. Пушкина, написавшего под впечатлением от этого «Руслана и Людмилу» (1820).

Таким образом, можно заключить, что роман «Бледный огонь» Владимира Набокова – это произведение, в котором сливаются воедино литературные достижения различных культур. Этот гипертекст прослеживает интеркультурные взаимодействия в Европе и перенес их на американскую землю. Данную составную схему В. Набоков усложняет при помощи искусственно созданного языка, базирующегося на германских и славянских языках. Его роман – это попытка отразить себя в необъятном мире языка и литературы.

Библиографические ссылки

1. *Бойд Б.* «Бледный огонь» Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия / пер. с англ. С. Швабрина. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2015.
2. *Макферсон Дж.* Кальтон и Кольмала // Дж. Макферсон. Поэмы Оссиана / ред. Ю. Д. Левин. Ленинград, 1983. С. 133–138.
3. *Мейер П.* Найдите, что спрятал матрос / пер. М. Э. Маликовой. Москва: Новое литературное обозрение, 2007.
4. *Набоков В.* Бледный огонь / пер. В. Набоковой. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2018.
5. *Набоков В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / пер. Г. М. Дашевского. Санкт-Петербург: Искусство-Санкт-Петербург, Набоковский фонд, 1998.
6. *Набоков В.* «Слово о полку Игореве»: Перевод и комментарий / пер. Н. М. Жутовской. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004.
7. *Шекспир У.* Тимон Афинский // Полн. собр. соч.: в 8 т. Москва, 1960. Т. 7. С. 409–519.

Д. В. Карчашкіна
РЭАЛІЗАЦЫЯ СІСТЭМЫ МАСТАЦКАЙ ТВОРЧАСЦІ
Ў ПРАЗАІЧНЫХ ТВОРАХ АЛАІЗЫ ПАШКЕВІЧ (ЦЁТКІ)

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
awesome.mola@yandex.by;
наук. кір. – І. М. Запрудскі, канд. філал. навук, дац.*

У артыкуле разглядаецца прازیчная творчасць беларускай пісьменніцы Алаізы Пашкевіч (Цёткі) з пункту гледжання мэтаў, якія яна закладала ў сваю літаратуру. Прапануецца зірнуць на праявы яе аўтарскай індывідуальнасці, якая выражалася як у вершаванай, так і прازیчнай творчасці (на пракладзе вершаў са зборнікаў «Скрыпка беларуская» і «Хрэст на свабоду», а таксама прازیчных апавяданняў «Прысяга над крывавымі разорамі», «Асеннія лісты», «Лішняя»). Пры дапамозе прыёмаў творчай індывідуальнасці рэалізоўвалася аўтарская стратэгія пісьменніцы. У дачыненні да літаратурнай спадчыны Алаізы Пашкевіч уводзіцца новае паняцце – сістэма мастацкай творчасці, а таксама прыводзіцца падстава залічэння яе прازیчных твораў да феномена «проза паэта».

Ключавыя словы: рэцэптыўная эстэтыка; аўтарская стратэгія; творчая індывідуальнасць; пазіцыя чытача; вобраз аўтара; проза паэта.

Творчасць беларускай пісьменніцы Алаізы Пашкевіч, найбольш вядомай пад псеўданімам Цётка, на шляху рэцэпцыі падвяргалася розным, часам і даволі катэгарычным, ацэнкам крытыкаў і літаратуразнаўцаў. За свой нядоўгі творчы шлях ураджэнка Лідчыны паспела выдаць два зборнікі вершаў «Скрыпка беларуская» і «Хрэст на свабоду», асобныя вершы ў беларускім перыядычным друку, дзве дзіцячыя хрэстаматы, адна з якіх перакладная, шэраг прازیчных апавяданняў і публіцыстычных артыкулаў, два падарожныя нарысы. Безумоўным для даследчыкаў было меркаванне, што адной з асноўных мэтаў яе дзейнасці была асвета, імкненне данесці да людзей ідэю беларускага нацыянальна-культурнага адраджэння, што выказвалася тым ці іншым чынам. Ажыццяўляла Цётка гэтыя рознымі шляхамі: выступы на мітынгх, удзел у рэвалюцыйных арганізацыях, дапамога перыядычным выданням, стварэнне свайго часопіса «Лучынка», а таксама праз літаратурную творчасць.

Пра імкненне пісьменніцы да асветы свайго народа пісалі ўжо першыя даследчыкі яе творчасці. Напрыклад, Антон Луцкевіч упэўнена сцвярджаў: «Незвычайная разнароднасць грамадскай працы, жаданьне ўсюды прылажыць руку да сьвятой справы адраджэння беларускага народу і авочнасць работы сьведчаць найлепей аб духовым багацьці гэтай першай беларускай паэткі і пісьменніцы. Ды гэтыя выяўляецца і ў творах яе, дзе дух пясняркі бунтуецца

проці тых путаў, у якія закавалі наш народ, закавалі вольную волю чалавека» [3, с. 63]. З такой ацэнкай згодны і сучасныя даследчыкі. «Літаратурная спадчына Цёткі (паэзія, проза, публіцыстыка) сведчаць аб ёй як аб асобе ярка таленавітай, надзвычай эмацыянальнай, захопленай справай нацыянальнага адраджэння» [1, с. 63], – канстатуе І. Багдановіч. Праз свае літаратурныя творы паэтка імкнулася звярнуць увагу на тое, што здавалася найбольш важным для яе самой: асвета, культурнае адраджэнне, праблемы жыцця і смерці.

Каб паказаць больш падрабязна выяўленне яе мэтаў у літаратуры, хацелася б раскрыць тое, што мы маем на ўвазе пад *сістэмай мастацкай творчасці*, бо патлумачыць названае паняцце мы лічым неабходным. Калі звярнуцца да прынцыпаў рэцэптыўнай эстэтыкі, то мастацкі твор трактуецца як прамова, зварот да чытача. Рэалізацыя твора адбываецца толькі ў «дыялогу», і менавіта чытач вызначае яго гістарычны характар успрымання. Як і кожная прамова, ён уключае ў сабе інфармацыю, якую творца імкнецца данесці да чытача, і той намер, які ён плануе пры гэтым рэалізаваць. Менавіта для Цёткі мастацкі твор і быў адным з найлепшых сродкаў здзяйснення падобнай камунікацыі. І размова, вядома, не толькі пра публіцыстычныя творы, хаця і яны з’яўляюцца відавочным таму прыкладам, але праз публіцыстыку, першапачаткова арыентаваную як зварот, перадачу ідэй заўважыць куды прасцей: «На вас – моладзі – ляжыць вялікая павіннасць: развіваць далей родную мову, узбагачываць свой народ знаннем і культурай» [6, с. 180].

Пачынаючы з вершаваных зборнікаў «Скрыпка беларуская» і «Хрэст на свабоду», паэтка рэалізуе свае намеры, рысы аўтарскай індывідуальнасці. Кажучы менавіта пра вершаваны блок яе творчасці, можна вылучыць наступнае: выразная сістэма вобразаў, у якой *відавочна размяжоўваецца вобраз аўтара з лірычным героем* – мужыком, што на фармальным узроўні адбываецца пры дапамозе займеннікаў, асабовых формаў дзеясловаў, выкарыстання простае мовы. Атаясамленне вобраза аўтара з лірычным героем адбываецца толькі тады, калі размова вядзецца не пра абстрактнага мужыка, а пра народ у цэлым. Пры дапамозе гэтага прыёму, дарэчы, паказваецца яшчэ адзін ідэйны момант аўтарскай індывідуальнасці – беларусы змогуць прыйсці да адраджэння толькі як *цэлая грамада, аб’яднаная агульнай мэтай*:

Веру, братцы: людзьмі станем,
Хутка скончым мы свой сон,
На свет божы шырэй глянем,
Век напіша нам закон.

[6, с. 54]

Такім чынам адбываецца перадача аўтарскай ідэйна-эстэтычнай пазіцыі. Х. Р. Яўс у працы «Да праблем дыялагічнага разумення» піша, што валявы намер мастака ў адносінах да чытача заключаны ў тым, каб далучыць яго да асэнсаванай творцам ісціны і да яго ўласнай ідэйна-эстэтычнай пазіцыі ў дачыненні да рэчаіснасці рэальнай, якая суадносіцца з рэчаіснасцю твора. Такі працэс, па меркаванні даследчыка, можа быць як бессвядомым, так і асэнсаваным самім аўтарам. лепшым мастакам звычайна ўласціва разуменне сваёй ролі ў грамадскім развіцці, перспектывных вынікаў ад уплыву іх твораў, свайго абавязку і адказнасці перад грамадствам і гісторыяй [7]. У выпадку з літаратурнай творчасцю Алаізы Пашкевіч працэс далучэння чытача да асабістай ідэйна-эстэтычнай пазіцыі быў відавочна асэнсаваным, але гэты фактар у сваю чаргу мог несвядома прыводзіць да з'яўлення адметных аўтарскіх рысаў на ўсіх узроўнях яе творчасці. Кажучы больш шырока, атрымліваецца, што мастацкі твор рэалізуе вымысел як стратэгію аўтара – імкненне да суб'ектывізацыі пазіцыі чытача.

На ўсіх узроўнях творчасці Цёткі можна прасачыць рысы выразнай аўтарскай індывідуальнасці. І як бы даследчыкі мінулых часоў ні спрабавалі размяжоўваць яе вершаваную творчасць ад праявічай (напрыклад, у часы вульгарызатарскай крытыкі агучвалася так: «Гордая арліца, узмятнуўшаяся сваімі скрыдламі ў блакітную высь рэвалюцыйнага ідэалу, абарачаецца, нарэшце, у нудную чайку, якая стогне і енчыць перад бурай» [5, с. 138]), сувязь гэтых двух напрамкаў яе творчасці на ўзроўні асабістых мастацкіх якасцей дастаткова выразная для таго, каб прасачыць пэўную тэндэнцыю. Паказальным у гэтым сэнсе з'яўляецца твор Цёткі «Прысяга над крывавымі разорамі», які выходзіць у друк у першым нумары «Нашай долі» 1 верасня 1906 г. – у год друкавання вершаваных зборнікаў паэтыкі. У нейкім сэнсе ён з'яўляецца пераходным паміж вершаваным і праявічым напрамкамі яе творчасці. Першы, з вядомых нам, праявічны твор пісьменніцы відавочна валодае шматлікімі рысамі верша ў прозе. Праявічная мова твора не ўскладненая, як у выпадку з вершамі, дадатковай рытмічнай арганізацыяй, сумяшчаецца з адноснай кароткасцю, лаканічнасцю. І тым самым пафармаваў, які ўласцівы паэзіі Цёткі.

Нават у працы Я. Карскага пра паэзію Алаізы Пашкевіч сустракаецца такое выказванне: «Самой паэзіі, як паказчыцы жыцця ў абразох тут мала: тут больш вершавання рэалістычнага аб тым, што тагды адбывалася» [2, с. 3]. І сапраўды, паэзія Цёткі вельмі бедная на шырокія мастацкія прыёмы, а пры іх наяўнасці даследчыкі часам вызначалі і іх абсурднасць (Піотуховіч, Каваленка і інш.).

Аднак важна тое, што часткова названая асаблівасць захоўваецца і ў прозе. Кажучы пра «Прысягу над крывавымі разорамі», хочацца адзначыць не толькі лапідарнасць у выказваннях, але і іх відавочную рытміку, якая ствараецца менавіта пра дапамозе члянэння сказаў, характэрнага якраз для верша ў прозе. Прыклад можна прывесці практычна на любой цытаце з твора: «Быў цёплы асенні дзень. Нівы ціха адпачывалі пасля летняй працы. Цёмны лес шаптаўся ў глыбокай задуме. Буслы тужліва ляцелі на вырай. Гэтага дня, маркотны і згорблены пад цяжкаю хмараю невясёлых дум, ледзьве-ледзьве поўз стары Мацей у поле» [6, с. 93].

Галоўны герой Мацей – класічны для Цёткі персанаж. Мужык, стары і абяздолены, усё жыццё за працай, большасць якой адпрацоўка даўгоў. Калі лірычны герой «Хрэста на свабоду» ўжо смела выказвае свае меркаванні аб палітычным жыцці народа і грамадскім становішчы селяніна, то Мацей, у нейкім сэнсе, герой старога ўзору, у якога думкі аб несправядлівасці пра-біваюцца ў падсвядомым – скрозь сон. Сон, дарэчы, яшчэ адзін прыём, уласцівы для верша ў прозе, што можна пабачыць у творах іншых прадстаўнікоў жанру (І. Тургенеў, Ш. Бадлер).

У сне можна пабачыць наступную прыкмету – ідэю ўсеагульнага яднання. Мацею сняцца тры яго сыны, якія мелі розны лёс: «парабак дворны, салдат і работнік пецябургскі» [6, с. 94], але разам яны «становяцца на калені і прысягаюць громка, ясна, паволі: – Мы дамо! Мы – сіла! Мы – права!» [6, с. 94]. У выпадку з вершамі займеннік «мы» часцей за ўсё з’яўляецца паказчыкам камбінацыі «аўтар + лірычны герой як народ».

Таксама хацелася б паказаць у прозе спосаб адлюстравання менавіта аўтарскай пазіцыі, што можна зрабіць на прыкладзе больш позняга праявінага твора «Асеннія лісты» (1910–1912). Ён амаль цалкам пабудаваны на дыялогу паміж двума галоўнымі героямі, які, дарэчы, мае характэрнае рытмічнае члянэнне. Апісальны момант таксама мінімалізаваны, больш патрэбны для задання атмасферы і разумення падзей. Але фінальным з’яўляецца наступны абзац: «Асенняе неба і хмарна і зімна... не адкажа вам, пажоўклыя лісточкі. Вецер толькі закалыша і знікне. Адзін звон мо па вас заплача шчыра, а зямля-маці прытуліць спрацаваныя косці. Елка або бяроза пусціць карэнне ў вашы збале-лыя сэрцы, выцягне з іх усю горыч і вынесе ў вясёлай зелені суроваму свету... канец мукі» [6, с. 99]. Тут відавочны зварот аўтаркі да сваіх герояў, пры дапамозе якога яна выказвае ўласную пазіцыю. Калі ў вершах вобраз аўтара вылучаўся вельмі лёгка з-за прысутнасці займенніка «я» і выказвання асабістых

жаданняў, то ў прозе ён адзначаецца, па-першае, магчымасцю раскрыць глыбінныя дэталі, бачныя толькі наратару. Па-другое, як характэрную дэталю аўтарскай прысутнасці можна вылучыць сам сэнс гэтага выказвання: нават пасля смерці герояў жыццё пойдзе далей, а жыццё іх пакіне свой след. Гэта даволі часта сустракаецца ў прозе паэты, напрыклад, і ў зусім іншым па жанравай характарыстыцы творы – імпрэсіі «Лішняя». Таксама напрыканцы: «На заўтра па сіняй рацэ плыў труп, у спакойных яго вачах іграла сонейка. Следам за ім быстра надбегала рэха тужлівай песні плытніка. Гнаў дубы, спяваў і думаў, што там, у хаце, мілай сумна... А на дне русалкам-сёстрам нова госця былі складала» [6, с. 108].

Такім чынам, акрамя непасрэднай наяўнасці сродкаў аўтарскай індывідуальнасці пры дапамозе іх трансфармацыі творы Цёткі складаюць выразную сістэму. Калі разглядаць яе творчы шлях з самага пачатку, то закладанне сістэмы мастацкай творчасці пачынаецца яшчэ са зборнікаў вершаў «Скрыпка беларуская» і «Хрэст на свабоду», а потым, з выкарыстаннем тых жа сродкаў, працягваецца ў прозе. Пераход гэтых праяў аўтарскай стратэгіі і іх выкарыстанне на абодвух узроўнях творчасці, а таксама відавочныя рысы верша ў прозе ў адным з твораў даюць падставы далучыць празаічныя творы Цёткі да вядомага феномена «проза паэта», што таксама падмацоўвае гіпотэзу аб характарыстыках яе сістэмы мастацкай творчасці.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Багдановіч І. Э.* Авангард і традыцыя: Беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння. Мінск: Бел. навука, 2001.
2. *Карскі Я.* Алейза Пашкевіч-Кейрысавая – пісьменніца эпохі адраджэння беларускай літаратуры // Беларусь. 1920. № 31. С. 3
3. *Луцкевіч А.* Выбраныя творы: праблемы культуры, літаратуры і мастацтва / уклад., прадм., камэнт., індэкс імёнаў, пер. з пол. і ням. А. Сідарэвіча. Мінск: Кнігазбор, 2006.
4. *Мотамеднія М. Н.* Рецептивная методическая эстетика. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/110723> (дата обращения: 18.04.2019).
5. *Піотуховіч М. М.* Нарысы гісторыі беларускай літаратуры. Мінск: Беларускае дзяржаўнае выдавецтва, 1928.
6. *Цётка.* Выбраныя творы; [уклад. і прадм. В. Коўтун; камэнт. С. Александровіча, В. Коўтун]. Мінск: Беларускі кнігазбор, 2001.
7. *Яусс Х. Р.* К проблеме диалогического понимания. URL: http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1228 (дата обращения: 18.04.2019).

Т. А. Кашкан

**ГРАФИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В РОМАНАХ ДЖ. С. ФОЕРА
«ЖУТКО ГРОМКО И ЗАПРЕДЕЛЬНО БЛИЗКО»
И М. ДАНИЛЕВСКОГО «ДОМ ЛИСТЬЕВ»**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
kashkanbsu@gmail.com;
науч. рук. – В. В. Халипов, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматриваются романы «Жутко громко и запредельно близко» Дж. С. Фоеера и «Дом листьев» М. Данилевского. Выделяются разнообразные графические приемы, связанные с визуальным оформлением шрифта и особенностями его расположения на странице. Проводится анализ использования графических элементов в данных произведениях. Сопоставление данных приемов позволяет лучше понять художественный замысел авторов и специфику поэтики литературы постмодернизма.

Ключевые слова: средства выразительности; графические элементы; художественный замысел; литература постмодернизма.

На примере романов Дж. С. Фоеера «Жутко громко и запредельно близко» и М. Данилевского «Дом листьев» рассмотрим использование графических элементов как дополнительных средств художественной выразительности в постмодернистских произведениях.

В первую очередь обратимся к такой их разновидности, как иллюстрации. В романе «Жутко громко и запредельно близко» они представлены в виде фотографий (глаз слона, отпечатки пальцев, дверной замок, ладони со словами, человек, падающий с небоскреба снизу вверх, и т. д.). Главный герой произведения, маленький мальчик, ведет дневник, куда и помещает эти снимки, часть из которых, сделанные им самим по мере развития происходящих с ним событий.

Помимо этого, в книге используются разнообразные графические приемы, связанные с визуальным оформлением шрифта текста и особенностями его расположения на странице:

- выделение слов и фраз красным цветом (в письме дедушки мальчика к его отцу);
- слова хаотично, беспорядочно разбросанные по пространству страницы;
- перечеркнутые слова (например, «optimistic, but realistic» заменено на «extremely depressed» [2, p. 171];

- фрагменты текста, выделенные курсивом (например, сообщение отца на автоответчике в момент нахождения в башне перед ее обрушением) [2, p. 288].

- расположение на целой странице лишь одного слова или фразы, например, «What are you doing here?» [2, p. 137] или «Sorry» [2, p. 265]. (В данном случае автор использует это для более глубокого погружения во внутренний мир дедушки, который с войны не разговаривает, а общается с людьми посредством записанных в блокноте фраз.)

Данные графические элементы становятся в произведении дополнительными средствами художественной выразительности, позволяют читателю проникнуться историей, лучше прочувствовать внутреннее состояние главного героя, а в конечном итоге – лучше понять художественный замысел автора. Они играют важную роль в передаче внутреннего состояния главного героя, маленького мальчика, потерявшего отца в катастрофе 11 сентября.

В романе М. Данилевского «Дом листьев» также присутствуют иллюстрации в виде фотографий (страниц рукописи, полароидных снимков, картин), с помощью которых автор стремится добиться более полного погружения читателя в художественное пространство рассказываемой истории, добиться ощущения достоверности и реальности описываемых событий.

Очень важно, что для разных историй, развертывающихся в романе, автор использует различные шрифты. По сюжету Уилл Нэвидсон со своей семьей переезжает в дом, в котором он развешивает камеры, чтобы потом смонтировать документальный фильм. Но, спустя время, дом меняет свои размеры, становится больше. Уилл Нэвидсон решает изучить данное явление. Его исследование записывается на камеры в доме, видео называется «Пленка Нэвидсона». Получившийся фильм комментирует слепой старик Дзампано, рукопись Дзампано, в свою очередь, находит татуировщик Джонни Труэнт, который также пишет к этому свой комментарий. Таким образом, текст представлен фрагментами, написанными разными шрифтами – такое графическое оформление позволяет читателю отличить повествователя от другого.

Другими важными элементами поэтики произведения, основывающимися на особенностях шрифта текста и особенностями его расположения на странице в романе «Дом листьев» являются:

- подчеркнутые и зачеркнутые слова, фразы, предложения, фрагменты текста. Это видно на примере разговора между Флейзом и Людом «We knew what we'd find, he said. We knew that guy was dead» [1, p. 13]. Данное графическое

выделение используется для усиления экспрессивности в конкретные моменты повествования;

- эксперименты с пространством (как и в романе «Жутко громко и запрительно близко») автор располагает одно предложение на целую страницу, иногда небольшой отрывок текста сверху, внизу, в углу, перевернутый вверх ногами [1, p. 482], а также слова, хаотично разбросанные по странице;

- выделение цветом на протяжении всего романа слова «дом» каждый раз привлекает внимание читателя к нему как к главному концепту произведения;

- дополнительный текст в рамке с зеркально размещенными буквами в рамке внутри основного текста [1, p. 119];

- пропуски в тексте, нотный стан на страницу, использование шрифта Брайля (выполняют функцию нагнетания напряженной и устрашающей атмосферы произведения).

Как видно из проведенного сопоставления, в рассмотренных произведениях Дж. С. Фоера и М. Данилевского могут быть обнаружены одинаковые или схожие графические приемы оформления и дополнения текста, которые, однако, не всегда используются ими с одними и теми же целями.

Библиографические ссылки

1. *Danielewski M. Z.* House of leaves. New York: Pantheon books, 2000.
2. *Foer J. S.* Extremely Loud and Incredibly. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publ. Comp., 2006.

Ю. И. Клименкова
ГЕНЕЗИС И ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ
СУБЖАНРА «СПЛАТТЕРПАНК»

Белорусский государственный университет, г. Минск;
klimenkova_u@mail.ru;
науч. рук. – Н. С. Поваляева, канд. филол. наук, доц.

Нельзя не заметить огромную популярность, которую начал обретать жанр ужасов в литературе и кинематографе XX, а особенно – начала XXI века. Взятый начало из традиции готического романа, хоррор-жанр стал постепенно развиваться, разделяясь на множество более узких субжанров, каждый из которых имеет специфические черты. Иногда основным критерием классификации литературы ужасов становится тип ключевого персонажа-монстра (например, привидения, зомби или оборотни), зачастую элементы хоррора проявляются в смежных жанрах (триллер, фантастика, фэнтези). Но в некоторых случаях субжанр приобретает самостоятельность, получая целый ряд характерных черт; наиболее популярным примером такого субжанра является сплаттерпанк.

Ключевые слова: сплаттерпанк; новый хоррор; жанр; субжанр; литература ужасов.

Впервые о таком субжанре литературы ужасов, как сплаттерпанк, становится известно к середине 1980-х годов. Традиционно считается, что определение «сплаттерпанк» было введено в обиход американским писателем и сценаристом Дэвидом Дж. Шоу, который сконструировал термин по аналогии с уже обретшим немалую популярность в те годы *киберпанком*: «Splatterpunk is a mocking echo of cyberpunk, the label applied to science fiction's hard-boiled, high-tech underground movement...» [5]. – «Сплаттерпанк – это пародийное эхо киберпанка, ярлыка, употребляемого по отношению к подпольному жестокому и высокотехнологичному движению в научной фантастике» (здесь и далее перевод наш. – Ю. К.). К началу 80-х годов данный научно-фантастический субжанр, будучи сперва литературным, начинает постепенно просачиваться в кинематограф.

Среди характерных черт киберпанка можно заметить в том числе и те, что присущи сплаттерпанку. Так, к примеру, в обоих субжанрах прослеживается тяготение к антиутопическим идеям. В случае с киберпанком духовный и общественный упадок тесно связан с распространением новых технологий, в случае со сплаттерпанком – темное начало человеческой природы обличается через изображения социальных низов.

Среди базовых черт сплаттерпанка можно выделить следующие:

- главными фигурами в повествовании становятся антигерои, выходцы из маргинальных слоев общества, асоциальные личности, а также преступники, серийные убийцы;
- сеттинг произведений преимущественно урбанистичен, призван перенести читателя в знакомые ему городские пейзажи. Зачастую внимание автора обращено на наименее приглядные части города, которые описываются как загрязненные и наводненные преступностью;
- присутствует большое количество натуралистичных сцен, сцен насилия, а также сексуальных сцен, описанных иронично или карикатурно.

Возвращаясь к определению истоков, нужно заметить, что антиутопия в сплаттерпанке проявляется не только на идейном уровне, но и на уровне образном – в описаниях пейзажей, на фоне которых происходит действие, и действующих персонажей.

Ярким примером характерной для литературы сплаттерпанка системы персонажей может послужить роман Поппи З. Брайт «Изысканный труп» («Exquisite Corpse», 1996). Полинарратив произведения складывается из историй четырех людей, каждый из которых по тем или иным причинам не вписывается в общественно-классовую структуру. Тран Винх – выходец из вьетнамской диаспоры на окраинах Нового Орлеана, что несомненно накладывает отпечаток на его мировосприятие: «Как большинство азиато-американских подростков, Тран жил в двух мирах» [2]. Люка Рэнсома, в свою очередь, окончательно отрезает от общества СПИД. Другие два персонажа – Эндрю Комптон и Джей Бирн – являются серийными убийцами с присущим психике социопата отсутствием всякого рода угрызений совести.

Другим жанром, повлиявшим на формирование сплаттерпанка, называют *нуар*. К этому литературному жанру относят Корнелла Вулрича, Джима Томпсона, Джеймса Кейна и некоторых других. К сожалению, в настоящее время нуар ассоциируется скорее с кинематографом, чем с литературой, в результате чего имена многих авторов оказались забытыми.

По большей части нуарные рудименты можно увидеть в ироничном тоне и гнетущей атмосфере повествования литературы сплаттерпанка. С жанром «черного» криминального детектива сплаттерпанк объединяет и тот факт, что сверхъестественные силы или фантастические существа в качестве антагониста, свойственные традиционной литературе ужасов, заменяются в сплаттерпанке людьми: серийными убийцами, преступниками, социопатами. Полюса

«добро – зло» при этом стираются, поэтому, как и в нуарном жанре, подобного конфликта здесь нельзя наблюдать.

В сюжетную основу рассказа Эдварда Ли «Реанимация» («ICU», 1999) также вошли некоторые типичные элементы нуара: например, внутренние связи американской полиции с преступными группировками, которые никогда не предаются гласности.

Сквозную тему социальной и политической критики можно обнаружить у значительной части авторов литературы сплаттерпанка. Это обстоятельство, однако, лишь частично связано с корнями, уходящими в нуарный жанр. Протест содержит и корень -панк- – как известно, панк-культура характеризуется приверженностью к анти-массовости и тотальным недоверием к политической системе. Например, Луи Дж. Керн определяет сплаттерпанк как «*aggressively confrontational literature of contemporary alienation*» [3, p. 47] – «резко конфронтационную литературу современного отчуждения». Помимо этого, исследователь указывает, что данный субжанр получил название «нового хоррора».

Следует также упомянуть и то обстоятельство, что субжанр, имеющий основным местом действия городские декорации, не мог не ощутить влияния городского фэнтези (от англ. *urban fantasy*) – субжанра фантастики, который, в свою очередь, зародился на основе городской мифологии. Более того – в своей работе, посвященной рассмотрению современных примеров фантастического жанра, Эмили МакЭван называет городское фэнтези «гибридным» субжанром, который является «мостом между фантастикой и хоррором» [4, p. 13]. Данную особенность можно увидеть в рассказе «Запретное» («*The Forbidden*», 1985) К. Баркера из пятого тома «Книг крови». Сюжет данного рассказа построен на городской легенде о Кэндимене, который сам писатель, по его заверениям, слышал в детстве от бабушки.

К характерным образцам субжанра «сплаттерпанк» в его истоке относят произведения писательского дуэта Джона Скиппа и Крейга Спектора, Рэя Гартона, Рекса Миллера, Роберта Крейга. Тематически и образно расширили жанровый канон Ричард Лаймон, Джек Кетчам, Джо Р. Лансдейл, которые перенесли место действия из типично урбанистической обстановки в лесные массивы, заброшенные дома или небольшие провинциальные города [1]. В связи с этим можно сделать вывод, что со временем место действия перестало быть определяющим критерием субжанра. Такие массовые писатели, как Чак Паланик, Брет Истон Эллис и Рю Мураками, также активно пользуются в своих книгах элементами сплаттерпанка.

Зачастую сплаттерпанк сучасними читачами/зрителями характеризується як «ода насилью» або «насильє ради насилья», а також бытує думка, що сплаттерпанк естетизує насильє. Тут необхідно зауважити, що дане думка є не зовсім точною. Натуралістичність описань у сплаттерпанку використовується, з однієї сторони, щоб розбити жанрові стереотипи, а з іншої, щоб шокувати читача. Сплаттерпанк по своїй суті – рух протесту, контркультурне явище, яке мало пов'язано з поняттям нормативної естетики.

Л. Дж. Керн справедливо зауважує, що некоректно розглядати сплаттерпанк з точки зору традиційної літератури жахів. Як і в разі конфронтації постструктуралістської критики з постмодерністською естетикою, точка зору буде залежати від визначення канону [3, с. 47]. Треба врахувати, що сплаттерпанк протиставляється традиційній літературі жахів, а отже, розгляд цього субжанру в координатах призводить до подібного думки.

Бібліографічні посилання

1. *Александров Ю.* Сплаттерпанк і екстремальний хоррор // Darker. URL: <http://darker magazine.ru/page/splatterpunk-i-ekstremalnyj-horror> (дата звернення: 20.03.2019).
2. *Брайт П. З.* Изысканный труп. URL: https://royallib.com/book/brayt_poppi/izyskanniy_trup.html (дата звернення: 21.03.2019).
3. *Kern L. J.* American «Grand Guignol»: Splatterpunk Gore, Sadean Morality and Socially Redemptive Violence // J. of American Culture. 1996. № 19 (2). P. 47–59.
4. *McAvan E.* The Postmodern Sacred: Popular Culture Spirituality in the Science Fiction, Fantasy and Urban Fantasy Genres. North Carolina: McFarland, 2012. 194 p.
5. *Tucker K.* The Splatterpunk Trend, And Welcome to It // The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/1991/03/24/books/the-splatterpunk-trend-and-welcome-to-it.html>. (дата звернення: 04.04.2019).

М. А. Князева
СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОГО ПЕРЕВОДА
АНГЛОЯЗЫЧНОГО КИНОТЕКСТА «FORREST GUMP»
НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Белорусский государственный университет, г. Минск;
maritim194@gmail.com;
науч. рук. – А. А. Бруцкая

Киноперевод – чрезвычайно актуальный вид переводческой деятельности, поэтому вопросы способов достижения эффективного перевода иноязычных кинотекстов на русский язык также являются значимой проблемой, требующей внимания. В работе рассматриваются основные способы переводческих трансформаций, используемых при переводе кинотекста с английского языка на русский, представлен практический анализ особенностей процесса киноперевода, а также собраны основные результаты по научному проекту, целью которого является изучение способов достижения эффективного перевода англоязычных кинотекстов на русский язык на материале художественного фильма «Forrest Gump».

Ключевые слова: особенности киноперевода; неточности перевода; эффективность перевода; грамматические трансформации; лексические трансформации; лексико-семантические трансформации.

В настоящее время в переводоведении зарубежных стран киноперевод выступает одним из наиболее активно развивающихся направлений деятельности в сфере перевода [2, с. 7]. Аудиовизуальный перевод существенно отличается от иных видов перевода своей особой сложностью. В процессе его выполнения нужно обращать внимание на большое количество факторов и учитывать ограничения при преобразовании текста, полисемантическое свойство аудиовизуальных произведений; проводить анализ на разных уровнях для того, чтобы сделать такой перевод, который воспринимался бы адресатом как натуральный, подходил его культуре и приводил к эквивалентной реакции.

Основная сложность киноперевода заключается в «возможности и степени адаптации текста к иноязычной культуре, построенной на иной системе ценностей и понятий, и именно этот фактор обуславливает неизбежную потерю в восприятии переводного кино с чуждой тематикой и/или несовместимыми для другой лингвокультуры представлениями» [1].

Говоря о способах создания эффективного перевода кинотекста художественного фильма «Forrest Gump» на русский язык, стоит отметить, что

для достижения адекватной передачи переводного текста авторы использовали следующие виды переводческих трансформаций: лексико-семантические и грамматические.

Рассмотрим последовательно **лексико-семантические трансформации**, выявленные во время анализа официального киноперевода фильма «Forrest Gump».

1. **Добавление.** Цель данного приема состоит в пояснении деталей сюжета либо адаптации текста под русскоязычного зрителя: *I'm talking about a shrimp-catching boat.* – Нем. Я говорю о судне для ловли креветок.

2. **Опущение**, т. е. отказ от передачи в переводе семантически избыточных слов, значения которых нерелевантны или легко восстанавливаются в контексте: *Get your faggotty ass on the bus.* – Полеза́й в автобус; *I make sure he combs his hair and brushes his teeth every day.* – Слежу, чтобы он причесывался, чистил зубы. Учю его играть в пинг-понг; *You'd be so proud of him.* – Ты бы им гордилась; *And every night, we read a book.* – А на ночь читаем; *Okay... Get it, get it... Wait, is it this way? Hold on.* – Продолжай... Наличие опущений и их частотность легко объяснимы различием в лексических системах английского и русского языков, что влечет за собой и продолжительность звучащей фразы, которая при сохранении смысла в английском языке короче, чем в русском, поэтому переводчику приходится часто прибегать к приему опущения, что не искажает смысл и содержание текста перевода, а также сохраняет его адекватность.

3. **Конкретизация.** Прием, который используется для более точной, конкретной передачи исходного значения в тексте перевода: *Why did you put that weapon together so quickly, Gump?* – Как ты умудрился собрать винтовку так быстро?; *And I had you placed here under our tree.* – И я похоронил тебя тут под нашим деревом.

4. **Генерализация.** Прием, при котором слово с более узким значением заменяется словом с более широким значением. В рассматриваемом кинопереводе встречается сравнительно редко: *I know everything there is to know about the shrimping business.* – Я знаю о креветках все. Полностью!

5. **Антонимический перевод**, заключающийся в использовании слов, словосочетаний и целых предложений с противоположным значением либо в добавлении/опущении частицы *не*, как в следующем примере: *I'm Dorothy Harris.* – А я Дорэ́ти Хэ́рес; *Well, now we ain't strangers any more.* – Теперь мы с вами знакомы.

6. Нейтрализация контекста, т. е. снижение эмоционального воздействия либо устранение ненормативной лексики: *God damn it, kick some ass!* – *Черт возьми, покажи им, где раки зимуют!* Эмоциональное воздействие на зрителя в кинофильме «Forrest Gump» достигается непредсказуемым развитием сюжета, который держит зрителя в напряжении до конца просмотра. Наряду с этим, эмоциональность и образность речи героев кинофильма достигаются путем использования эмоционально-окрашенной лексики: разговорных, устойчивых, а иногда и ненормативных выражений. Переводчик учел разницу в степени экспрессивности русского и английского языков и прибегнул к приему нейтрализации контекста.

7. Смысловое развитие, т. е. использование вместо данного элемента действительности другого, находящегося с первым в отношении неразрывной связи: *Forrest, you go.* – *Форрест, ты подаешь*; *You'd be so proud of him. I am.* – *Ты бы им гордилась. Я горжусь*; *Remember what I told you, Forrest. You're no different than anybody else is. Did you hear what I said, Forrest? You're the same as everybody else. You are no different.* – *Помнишь, что я тебе говорила, Форрест? Ты не отличаешься от всех. Ты слышал, что я сказала, Форрест? Ты такой же, как и все. Ты такой же...; I sure wish it wasn't.* – *Лучше бы так не было.* В данных примерах переводчик использовал смысловое развитие с целью уточнить высказывание в контексте (первый пример); из-за различия в грамматическом строе русского и английского языков (второй пример); для достижения лучшего понимания послания оригинала (третий пример).

В ходе анализа киноперевода нами были выявлены различные **грамматические трансформации**. Рассмотрим их подробнее.

1. Опущение грамматических единиц с избыточным значением из-за отсутствия необходимости их использования в русском языке: *Forrest, You can open your eyes now.* – *Форрест, открой глаза.*

2. Замена частей речи. Прием, наиболее часто использующийся в англо-русских переводах ввиду различий в грамматических системах русского и английского языков: *And I had that house of your father's bulldozed to the ground.* – *И сравнял с землей дом твоего отца.* В русском языке нет глагола от слова «бульдозер», поэтому переводчик прибегнул к замене части речи.

3. Членение предложений. Прием, обусловленный структурными особенностями английских фраз: *I know everything there is to know about the shrimping business.* – *Я знаю о креветках все. Полностью!*

4. **Объединение** предложений. Прием, противоположный членению, его использование также обусловлено различием в синтаксической структуре русского и английского языков: *Just like one of them old redneck boys. Can you believe that?* – *Как какого-то белого деревенщину, представляешь?!*

Описанные выше примеры переводческих трансформаций кинотекста фильма «Forrest Gump» свидетельствуют об эффективности перевода.

Также нами обнаружены немногочисленные переводческие неточности, относящиеся к лексико-прагматическому уровню, которые, на наш взгляд, снижают эффективность анализируемого киноперевода. Рассмотрим конкретные примеры таких неточностей и их эффективные замены, предлагаемые нами.

1. **Прагматические неточности**, т. е. отклонения от содержания оригинала, характеризующиеся определенной степенью дезинформирующего воздействия: *Mama always said there's an awful lot you could tell about a person by their shoes: where they're going, where they've been.* – *Мама всегда говорила, что ужасно много можно сказать о человеке по его туфлям. Куда он идет, где он был.* В данном примере Форрест говорит не о человеке, а о его туфлях, однако, в тексте перевода мы обнаруживаем рассуждение именно о человеке. Поскольку характер главного героя во многом выражается в его манере говорить, для достижения большей адекватности перевода мы бы предложили сохранить эквиваленты оригинала: *Mama always said there's an awful lot you could tell about a person by their shoes: where they're going, where they've been.* – *Мама всегда говорила, что ужасно много можно сказать о человеке по его туфлям: куда они идут, где они были.*

2. **Тавтология**, т. е. необоснованное повторение одних и тех же или близких по смыслу слов: *His legs are strong, Mrs. Gump, as strong as I've ever seen...* – *Его ноги очень сильные, миссис Гамп, самые сильные, которые я когда-либо видел...* В английском тексте все звучит органично, поскольку тавтологии нет – есть градация; но в русском переводе наблюдаем именно тавтологию: *ноги очень сильные, самые сильные, которые я когда-либо видел.* Мы бы предложили вариант: *His legs are strong, Mrs. Gump, as strong as I've ever seen...* – *Его ноги, миссис Гамп, самые сильные, которые я когда-либо видел.*

3. **Искажение смысла**, т. е. субъективно обусловленное отклонение содержания перевода от оригинала: *I remember the bus ride on the first day of school very well.* – *Я помню автобус, который в первый день нас вез в школу, очень хорошо помню.* Не про автобус вспоминает Форрест, а про свою первую поездку

на автобусе, поэтому правильным будет следующий перевод: *I remember the bus ride on the first day of school very well.* – Я помню свою первую поездку на школьном автобусе, очень хорошо помню.

4. **Смысловые ошибки**, т. е. функционально-содержательный изъян перевода: *This one night, me and Mama was out shopping, and we walked right by Benson's furniture and appliance store, and guess what?* – Однажды ночью, я и мама отправились по магазинам, и проходили мимо мебельного магазина Винси и представляете, что? Конечно, существуют магазины, которые работают круглосуточно, однако, из ситуации видно, что речь идет о вечернем времени, поскольку лексема *night* может быть переведена не только как ночь, но и как вечер, поэтому правильный вариант следующий: *This one night, me and Mama was out shopping...* – Однажды вечером, я и мама отправились по магазинам...

Таким образом, в ходе исследования было выявлено, что эффективность перевода английского кинотекста художественного фильма «Forrest Gump» была достигнута посредством использования разных приемов лексико-семантических и грамматических трансформаций. Установлено, что незначительное снижение эффективности рассматриваемого переводного текста вызвано допущением ряда неточностей, подходящие замены которым были предложены нами.

В целом можно сделать вывод о том, что анализируемый киноперевод является эффективным. При этом поиск более удачных вариантов представляется теоретически и практически значимым.

Библиографические ссылки

1. Денисова Г. Чужой среди своих: к вопросу о переводе художественных фильмов и их восприятии в рамках иноязычного культурного пространства // Университетское переводоведение. Вып. 7. Санкт-Петербург, 2006. С. 149–165.

2. Díaz Cintas J. Introduction audiovisual translation: An overview of its potential // New Trends in Audiovisual Translation / ed.: J. Díaz Cintas. Bristol, Toronto, 2009. P. 1–20.

В. Н. Конникова

ЭСТЕТИКА АТОМΠΑНКА И РЕТРОФУТУРИЗМА

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
winni.kon@gmail.com;
науч. рук. – В. В. Халипов, канд. филол. наук, доц.*

В данной статье рассматриваются элементы эстетики, присущие произведениям ретрофутуризма и атомпанка, а также определяются функции эстетики в таковых произведениях. В качестве объекта исследования выступают романы Ф. К. Дика «Доктор Бладмани» и К. С. Робинсона «Дикий берег». В статье предлагается анализ роли эстетической составляющей в двух ветвях ретрофутуризма: критике фантастики, написанной в прошлом, и фантазии о технологиях будущего в декорациях прошлого. Существование данных двух направлений и их переплетение в отдельных произведениях литературы представляют интерес для исследования, поскольку одновременно запечатлевают и опасение человека в отношении технологий, вырвавшихся из-под контроля, и мечту об исканиях и неизведанных возможностях.

Ключевые слова: эстетика; жанровая литература; фантастика; ретрофутуризм; атомпанк.

Современная жанровая литература строится не только на определенных канонах тематики и сюжетостроения, но и на особой эстетике, значение которой, пожалуй, трудно переоценить. Услышав названия «научная фантастика», «фэнтези», «городское фэнтези» и т. п., читатель уже имеет примерное представление о том, как может выглядеть описываемый в таких текстах мир и какие образы ожидаемо могут присутствовать в нем. В ряде случаев именно эстетические элементы являются определяющим критерием для отнесения произведения к той или иной жанровой разновидности. В данном исследовании мы обратимся к элементам эстетики, свойственным ретрофутуризму (и атомпанку как одной из его разновидностей), рассмотрим их роль и основные функции.

На первый взгляд, термин «ретрофутуризм» может показаться почти оксюмороничным. «Ретро» означает стиль, призванный пробуждать память о прошлом. «Футуризм», в противоположность этому, связан со взглядом в будущее. Однако в комбинации этих двух понятий рождается иное: взгляд на будущее через призму прошлого. Это можно понимать и как критический пересмотр того, как фантастические произведения прошлого представляли образ будущего, и как облечение современного представления о будущем в ретро-эстетику и технологии минувших эпох.

Первое употребление понятия «ретрофутуризм» как рефлексии на видение будущего в прошлом приписывают критику Полин Кейл, которая употребила его в обзоре фильма 1985 г. «Бразилия» [2]. Многие фантасты прошлого

грезили о летающих машинах, лазерном оружии, продвинутых роботах с искусственным интеллектом, городах под водой и на иных планетах, межзвездных полетах. Но уже в конце 1960-х и начале 1970-х годов, в связи с технологическим бумом и скоростью развития новых технологий, многие выражали свою озабоченность тем, как они повлияют на человечество в целом и что произойдет, если технология вырвется из-под контроля. Ретрофутуристические произведения данной категории часто содержат антиутопические и дистопические тенденции. Эта ветвь существует в резком контрасте с оптимизмом «золотого» и «космического века», и относится к их идее будущего критически и часто с сарказмом.

Для иллюстрации второй ветви ретрофутуризма можно использовать стимпанк. Действие переносится в условный или растянувшийся период ранней индустриальной революции. Паровые машины всех форм и размеров, от автомобилей до летающих крепостей и даже городов, и анахронистические изобретения, такие как механический компьютер, являются визитной карточкой стимпанка наравне с интерпретациями викторианских нарядов, часто дополненными аксессуарами, вызывающими ассоциации с профессией механика. Литературные источники вдохновения включают, прежде всего, работы Герберта Уэллса и Жюль Верна. Существование и популярность стимпанка – знак увлечения человечества мыслями об альтернативных путях развития и технологиях. Данное направление в первую очередь известно определенной эстетикой, уникальной для него.

Основным фокусом атомпанка является так называемый «атомный век»: период с 1945 по 1965 год, охарактеризованный широким развитием атомных технологий, как в сфере вооружения, так и «мирного атома». Ядерная энергия становится источником питания для городов, транспорта, космических полетов и роботов. В американском атомпанке происходит возвращение к стилям гуги и популюкс в архитектуре и предметах быта. Мировоззрение сочетает оптимистическую веру в научный прогресс, совершенство атомной энергии и то, что Америка является сильнейшей нацией, которой завидует каждый, с атмосферой «холодной войны» и связанной с ней паранойи, гонки вооружений и знания, что мир находится на грани мировой войны, в которой не будет победителя. Критикуются, в первую очередь, гонка ядерного вооружения, проведение испытаний без соблюдения должной техники безопасности и над не подозревающим населением, готовность мировых лидеров эпохи нажать ядерные кнопки, и само существование протокола взаимного

уничтожения. Атомпанк показывает, к чему может привести ядерная война, демонстрируя мир после глобальной катастрофы. Однако все еще существуют напоминания о мире прошлом: как вступление перед описанием «после», как уцелевшие здания, заметки и записи людей из прошлого, или как истории, которые кажутся главным героям вымыслом из-за того, насколько идиллично они звучат.

Роман Филипа К. Дика «Доктор Бладмани» [1] можно отнести к произведениям атомпанка в связи с основными мотивами произведения: критика небрежного отношения к проведению ядерных испытаний, возможные последствия их воздействия на живые организмы, описание жизни в сообществах, образованных уцелевшими людьми. В начале произведения мы видим размеренную привычную жизнь в небольшом калифорнийском городке, но катастрофа, вызванная ядерным обменом, уничтожает привычный мир и переворачивает привычные устои для выживших. Дик показывает контраст между рутинной миром до и после падения атомных бомб, противопоставляя мирную предсказуемость и размеренность мира «до» постапокалиптическому «после», полному заброшенных руин, потерянных технологий и выживания, пришедшего на смену жизни. Связующим звеном для разрозненных сообществ стали передачи с орбиты. Уолт Данжерфилд ведет вещание со спутника, читая вслух книги и отвечая на вопросы, полученные с передатчиков, – и помимо очевидной роли как единственного источника развлечения, он также является связью с прошлым для жителей измененного мира и символом надежды на изменение к лучшему.

Роман Кима Стэнли Робинсона «Дикий берег» [3] является первой частью трилогии «Три Калифорнии» и посвящен описанию одного из возможных альтернативных будущих. Действие романа происходит спустя годы после того, как нейтронные бомбы были детонированы в 2000 крупнейших городов Америки. Выжившие люди образовали поселения, существуя за счет земледелия, рыболовства и поиска ценностей в руинах и обмениваясь товарами на регулярных ярмарках. Главный герой, от лица которого ведется повествование, и его товарищи не застали мира до бомб и часто воспринимают рассказы своего пожилого учителя со скепсисом, считая большую часть его рассказов приукрашенными байками, но чаще просто воспринимая «давным-давно» как просто «до бомб». В финале книги раскрывается, что отсутствие прогресса в технологии и социальном развитии объясняется искусственным ограничением, наложенным после поражения США в ядерной войне, что придает

мрачный оттенок сценам околплеменной жизни, ранее представленным как почти идиллические.

Как мы видим, в то время как стимпанк очарован идеями механических и паровых технологий и связанной с направлением внешней эстетикой, атомпанк выделяется, во всяком случае в литературных произведениях, скорее по наполнению, чем по внешнему представлению. Наличие подробных описаний чаще служит для создания контраста между мирами «до» и «после», как дополнительное средство донесения сообщения об опасности атомного джинна, вырвавшегося из бутылки. Это указывает на то, что хотя оба направления относятся к ретрофутуристическим, они, как правило, принадлежат различным ветвям: атомпанк относится к более критичной, в то время как стимпанк связан со стремлением представить себе будущее в костюме прошлого. Однако, несмотря на наличие видимого разделения, часто обе ветви задействованы в произведениях. Но в целом, наблюдения позволяют сделать вывод, что в пределах ретрофутуризма сосуществуют и взаимодействуют две ветви, в пределах которых эстетическое окружение играет жанроопределяющую (например, в случае стимпанка) или вспомогательную роль, причем атомпанк заметно склоняется в сторону второго.

Библиографические ссылки

1. *Dick P. K.* Dr. Bloodmoney, or How we got along after the bomb. New York: Ace Books, 1965.
2. *Kael P.* Brazil // The New Yorker. URL: <https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/brazil> (date of access: 21.04.2020).
3. *Robinson K. S.* The wild shore. New York: Orb Books, 1995.

В. И. Корнакова

**СЕМАНТИКО-ДЕНОТАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
РУССКОЙ, БЕЛОРУССКОЙ, АНГЛИЙСКОЙ
И НЕМЕЦКОЙ ЛЕКСИКИ, ОТНОСЯЩЕЙСЯ
К СЕМАНТИЧЕСКОМУ ПОЛЮ 'БЕСПОКОЙСТВО, ТРЕВОГА'**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
kornakovaviktoria3@gmail.com;
науч. рук. – М. С. Гутовская, канд. филол. наук, доц.*

Статья посвящена вопросу структурирования лексикона языка по принципу семантических полей. Впервые исследуется структура лексико-семантического поля 'беспокойство, тревога' в русском, белорусском, английском и немецком языках. В рамках поля выделяется две макрогруппы: 'проявления беспокойства, тревоги у человека' и 'источники беспокойства, тревоги'. Каждая из макрогрупп делится на группы. В сопоставительном аспекте анализируется объем и лексический состав макрогрупп внутри семантического поля и групп внутри макрогрупп. При выявлении межъязыковых различий приводятся объяснения. В целом отмечается сходство семантико-денотативной организации лексики, входящей в состав поля 'беспокойство, тревога' в русском, белорусском, английском и немецком языках.

Ключевые слова: семантическое поле; семантическая макрогруппа/группа; лексема; сема.

Проблема устройства лексики в современном языкознании остается полемичной. Одним из самых популярных подходов к систематизации словаря является концепция семантических полей. Семантическое поле образуется рядом других объединений (макрогруппы, группы, микрогруппы), которые выстраиваются по принципу наличия в них других общих значений помимо основной интегральной семы. Разные семантические поля и образующие их макрогруппы, группы характеризуются различной лексической представленностью. Последняя зависит от актуальности связанного с полем понятия для человека. Целью классификации лексикона по полемому принципу является в том числе установление доминантных в плане лексического выражения, а значит и имеющих большое значение для человека, признаков, сторон какого-либо явления и дальнейшего межъязыкового сопоставления и выявления особенностей преломления действительности различными языками (группами языков).

В составе семантического поля 'беспокойство, тревога' в русском, белорусском, английском и немецком языках выделяются две макрогруппы. Первая

макрогрупа – ‘проявления беспокойства, тревоги у человека’ – носит субъективный характер. Вторая – ‘причины беспокойства, тревоги’ – представлена единицами, номинирующими как внешние по отношению к человеку, объективные обстоятельства, так и первичные эмоциональные состояния человека, которые в дальнейшем приводят к тревоге и беспокойству.

Количественная представленность **макрогруппы ‘проявления беспокойства, тревоги у человека’** в исследуемых языках различается. В русском и белорусском языках данная группа составляет около 40 % лексического подкорпуса (44 % в русском, 41 % в белорусском языках). Доля лексики, относящейся к макрогруппе ‘проявления беспокойства, тревоги у человека’ в английском и немецком языках, в 2 раза ниже по сравнению с соответствующими макрогруппами в русском и белорусском языках – около 20 % (26 % в английском, 24 % в немецком языках).

Лексемы, входящие в макрогруппу ‘проявления беспокойства, тревоги у человека’, описывают как внутреннее, эмоциональное состояние человека, так и внешние физиологические проявления беспокойства, тревоги. Во всех четырех исследованных языках подавляющее большинство этой макрогруппы составляют лексемы, описывающие эмоциональный компонент беспокойства, тревоги (68 % в русском, 89 % в белорусском, 83 % в английском, 93 % в немецком языках).

Об эмотивной окраске семантического поля ‘беспокойство, тревога’ в целом свидетельствует тот факт, что к лексемам, описывающим внутреннее эмоциональное состояние человека, испытывающего беспокойство, тревогу, относятся сами архилексемы: *беспокойство* ‘1. спокойное состояние; тревога, волнение’ [3]; *тревога* ‘1. сильное душевное волнение, беспокойство, вызываемое какими-л. опасениями, страхом, неизвестностью’ [3]; *неспокой* ‘1. тривога, душевное возбуждение’ [4, с. 390]; *тровога* ‘1. беспокой, мощное душевное хваление, выкликание страхом, небезопасности и пад.’ [4, с. 664]; *anxiety* ‘1. состояние беспокойства или опасений насчет будущих неопределенностей’ [2]; *Unruhe* ‘1. состояние нарушенного спокойствия, отсутствие спокойствия’ [1].

Большая часть лексических единиц, номинирующих эмоциональный компонент беспокойства, тревоги, выражают представление человека об этих состояниях как о волнении, переживании, нервном напряжении: *нервничать* ‘находиться в возбужденном, нервном состоянии, испытывать раздражение, беспокойство; волноваться’ [3], *перажываць* ‘2. хвалявацца, нервавацца з прычыны чаго-н., быць у стане душэўнага неспакою ў сувязі з чым-н.’ [4,

с. 464], *state* ‘1.d. состояние волнения, возбуждения’ [2], *Spannung, die* ‘1.c. волнение, нервный дисбаланс’ [1].

Лексемы, входящие в группу ‘внутреннее эмоциональное состояние человека, испытывающего беспокойство, тревогу’, также номинируют беспокойство, тревогу как волнение за кого-то, заботу о ком-то: *болеть* ‘2. за кого-что сильно тревожиться, беспокоиться, волноваться’ [3]; *хварэць* ‘2. трывожыцца, непакоіцца аб кім-, чым-н.’ [4, с. 720]; *worry* ‘1. беспокоиться или тревожиться за что-либо’ [2]; *sorgen* ‘1. беспокоиться, волноваться’ [1].

Группа ‘внешние проявления беспокойства, тревоги у человека’ представлена в рамках лексических подкорпусов русского, белорусского, английского и немецкого языков неравномерно. Она составляет около 1/3 лексем макро-группы ‘проявления беспокойства, тревоги у человека’ в русском языке, около 1/7 в белорусском языке, и единичные лексемы в английском и немецком языках. Этот факт объясняется двумя причинами. Во-первых, у соответствующих единиц в других исследуемых языках могут отсутствовать в толкованиях семантические компоненты ‘беспокойство, тревога’ (*тень* ‘б. отражение внутреннего состояния (беспокойства, печали и т. п.) на лице, в глазах человека’ [3] vs *shadow* ‘2.a. темная область под глазами’ [2]). Во-вторых, единицы с соответствующей семантикой не являются частотными в языках сопоставления (*затрэсціся* ‘2. затрэсціся (ад хвалявання)’ [4, с. 211] vs *tremble* (частота < 10) ‘невольно трястись от волнения или гнева; дрожать’ [2]).

Лексические единицы, номинирующие соматический и поведенческие компоненты беспокойства, тревоги, обозначают:

- изменение выражения лица, покраснение (*вспыхнуть* ‘3. покраснеть (от волнения, смущения, радости и т. п.’ [3]);
- изменение речевых характеристик (*рваться* ‘2. обрываться, становиться прерывистым (о голосе в состоянии волнения, страха и т. п.)’ [3]);
- дрожь (*дрожать* ‘1. вздрагивать, содрогаться, трястись (руки, ноги, коленки дрожат (от волнения, страха и т. п.))’ [3]);
- потерю сознания (*млець* ‘1. траціць прытомнасць ад хвалявання, перажывання’ [4, с. 348]);
- вербальное выражение чувств (*воскликнуть* ‘громко, с чувством, с волнением произнести что-л.’ [3]);
- изменение температуры тела (*Hitze, die* ‘2. ощущение сильного жара в теле или части тела, связанное с приливом крови из-за волнения, лихорадки и т. д.’ [1]).

Макрогрупа ‘источники беспокойства, тревоги’ составляет 56 % русского, 59 % белорусского, 74 % английского и 76 % немецкого лексического подкорпуса семантического поля ‘беспокойство, тревога’. Лексемы в данной макрогруппе номинируют а) внешние (объективные) и б) внутренние (субъективные) причины беспокойства, тревоги.

Группа ‘внешние факторы беспокойства, тревоги’ является преобладающей в рамках макрогруппы ‘источники беспокойства, тревоги’. В ее состав входит около 80 % лексем макрогруппы во всех исследуемых языках.

К группе ‘внешние факторы беспокойства, тревоги’ относятся лексемы, которые номинируют:

- опасность, трудность как источники беспокойства, тревоги (*угроза* ‘2. возможность, опасность какого-л. бедствия, несчастья, неприятного события’ [3]; *пагроза* ‘2. магчымая небяспека’ [4, с. 406]; *corner* ‘4. угроза или затруднительное положение, которое трудно преодолеть’ [2]; *Gefahr*, die ‘возможность того, что чему-то наносится ущерб; грозящая катастрофа’ [1]);

- признаки объекта, являющегося причиной беспокойства, тревоги (*страшный* ‘1. вызывающий, внушающий чувство страха // опасный, вызывающий чувство страха своей опасностью’ [3]; *непрыемны* ‘2. які выклікае недавальненне, хваляванне, парушае спакой’ [4, с. 389]; *terrible* ‘1. вызывающий сильный страх или тревогу; ужасный’ [2]; *unheimlich* ‘1. вызывающий смутное чувство страха, ужаса’ [1]);

- действия источника беспокойства, тревоги (*завести* ‘9. привести кого-л. в возбужденное настроение, состояние; заставить кого-л. нервничать, переживать; взвинтить’ [3]; *кранаць* ‘2. парушаць чый-н. спакой, турбаваць; закрапаць каго-, што-н. у гутарцы, прамове’ [4, с. 300]; *press* ‘2. быть тревожным, гнетущим’ [2]; *aufregen* ‘1.а. волновать, беспокоить’ [1]).

Группа ‘внутренние причины беспокойства, тревоги’ составляет около 1/5 макрогруппы ‘источники беспокойства, тревоги’ во всех исследуемых языках. К первичным эмоциональным состояниям, которые влекут за собой беспокойство, тревогу относятся:

- страх (*страх* ‘2. то, что вызывает боязнь, тревогу, оцепенение’ [3]; *жах* ‘1. моцны страх да знямення’ [4, с. 199], *fear* ‘1.а. очень неприятное или тревожное чувство, вызванное присутствием или неизбежностью опасности’ [2], *horror* ‘1.а. интенсивное, болезненное чувство отвращения и страха’ [2], *Schreck* der ‘сильный эмоциональный шок, который в основном вызван внезапным осознанием опасности, угрозы’ [1]);

• опасение, сомнение (*опасение* ‘предчувствие опасности, чувство тревоги, беспокойства в ожидании какой-л. беды, неприятности и т. п.’ [3], *сомнение*; *сомненье* ‘1.// опасение, подозрение, колебание’ [3], *doubt* ‘1.а. состояние неопределенности относительно правды или достоверности чего-либо’ [2], *befürchten* ‘на основании определенных признаков предвидеть что-либо неприятное, что может произойти’ [1]).

Семантико-денотативная структура поля беспокойства, тревоги в двух славянских (русский и белорусский) и двух германских (английский и немецкий) является в целом похожей. Сходными в четырех исследуемых языках является набор макрогрупп (‘проявления беспокойства, тревоги у человека’ и ‘источники беспокойства, тревоги’) и их состав. Этот факт может объясняться универсальностью феномена беспокойства, тревоги, единой природой человеческого сознания и механизмов отражения действительности в языке.

Библиографические ссылки

1. Duden Onlinewörterbuch. URL: <https://www.duden.de/woerterbuch> (date of access: 01.03.2020).
2. The Free Dictionary. URL: <https://www.thefreedictionary.com/dictionary.htm> (date of access: 01.03.2020).
3. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. URL: <http://gramota.ru/slovari/info/bts> (дата обращения: 01.03.2020).
4. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы: больш за 65000 слоў / пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. 2-е выд., дапрац. і дап., Мінск: БелЭн, 2002.

М. В. Кузнецова

РЕЦЕПЦИЯ КАТУЛЛА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Белорусский государственный университет, г. Минск;
kuznetsova_sofiya_2005@mail.ru;
науч. рук. – Т. В. Алешка, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматривается рецепция Катулла современными русскими поэтами на основе созданных ими переложений его 51, 5, 8, 85, 58, 34 стихотворений. Выделяются основные направления этой рецепции.

Ключевые слова: рецепция Катулла; otium; mors; сапфическая строфа; фалекеев стих.

Судьба творческого наследия Катулла в России не была легкой¹, но о значительности влияния его на русскую поэзию свидетельствует хотя бы то, что наиболее полный список переводов и переложений Катулла на русский язык включает 331 наименование (в это число входит и 6 сборников переводов)² [5]. Сегодня звание друга Катулла или даже наследника его души критики одновременно дают разным поэтам: от профессионального филолога-классика Г. Дашевского, в творчестве которого Катулл действительно занимает значительное место, до В. Павловой, напоминающей Катулла своей открытостью.

Наиболее часто встречающимся в современной поэзии объектом рецепции из творчества Катулла является его переложение второй оды Сапфо. Современных поэтов в Cat. 51 привлекает не только возможность прикоснуться к творчеству Сапфо, но и ценность собственно текста Катулла, выраженного в последней строфе и иронически снижающего драматический пафос греческого источника.

Непосредственное обращение к этому тексту находим в стихотворении Г. Дашевского «Карантин». Ключевым расхождением с претекстом здесь

¹ Очерк начала этого пути в статье С. А. Кибальник «Русский Катулл от Феофана Прокоповича до Пушкина» [3].

² Это библиографический указатель Е. В. Свиясова, с момента составления которого прошло более 20 лет, поэтому тот всплеск интереса к Катуллу, который наблюдался за это время, в нем не отображен. Также в указатель не входят стихотворения, в случае с которыми отсылки к катулловским текстам менее явные: заимствование образов, мотивов, культурных символов, метрики, использование цитации и аллюзий. Количество подобных случаев в современной поэзии настолько значительно, что мы не считаем возможным точно определить его в числовом формате.

становится мотив сумасшествия, отсутствующий у Катулла и заменивший его ироничный «otium». Одним из основных значений этого понятия во время жизни Катулла было «порядок и мир в обществе» [1]. Г. Дашевский же противопоставляет позитивным трактовкам «otium» авторов I в. до н. э. «тихий час» – безумие и хаос, а общая степень напряжения в стихотворении, скорее, приближается к таковой в исходном тексте Сапфо.

Поэт и переводчик Д. Литвинов, напротив, идет по пути снижения напряжения и приближения текста к массовому читателю и создает два пародийных стихотворения, отсылающих к Cat. 51. Первое «Того считаю я за равного богам...» выполнено александрийским стихом, где в имитацию высокого штиля активно вкрапляются штампы. Второе «Тот по силе равен Слонопотаму...» написано уже сапфической строфой. Каркасные лексемы и грамматические конструкции, а также порядок их расположения остаются как маркеры претекста, но Катулл заменяется на Винни, Лесбия на горшочек с медом, а муки любви на чувство голода.

О. Рожанская называет стихотворение «Разве бог я, Лесбия? Только богу» переводом Cat. 51, однако делает акцент не на точности перевода, а на имитации легкости катулловского стиля при помощи восклицаний, обращений, просторечия, разговорной интонации, чем напротив, отдаляет текст от претекста, в котором снижения стиля на уровне лексики почти нет (только ироническое в последней строфе).

Рецепция Cat. 51 в стихотворении «И в глазах темно, и во рту сухо...» М. Степановой интересна тем, что здесь автор предлагает свой метрический вариант малой сапфической строфы с сокращением одиннадцатисложника до десятисложника путем отсечения каталектического ямбического метра и его замены хореем (помним, что заслуга перенесения сапфической строфы в римскую поэзию принадлежит именно Катуллу, а не Горацию).

Особым явлением в современной русской поэзии стали переложения Г. Дашевского. В его цикле стихотворений «Имярек и Зарема» представлены переложения Cat. 5, 8, 58, 85. Степень близости к претекстам в них различна. К примеру, переложение Cat. 58 можно было бы считать точным переводом (сохраняется любимый размер Катулла, его грамматика и (в целом) лексика, стиль и настроение, и даже передача спорного obscene глагола «glubit» является оптимальной), но вместо Целия и Лесбии – Коля и Зара, вместо перекрестков и переулков – подъезды и автомобили, вместо потомков Рема – жители и гости столицы.

Переводов стихотворения «Odi et amo» на русский язык множество, но из-за разночтений в значительной их части наблюдается искажение смысла. Основными проблемами переводчиков при работе с этим стихотворением были интерпретация лексемы «quare» и перевод глагола «excusior». Г. Дашевскому, знакомому с полемикой по поводу претекста, несмотря на достаточно вольное обращение с ним, в переложении в целом удалось избежать искажения смысла, сохранить стиль и настроение Катулла, обойдя спорные места и заменив «excusior» на «пытку».

Менее близко к претексту переложение Г. Дашевским Cat. 8. Оно не похоже ни на один из существующих русскоязычных переводов. Автор заменил один из ключевых образов (солнце) «святым кислородом», переформулировал финальные вопросы, сократил их количество и даже стиху-маркеру катулловского текста «Amata nobis quantum amabitur nulla» дал более интимную огласовку «Мне роднее, чем мое сердце».

Основной модификацией Cat. 5 у Г. Дашевского можно считать общую драматизацию и усиление мортальности, которой Катулл избегал [2]. Витальные мотивы из первых стихов претекста перекодируются в mors: появляются мотивы вечного сна, погребения. Противоположное находим в «Переводах из Катулла» Д. Литвинова «Если жить, так уж любить...», где все средства служат для создания комического эффекта: размер частушки, вкрапления буквалистского перевода, разговорная лексика и фразы, окказионализмы.

К менее хрестоматийным текстам Катулла отсылки единичны. К примеру, в стихотворении Г. Дашевского «Москва – Рига» находим отсылку к «Гимну Диане». Стихотворение написано логаядическими строфами, состоящими из трех гликонеев и ферекратея. Обращение к такой строфе русского автора не с целью перевода – случай уникальный. Первая строфа представляет собой почти дословный перевод претекста, а следующие пять строф Cat. 34, в которых перечислялись благие дела богини Луны и выражалось желание о продолжении ее покровительства римскому народу, заменены строфами, где функции Луны сводятся к напоминанию о приливах (крови и морских) и «помраченьях ума», т. е. наблюдается та же семантическая трансформация (мир – безумие), что и в стихотворении «Карантин».

На уровне метрики рецепция Катулла может проявляться в использовании фалекеева стиха. Случаи его употребления в оригинальных произведениях русской поэзии всегда были единичными, и исследований, посвященных этой проблеме, нет. Сегодня, помимо прочих профессиональных переводчиков

и Г. Дашевского, фалекеев стих встречается у М. Амелина, «переводчика с душой Катулла» [6], который вывел этот размер за рамки собственно перевода и даже предпринял попытки его модификации при помощи дополнительной пиррихизации и введения рифмы [4].

В целом, в рецепции Катулла современными русскими поэтами можно выделить три направления. Первое, продолжающее линию *doctus poëta* и поддерживающее установку на элитарность, развивают в основном авторы, знакомые с классической филологией. Они могут обращаться к малоизвестным текстам и использовать редкие размеры. Второе продолжает линию любовной и эротической поэзии Катулла. Установка на элитарность здесь заменяется установкой на интимность. Третье противоположно первому и обеспечивает популяризацию античной литературы через преодоление ее элитарности.

Библиографические ссылки

1. Доманина С. А. Многозначность понятия *otium* в трудах римских авторов эпохи Поздней Республики. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mnogoznachnost-ponyatiya-otium-v-trudah-rimskih-avtorov-epohi-pozdney-respubliki>.

2. Дуров В. С. *Mors* в поэзии римских лириков. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mors-v-poezii-rimskih-lirikov>.

3. Кибальник С. А. Русский Катулл от Феофана Прокоповича до Пушкина. URL: <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=454635>.

4. Орлицкий Ю. Б. Вослед Алкею и Сафо. URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2015/1/vosled-alkeyu-i-safo.html>.

5. Свиясов Е. В. Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв: библиографический указатель. URL: https://imwerden.de/pdf/antichnaya_poeziya_v_russkikh_perevodakh_bibliografichesky_ukazatel_1998__ocr.pdf.

6. Сумм Л. Б. Второй свиток. URL: https://magazines.gorky.media/novyj_mi/2006/4/vtoroj-svitok.html.

А. Ю. Лавринович

ГЛАГОЛЬНО-ИМЕННЫЕ ОПИСАТЕЛЬНЫЕ ВЫРАЖЕНИЯ В ЛАТИНСКОМ ТЕКСТЕ ЕВАНГЕЛИЯ ОТ МАТФЕЯ

Белорусский государственный университет, г. Минск;
lavrinovich.yuriy@mail.ru;
науч. рук. – А. В. Кириченко, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматривается корпус глагольно-именных описательных выражений в латинском тексте Евангелия от Матфея, их соответствия в греческом оригинале, а также приводится классификация глагольно-именных описательных выражений на основе структурно-семантических особенностей и особенностей, связанных с переводом.

Ключевые слова: глагольно-именные сочетания, Евангелие от Матфея, глагольный компонент, именной компонент, греческий оригинал, латинский перевод.

Глагольно-именные описательные выражения – это устойчивые обороты особого типа, которые состоят из глагола с самой широкой семантикой (*иметь, давать* и т. п.) и именного компонента, являющегося семантическим центром выражения. Чаще всего именной компонент представляет собой абстрактное существительное (*добродота, храбрость* и т. п.), реже – субстантивированное прилагательное (*иметь общее, выносить доброе* и т. д.). Именной компонент может употребляться с предлогом или без него, а также иметь при себе определение.

На основе латинского текста Евангелия от Матфея путем сплошной выборки нами составлен список использованных там глагольно-именных сочетаний (ГИС) и их соответствий в греческом оригинале. Также уделялось внимание и русскому переводу Евангелия от Матфея (Синодальный перевод). Такой список позволил произвести классификацию латинских ГИС, включившую в себя 5 пунктов, в зависимости от способа их перевода с греческого оригинала.

1. ГИС, представляющие собой точный перевод с греческого языка, разделяются на группы в зависимости от образующего их глагола. Глагол **do** со значением ‘давать’ образует следующие глагольно-именные сочетания, точно переведенные с греческого языка: *dare libellum repudii* ‘давать разводное письмо’, *dona (bona) dare* ‘дары (хорошие) давать’, *dare bona* ‘давать хорошее’, *dare potestatem* ‘давать власть’, *censum dare* ‘подать давать’, *dare*

signum/signa (magna) ‘давать знак/(великие) знаки’, dare cibum ‘давать пищу’ и др. В греческом оригинале глагольным компонентом ГИС выступает глагол δίδωμι, семантически соответствующий латинскому do.

Интересно латинское сочетание dona (bona) dare ‘дары (хорошие) давать’ (7:11) и его греческий вариант δόματα ἀγαθὰ δίδοναι, которые являются образцом такого явления, как *figūra etymologica* с определением при именном компоненте, несущем семантическую нагрузку.

Сочетанию *sensum dare* ‘подать давать’ (22:17) в греческом языке соответствует выражение δίδοναι κῆρυσον, интересное использованием латинизма в греческом тексте, что делает перевод полукалькой.

В латинском тексте Евангелия употребляются также ГИС, образованные глаголом, приставочным от do – **trado** ‘передавать’ (5 сочетаний: *tradere in mortem* ‘передавать на смерть’, *tradere ad illudendum* ‘передавать на поругание’, *tradere ad flagellandum* ‘передавать на биение’, *tradere in tribulationem* ‘передавать на мучения’, *tradere ad crucifigendum* ‘передавать на распятие’), также представляющие собой буквальный перевод с греческого языка. В греческом оригинале глагольным компонентом ГИС выступает глагол παραδίδωμι, семантически соответствующий латинскому *trado*.

В 3 приведенных выше сочетаниях *tradere ad illudendum* ‘передавать на поругание’ (20:19), *tradere ad flagellandum* ‘передавать на биение’ (20:19), *tradere ad crucifigendum* ‘передавать на распятие’ (20:19) и их греческих оригиналах παραδίδοναι εἰς τὸ ἐμπαῖσαι, παραδίδοναι εἰς τὸ μαστιγῶσαι и παραδίδοναι εἰς τὸ σταυρῶσαι по-разному выражается именной компонент. В латинском сочетании именной компонент представляет собой герундий, а в греческом оригинале ему соответствует субстантивированный инфинитив.

Немалое количество глагольно-именных сочетаний (17) образует глагол **facio** со значением ‘совершать, делать’: *facere voluntatem* ‘делать волю’, *boni facere* ‘делать доброе’, *ad sepeliendum facere* ‘делать к погребению’, *facere eleemosynam* ‘делать милостыню’ и т. д. В греческом оригинале глагольным компонентом ГИС выступает глагол ποιεῖν, семантически соответствующий латинскому *facio*.

В примере с сочетанием *facere eleemosynam* ‘делать милостыню’ (6:1–3) и его греческом оригинале ποιεῖν ἐλεημοσύνην мы снова видим полукальку, но уже не в греческом, а в латинском сочетании, где сохраняется греческое слово.

Группу глагольно-именных сочетаний, представляющих собой точный перевод с греческого языка на латинский, образует глагол **habeo** со значением

«иметь, держать, носить»: *habēre in utēro* ‘иметь в утробе’, *habēre sub se* ‘иметь под собой’, *potestātem habēre* ‘иметь власть’, *habēre fidem* ‘иметь веру’, *habēre vitam (aeternam)* ‘иметь жизнь (вечную)’, *habēre custodiam* ‘иметь стражу’. Всего было найдено шесть устойчивых сочетаний с данным глаголом. В греческом оригинале глагольным компонентом ГИС выступает глагол ἔχειν, семантически соответствующий латинскому *habeo*.

Три устойчивых сочетания, представляющих точный перевод с греческого языка, были образованы глаголом *duco* со значением ‘вести’ и приставочным от него *indūco* ‘вводить’: *ducere ad perditionem* ‘вести на погибель’, *ducere ad vitam* ‘вести в жизнь’, *ne inducere in tentationem* ‘не ввести в искушение’. В греческом оригинале глагольным компонентом ГИС выступает глагол ἀπάγειν, семантически соответствующий латинскому *duco*, и εἰσφέρειν, соответствующий глаголу *indūco*.

Остальные глагольно-именные сочетания образованы при помощи других глаголов, менее частотных в составе ГИС: *implere* ‘выполнять, исполнять; наполнять’, *recipere* ‘получать; уводить; отпускать’, *dimittere* ‘отпускать, отсылать’, *operari* ‘совершать; творить’, *portare* ‘носить, переносить’ и т. д. (около 40 ГИС).

Во всех этих случаях латинские глагольно-именные сочетания идентичны и по переводу, и по структуре, и по количеству слов греческому оригиналу: *recipere mercēdem* ‘получать награду’ (6:2; 5:16), *dimittere debita* ‘отпускать долги’ (6:12) и т. д. 2. Следующая группа глагольно-именных сочетаний представляет собой примеры неточного перевода ГИС на латинский язык по сравнению с греческим оригиналом: лат. *mittere pacem* ‘приносить мир’ – греч. βάλλειν εἰρήνην ‘бросать мир’ (10:34), лат. *consilium facere* ‘делать совещание’ – греч. συμβούλιον λαμβάνειν ‘брать совещание’ (12:14), лат. *reddere rationem* ‘давать отчет’ – греч. ἀποδίδοναι λόγον ‘давать слово’ (12:36).

Неточности при переводе обнаруживаются у сочетания *reddere rationem* ‘давать отчет’ (12:36) и его греческого соответствия ἀποδίδοναι λόγον, отличие здесь заключается в использовании разных по смыслу слов «*rationem*» и «*λόγον*», которые в латинском языке переводятся как «отчет», а в греческом языке буквально как «слово».

3. Выделяется небольшая группа латинских выражений, которым в греческом переводе соответствуют одиночные глаголы: *paenitentiam agere* (букв. ‘вести раскаяние’) – μετανοεῖν ‘раскаиваться’ (3:2; 4:17), *silentium imponere* (букв. ‘положить молчание’) – φιοῦν ‘заставлять молчать’ (22:34), *morti*

tradere (букв. ‘передавать смерти’) – θανατοῦν ‘убивать’ (27:1), consilium facere (букв. ‘делать совещание’) – συμβουλεύειν ‘советовать(ся), договориться’ (26:4), gratias agere (букв. ‘вести благодарности’) – εὐχαριστεῖν ‘благодарить’ (15:36).

4. Среди латинских глагольно-именных сочетаний, найденных в тексте Евангелия от Матфея, присутствуют такие, которым в греческом тексте соответствуют свободные словосочетания: capere verbum – букв. ‘принимать слово’ – χωρεῖν τὸν λόγον ‘вмещать слово’ (19:11), perficere laudem – букв. ‘делать хвалу’ – καταρτίζειν αἶνον ‘направлять/вести хвалу’ (21:16), irritum facere (verbum) – букв. ‘делать недействительным (слово)’ – ἀκυροῦν τὸν λόγον ‘объявлять недействительным слово’ (15:6).

Интересным представляется сочетание irritum facere (verbum) ‘делать недействительным (слово)’, которое является частью конструкции accusatīvus duplex, а греческое ἀκυροῦν τὸν λόγον – ‘объявлять недействительным слово’ – представляет собой свободное словосочетание.

5. Ряд греческих глагольно-именных сочетаний в латинском варианте Евангелия от Матфея переведены совершенно другими синтаксическими конструкциями: оборотом ablatīvus absolūtus: (consilio inīto ‘когда совещание было начато’ (27:7) и consilio accepto (28:12) ‘когда совещание было принято’ на месте συμβούλιόν λαβόντες – букв. ‘взявшие совещание’) или безличным выражением opus est ‘нужно’ вместо греч. χρεῖαν ἔχειν ‘иметь нужду’ (6:8; 9:12).

Результаты исследования показали, что ГИС в латинском тексте Евангелия от Матфея используются достаточно часто, практически в каждой главе были найдены одно и более сочетаний. В большинстве случаев греческие сочетания имеют точный перевод на латинский язык, что, несомненно, обусловлено стилистикой библейского текста и близостью латинского и греческого языков.

Среди часто употребляемых в составе ГИС глаголов больше всего сочетаний было образовано глаголами do и facio (и приставочными с ними reddo, trado, perficio), с каждым из них было найдено 17 словосочетаний. Глагол habeo образовал 6 ГИС. С глаголом dico найдено три выражения, остальные глаголы образуют по одному-два выражения.

Таким образом, глагольно-именные сочетания, часто употребляясь в латинском переводе Евангелия от Матфея, играют важную роль в передаче смысла оригинального текста – Священного Писания.

Библиографические ссылки

1. *Дерибас В. М.* Устойчивые глагольно-именные сочетания русского языка. Москва: Русский язык, 1979.
2. Евангелие по Матфею // Азбука веры. Православный интернет-портал. URL: <https://azbyka.ru/biblia/? Mt.1&l~g~r> (дата обращения: 19.04.2020).
3. *Кириченко А. В.* Глагольно-именные сочетания в русском и белорусском текстах Евангелия: структурно-семантический и переводческий аспекты: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02 и 10.02.01. Минск, 2010.

К. Д. Лозовский
ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
ПЕРЕВОДОВ ИТАЛЬЯНСКОЙ ПОЭЗИИ
Е. М. СОЛОНОВИЧА

Белорусский государственный университет, г. Минск;
kochtaik@gmail.com;
науч. рук. – С. В. Логиш, канд. филол. наук, доц.

Евгений Михайлович Солонович считается одним из наиболее выдающихся переводчиков итальянской поэзии на русский язык, что может быть подтверждено наличием таких премий, как «Иллюминатор» (2001), «Книга года – 2011», ордена «Звезда итальянской солидарности» и других. С 1993 года преподает в Литературном институте. Общий стаж работы составляет 61 год [1]. Переводил итальянских поэтов из разных эпох: Данте, Петрарку, Кардуччи, Белли, Унгаретти и других. Цель работы – выявить лексико-семантические аспекты переводов Е. Солоновича на материале перевода сонета Микеланджело Буонарроти «Он зрел картины Божьего суда».

Ключевые слова: перевод; оригинал; переводчик; текст; поэзия; стих.

Поэзия Микеланджело, хотя и не достигла таких высот, как у некоторых его современников (например, Т. Тассо), тем не менее, отличается примечательной выразительностью и своеобразностью, в значительной степени отражая гениальность его личности.

Известно, что свои первые стихотворения Микеланджело написал под влиянием произведений Данте и Петрарки, к которым он на протяжении всей последующей жизни относился с глубоким уважением. Так о Микеланджело писал А. М. Эфрос, который перевел многие его стихи на русский: «Поэзия была для него делом сердца и совести, а не забавой и не ключом в свет. Он боготворил Данте и любил Петрарку. Он примеривал к себе самому судьбу Флорентийского изгнанника и мечтал о такой же» [2, с. 83].

Сонет «Он зрел картины божьего суда» (в оригинале *Dal ciel discese, e col mortal suo*), написанный Микеланджело примерно в 1545 году, является одним из наиболее знаменитых сонетов автора о Данте [3, с. 305]. Помимо Е. Солоновича, на русский язык он был также переведен А. Вознесенским и А. Эфросом.

Для удобства приведем оригинальный текст, подстрочник и перевод Е. Солоновича.

Оригинал М. Буонарроти	Подстрочный перевод	Перевод Е. Солоновича
Dal ciel discese, e col mortal suo, poi che visto ebbe l'inferno giusto e 'l pio ritornò vivo a contemplare Dio, per dar di tutto il vero lume a noi.	Спустившись с неба, в своей смертной [плоти] и увидев справедливый Ад и Милосердие, живым он снова стал созерцать Бога, Чтобы пролить на нас [дать нам] свет всего истинного.	Он зрел картины Божьего суда, Он побывал в чистилище и, зная Дорогу в рай, достиг при жизни рая, Чтоб молвить правду, воротясь сюда.
Lucente stella, che co' raggi suoi fe' chiaro a torto el nido ove nacq'io, né sare' 'l premio tutto 'l mondo rio; tu sol, che la creasti, esser quel puoi.	Светящаяся звезда, своими лучами по ошибке озарившая гнездо, где я рожден, Не весь этот преступный мир был бы тебе наградой, Лишь ты, что ее [звезду] создал, можешь ей [наградой] быть.	Зачем, зачем горит его звезда И над моим гнездом, не угасая, Когда на свете нет такого края, Где злее бы к нему была вражда?
Di Dante dico, che mal conosciute fur l'opre suo da quel popolo ingrato che solo a' iusti manca di salute.	Я говорю о Данте, творения которого Были плохо известны неблагодарному народу, Которому и праведные недостаточно гениальны [Которому даже в праведных не хватает благополучия]	О Данте речь. Его могучей лире Неблагодарный не внимал народ: Издревле слава недостойных – шире.
Fuss'io pur lui! c'a tal fortuna nato, per l'aspro esilio suo, co' la virtute, dare' del mondo il più felice stato.	Был бы я им и родился с такой судьбой, побывав в суровом изгнании [в котором он никогда не расставался] с добродетелью, Я променял бы жизнь в этом мире [этот мир] на лучшее состояние.	Когда б достиг я Дантовых высот, И я бы счастьем в этом злобном мире Его печальный предпочел исход.

В первую очередь, стоит обратить внимание на силу сжатости, с помощью которой Микеланджело передает путь Данте из Ада в Рай, достигнутую посредством быстрой и краткой передачи наименований потусторонних миров в стихах 2–3. Энергия первого катрена затем «обрушивается» на последующие строфы, усиливая тем самым возмущение, вызванное стыдом за «гнездо»,

недостойное своей славы, и неблагодарностью народа. Помимо этого, разумеется, присутствуют переключки с «Божественной комедией»: как интонационные (стих *tu sol, che la creasti, esser quel puoi* созвучен с *tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti* (Par. XVII, 85)), так и прямые цитаты (*popolo ingrato* совпадает с *maligno popolo ingrato* (Inf., XV, 61)).

В плане формы произведение представляет собой классический сонет, состоящий из четырнадцати одиннадцатисложных стихов, в плане рифмы связанных между собой следующим образом: АВВА АВВА CDC DCD. Рифмовка в переводе Е. Солоновича состоит из чередующихся мужских и женских рифм, что совпадает с оригиналом только на протяжении первых восьми стихов.

Первая строка оригинала отсылает к платоновскому «Тимею», где изложена теория, согласно которой души, прежде чем вселиться в тело, существуют в звездах, а после смерти живого существа возносятся обратно к звездам. Однако ее переводчик не перевел, сразу перейдя ко второй, из-за чего перевод потерял долю этого «небесного» образа Данте и – частично – известную стремительность. Факт созерцания Данте Ада передан описательно при помощи конструкции *картины Божьего суда*. Такое решение отчасти оправдано, поскольку знаменитые дантовские описания мучеников в Аду славятся своей натуралистичностью и живописностью. Второй стих, открывающийся анафорой, отсутствующей в оригинале, не передает стремительности оригинала, и хотя Чистилище здесь называется «чистилищем» (а не, например, «Милосердием»), такой выбор также оправдан, поскольку достигается «баланс описательности» между первой и второй строками. В третьей строке оригинала присутствует ассонанс *vivo-Dio*, который не был упущен переводчиком и передан как *рай-рая*, однако с привнесением ненужного лексического повтора.

Во второй строфе говорится, что Флоренция (*el nido*) недостойна Данте и награда может быть им получена лишь от Бога (*tu sol che la creasti*). В переводе второй катрен представляет собой риторический вопрос, вводимый еще одним лексическим повтором, усиливающим риторичность текста и силу возмущения лирического героя. Хотя переводчиком и была опущена строка о необходимости божественной награды для Данте, в остальном смысл передан полно.

Третья строфа перевода звучит более поэтизированно, чем «сухие» строки оригинала, что отчасти объясняется образом лиры как метафоры поэтического творчества. Последняя строка в строфе передана в афористичной форме, которая, возможно, не совсем точно передает смысл оригинала, но хорошо

вписывается в созданный переводчиком поэтический текст. Отдельно заметим, что переводчику было известно о том, что словосочетание *popolo ingrato* отсылает к «Божественной комедии», поэтому путем передачи этих слов в соответствии с переводом М. Лозинского отсылку удалось сохранить. Последняя строфа также достаточно полно передает смысл оригинала. Риторическое восклицание в 13-м стихе опущено (однако будем помнить, что в третьей строфе присутствует риторический вопрос). Отметим довольно яркую антитезу *sчастье – печальный исход*, введенную переводчиком для передачи противопоставления *aspro esilio – felice stato*.

Итак, на основании проанализированного поэтического текста, созданного Е. Солоновичем, отметим, что одним из наиболее характерных лексико-семантических аспектов является адаптация оригинального текста для русскоязычного читателя. С одной стороны, данный перевод не является вольным переложением, но с другой, в некоторых местах довольно далек от оригинала. Это обеспечивается во многом обилием риторических приемов и тропов, отсутствующих в тексте Микеланджело и придающих тексту излишнюю патетичность и риторичность. Тем не менее, перевод на русский язык звучит достаточно естественно. Заметим также, что автор не прибегал к радикальному «одомашниванию» оригинала, поскольку в данном случае русская поэтическая традиция не предусматривает такой опции. Это может быть объяснено тем, что в XVI веке в русском языке не было сформировавшейся традиции любовной лирики. К тому же, задача перевода возрожденческой итальянской поэзии облегчается для переводчиков тем фактом, что за все время своего существования итальянский язык не претерпевал серьезных изменений. С учетом сказанного можно заключить, что как переводчик Е. Солонович стоит на «умеренном одомашнивании». Для него является более важным сохранить эстетическое воздействие оригинального текста даже при относительных потерях со стороны смысла и стилистической близости.

Библиографические ссылки

1. Солонович Евгений Михайлович // Институт мировой литературы. URL: <http://www.litinstitut.ru/content/solonovich-evgeniy-mihaylovich> (дата обращения: 28.03.2020).
2. *Эфрос А. М.* Поэзия Микеланджело // Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников / сост. В. Н. Гращенков. 2-е изд., доп. Москва, 1983. С. 82–90.
3. *Baldacci L.* *Lirici del Cinquecento.* Milano: Lampi di stampa, 1999.

Лу Цзин
**СИМВОЛИКА ЦВЕТА
В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
723311545@qq.com;
науч. рук. – Т. А. Морозова, канд. филол. наук, доц.

В статье осмысливается символическая целостность творчества А. Блока. Анализ символики, в частности, колористической, призван дать компактную картину творчества поэта на фоне исторической неопределенности начала XX в. и последующей судьбы России. Такой подход мыслится как альтернатива биографическому методу анализа и академическому формату «периодизации творчества».

Ключевые слова: символ; символизм; символика; аллегория; цвет; образ; символическая целостность; символическое восприятие; София.

Александр Александрович Блок (1880–1921) – мастер выразить мгновение, всеобъемлющую суть того, о чем он, автор, хотел сказать. Русские иногда говорят: «Если знаешь точно, что хочешь сказать, то скажешь это хорошо». Можно перефразировать: если чувствуешь остро и живо, сможешь выразить это кратко и ярко. Именно здесь, на наш взгляд, исток приверженности Блока символистскому пути творчества.

Многие, знавшие поэта лично, оставили о нем воспоминания и заметки, обзоры и комментарии стихов (З. Гиппиус, С. М. Соловьев, Г. И. Чулков, Ф. А. Степун и др.), но, по признанию современников и более поздних исследователей, ближе всех к «разгадке» поэта был его близкий друг, поэт и писатель Андрей Белый. Поэтому здесь мы опираемся в основном на его критические работы.

А. Белый говорил: чтобы понять Блока, нужно понять связь стихов о «Прекрасной Даме» (1905) с поэмой «Двенадцать» (1918) [1, с. 105]. Будем следовать указанному направлению, поскольку именно в сборнике «Стихи о Прекрасной Даме» мы обнаружили ключевые символы, запечатлевшие душевную драму Блока и ее связь с историческими потрясениями России.

Блок остро осознавал свой век как начало всего нового и лучшего, что и выразил в знаменитом словосочетании «эпоха зорь». Это – лейтмотив сборника «Стихи о Прекрасной Даме» (1905):

Верю в Солнце Завета,
Вижу зори вдали.
Жду вселенского света
От весенней земли.
Не сердись и прости. –
1901 г.

«Эпохе зорь» соответствовала особая цветовая канва стихов, или, если так можно сказать, *цветопись словом*. Преобладающие цвета стихов А. Блока начала века – розовое золото, нежные краски восхода: «Как ясен горизонт! / И лучезарность близко...» («Предчувствую тебя», 1902), «Ты лазурью сильна...» («Не сердись и прости», 1901).

«Прекрасная Дама» и соответствующие «производные» «женские» символы (Дева, Снежная Дама, Заря, Вечно Юная...).

А. Белый называет ее «первообразом» [1, с. 105] стихов Блока и его Музой, сравнивая, прежде всего, с символическими образами поэзии Вл. Соловьева (образ Софии-Премудрости), Гёте (Гретхен) и Данте (Беатриче). Согласно Вл. Соловьеву и Блоку, отвлеченная, абстрактная *философия* (Гегели-Канты) умерла, зато *София* (Мудрость), живая когда-то для древних философов, снова приближается к человеку, соединяется с ним, призывает его, заключает Союз с ним, ждет его активной позиции в отношении мироустройства и личного жизнетворчества.

Поэтому образ Прекрасной Дамы тесно связан с переживанием «эпохи зорь». Заря, восход – не потому только, что сам поэт еще очень молод, даже юн, и даже не потому, что он, как все, чутко реагирует на смену столетий и на грядущие в России перемены. Восход, прежде всего, – в приготовлении себя соответствовать тому, что Вл. Соловьев обозначил как обновление Завета – Союза человека и Бога при посредничестве Софии – Высшей Мудрости.

Сначала Блок никак не именуется свой «первообраз», это просто «Она» («Ты»): «Ты – лучезарное виденье...», «И Ты вдали...», «Я ждал Тебя...». Лишь потом возникает более или менее явственное обозначение: «Явись ко мне без гнева, / *Закатная, Таинственная Дева*» («За городом в полях весною воздух дышит...», 1901). В последующих стихах «Дева» постоянно является в «лазурных» (голубых) цветах, светится золотом, окружена цветами роз – с этого времени читатель и начинает соотносить «Ее» с иконописным образом Софии и, как следствие, с «Вечной Женственностью» у Вл. Соловьева: «Знайте же, Вечная Женственность ныне / В теле нетленном на землю идет...» [2, с. 121].

Чернота («Страшный мир»)

Стихи 1904–1916 гг., после «лучезарных» предшествующих, полны этим символическим цветом. Черный – цвет отсутствия света, цвет тоски, предвидения страшного: «Бегал черный человек», «черный человечек плачет», «у вас было черное... платье», «черный кто-то», «ходил я в черном фраке», «под копытом чернела вода», «в черной воде отраженье неслось», «черная ночь... увлекла» и т. д. Здесь же и все «производные» черноты (или ее производящие?) – тени, мрак, сумерки, мгла, ночь... В годы «черных стихов» – сборники «Город» (1904–1908) и «Страшный мир» (1908–1916) – Блок отошел от «кружковой» творческой жизни, много времени проводил в кругу близких, подолгу бродил по самым непарадным местам Петербурга (рабочим окраинам, бедным переулкам), на пустынном берегу Финского залива часто наблюдал закаты (как бы нарочно в противовес ушедшему времени «зорь»).

Краски стихов этой поры, когда они не «черны» и не сумрачны, – откровенно резки: «Край неба распорот, / Переулки горят...» [З, т. 2, с. 248]. И, однако, даже в этой мрачной или резкой цветовой перспективе звучит порой прежний пафос пророческого поэтического служения Заре, Весне, Будущему:

Всадник в битвенном наряде,
В золотой парче,
Светлых кудрей выются пряди,
Искры на мече.
Белый конь, как цвет вишневый,
Блещут стремяна...
На кафтан его парчовый
Пролилась весна...

[З, т. 1, с. 319–320]

Ночная фиалка

А. Белый вспоминает, как в один из дней 1905 г. в Москве Блок поделился с ним «удивительным, очень важным внутренним узнаньем», которое связывалось «с темно-лиловым цветом и сильным запахом фиалки». Именно так были окрашены новые вызревшие внутренние видения поэта. Зная, что А. Белый увлекался теорией цвета, Блок попросил его «расшифровать» этот фон («Что такое фиолетовый цвет?»). А. Белый смутился, потому что для него фиолетовое было смесью черноты с тремя, в его восприятии, священными красками: белым, лазурным и пурпурным. В христианстве черное – цвет преисподней (могилы, ада, царства дьявола); три других, «священных», – напротив, цвета Жизни (цвета Божественные, цвета Лица Христова). Соединение черноты

с Божественным – верх парадоксальности, которая пугает. Пока А. Белый искал слова, чтобы не обидеть Блока своим толкованием, тот прочитал ему стихотворение «Ночная фиалка», где попытался выразить свое новое ощущение «цвета времени» и – облика России [1, с. 192–193].

Согласно сюжету, в час «лилово-зеленых сумерек» по тропке через болото поэт попадает в старинную избу, где встречает «некрасивую» девушку, которую когда-то как будто бы видел (намек на потускневший образ Дамы). Кругом девушки в избе – спящие воины земли русской, в беспорядке их снаряжение, и спят они так давно, что меж них уже «пробивается бледная травка».

И запомнилось мне,
Что в избе этой низкой
Веял сладкий дурман,
Оттого, что болотная дрема
За плечами моими текла,
Оттого, что пронизан был воздух
Зацветаньем Фиалки Ночной...

Каким-то непостижимым образом спящий (при одной бодрствующей «некрасивой» девушке) болотный мир воспринимается поэтом как та самая «страна зорь», которую он предчувствовал и воспевал когда-то. На данный момент «страны» нет («вот рассыпался меч, дребезжа...»), но стих, звучащий как былина, хочет сказать о Радостном:

Так заветная прялка прядет
Сон живой и мгновенный,
Что нечаянно Радость придет
И пребудет она совершенной.
А Ночная Фиалка цветет.

[3, т. 2, с. 26–34]

Толкование, которое не решился предложить А. Белый, оказалось бы и не к месту. В картинке призрачного мира фиолетовый цвет имеет значение, в первую очередь, не как смесь цветов (хотя и это есть), а как целостный образ Радости, но только она пока еще в Ночи, в дреме сна и неопределенности. Ночная Фиалка и есть символ этой «Нечаянной радости» (название сборника 1907 г.). Радость – Нечаянная, потому что ее уже и не чаяли (не ждали), захваченные негативными настроениями, связанными с личной и общественной жизнью (разлад с любимой женой, монархическая реакция после Революции 1905 г.).

Вывод. Преобладающая образность стихов Блока на протяжении всей его творческой жизни – это символическая целостность. Каждый символ связан

с остальными: либо продолжает и дополняет их, либо обозначает поиск альтернатив обратному осуществлению исходного – «эпохи зорь», надежды на новый век. Символы позднейших сборников будут знаменовать трагическое завершение судьбы Блока и его поколения, не встретившего свою Зарю.

Библиографические ссылки

1. *Белый А.* О Блоке / вступительная статья, составление, подготовка текста и комментарии А. В. Лавров. Москва: Автограф, 1997.
2. *Соловьев В.* Стихотворения и шуточные пьесы / вступительная статья, составление и примечания З. Г. Минц. Ленинград: Советский писатель, 1974.
3. *Блок А.* Собрание сочинений: в 8 т. Москва-Ленинград: Гослитиздат, 1960–1963.

А. Ю. Масалкова
ПАЛИТРА БЕЗУМИЯ
В ПРОЗЕ ГЕОРГА ТРАКЛЯ И ОСКАРА КОКОШКИ

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
bluesmokeanastasia@gmail.com;
науч. рук. – О. Ч. Гронская, канд. филол. наук*

Данная статья посвящена символике цвета как элементу поэтики безумия. В качестве материала для анализа были выбраны новеллы авторов-экспрессионистов: «Traum und Umnachtung» Георга Тракля и «Der weiße Tiertöter» Оскара Кокошки. В ходе анализа оригинальных текстов были выделены палитры цветов, названных в произведениях и присутствующих в них суггестивно. Через сравнение палитр, толкование значения цветов в культуре и их смысловое наполнение в новеллах были выделены основные цвета палитры безумия и закономерности введения дополнительных цветов в палитру.

Ключевые слова: поэтика безумия; символика цвета; психологизм; психоанализ; экспрессионизм.

Основание Зигмундом Фрейдом метода психоанализа и открытие им бессознательного существенно повлияло на развитие психологизма в литературе и вызвало интерес к патологиям сознания. Одним из литературных течений, для которых патологии сознания и распад психики имеют большое значение, является экспрессионизм.

Данная работа обращается к творчеству двух авторов-экспрессионистов, Георга Тракля (Georg Trakl) и Оскара Кокошки (Oscar Kokoschka). Мы не будем затрагивать влияние душевного состояния и некоторых скандальных фактов из биографии авторов на их творчество, равно как не будем касаться и симптоматики безумия самих персонажей. Цель данной работы – выявление палитры цветов, используемой авторами для создания атмосферы безумия.

Цвет является одним из ключевых элементов в поэтике Георга Тракля, а Оскар Кокошка, будучи известен в первую очередь как художник, привносит яркую образность и красочность живописи в литературу. Для анализа выбраны новеллы Георга Тракля «Traum und Umnachtung» и Оскара Кокошки «Der weiße Tiertöter». Новелла Георга Тракля была переведена на русский язык Владимиром Летучим и опубликована под названием «Сон и помрачение», однако данная работа обращается только к оригинальному тексту. Переводов новеллы Оскара Кокошки «Der weiße Tiertöter» на русский язык не существует.

В новеллах обоих авторов можно увидеть такие проявления безумия на уровне сюжета, как изолированность персонажа, описание физических недомоганий и возможные галлюцинации. На уровне поэтики на безумие указывают огромное количество лексических повторов, создающих ощущение заикленности мысли, и, разумеется, использование символики цвета.

В новелле Георга Тракля «Traum und Umnachtung» встречаются следующие цвета, как названные напрямую, так и суггестивно (от наиболее употребляемого к наименее употребляемому):

- | | | |
|-------------|----------------|----------------|
| 1) черный; | 5) серебряный; | 9) синий; |
| 2) красный; | 6) коричневый; | 10) пурпурный; |
| 3) серый; | 7) желтый; | 11) золотой; |
| 4) зеленый; | 8) белый; | 12) розовый. |

Палитра Оскара Кокошки в новелле «Der weiße Tiertöter» оказывается несколько меньше. В его произведении можно увидеть следующие цвета, как названные напрямую, так и суггестивно (от наиболее употребляемого к наименее употребляемому):

- | | | |
|----------------|----------------|-------------|
| 1) серебряный; | 4) красный; | 7) желтый; |
| 2) белый; | 5) серый; | 8) синий; |
| 3) черный; | 6) коричневый; | 9) зеленый. |

Стоит отметить, что цвета в произведении О. Кокошки названы в основном суггестивно: указаны предметы, обладающие цветом, а не сами цвета. У Г. Тракля же они намного чаще обозначаются прилагательными, указывая на признак предмета. Кроме того, у Тракля меньше цветов без ярко выраженной коннотации и есть цвета с двойной коннотацией. Это демонстрирует, что для Георга Тракля цвет является более важным инструментом создания мира, чем для Оскара Кокошки.

Наиболее часто упоминаемый цвет в произведении Г. Тракля – это черный, у О. Кокошки же – серебряный. Хотя цвета противоположны, они работают на один и тот же эффект – эффект сенсорной перегрузки, ослепления. У Г. Тракля этот эффект достигается сгущением темноты, которая ассоциируется с горем, трауром, гибелью, смертью [3, с. 48]. У О. Кокошки же внимание заострено на луне, ассоциирующейся с серебром, которая является в произведении объектом одержимости, стремление к которой приносит и смерть («Über den eigenen Leib, mir wesensfremd, vorausfiebernd stieg mein Liebesgespenst, das kein irdischer Mantel mehr band») («Над собственным телом, чужим мне, разгорячившись, поднялся дух моей любви, который никакое земное одеяние

уже не удерживало») [1, S. 72]). Черный встречается и в новелле О. Кокошки через указание на ночь. Серебряный же у Тракля можно связать с болезненностью через связь со слезами и испариной проказы.

Серый у Георга Тракля связан с тенями и корнем «Stein» («камень»). В произведении можно встретить окаменевшее лицо матери, каменеющий рот лирического героя, каменеющие глаза сестры, что указывает на замкнутость и отчужденность. У Оскара Кокошки серый суггестивно назван через упоминание теней.

Белый в обоих произведениях связан с безразличием и смертью [3, с. 48,], применяется для описания трупов. Кроме того, у Г. Тракля он связан с безразличием матери, а у О. Кокошки – с молоком луны, которое является метафорой одержимости («Ich war ein wackerer Zecher, trank schon zehn Jahr in einer Folge von Ihren Eutern Milch» («Я был славным гулякой, уже десять лет подряд пил я молоко из твоего вымени») [1, S. 68]). На связь белого со смертью указывает и само название новеллы Оскара Кокошки – «Белый звереубийца». Тракль обращается и к положительной коннотации белого цвета, связывая его с образом ангела.

Важным цветом в палитре обоих произведений является красный: у Г. Тракля он ассоциируется с болью и гибелью через повторы морфем «пламенный» («flammend»), «гореть» («brennen»). Кроме того, на болезненность красного цвета указывает образ «пламенного демона» («ein flammender Dämon» [2]). У О. Кокошки красный связан с кровью и агрессией: «...wenn ich dabei bin, Ihr Blut gegen die Milch umzutauschen» («...если я вдруг решу поменять твое молоко на твою кровь!») [1, S. 68]. Упоминания огня встречаются и у О. Кокошки.

Коричневый цвет в произведении Георга Тракля указывает на гибель через повторы слова и морфемы «осень» («herbst») и следующие образы: «под голыми деревьями» («unter kahlen Bäumen» [2]), «искалеченные деревья» («verkrüppelten Bäumen» [2]), «в коричневых ветвях ствола» («in dem braunen Geäst des Stamms» [2]), «под увядшими деревьями» («unter verdorrten Bäumen» [2]). А в произведении Оскара Кокошки данный цвет связан с голой землей: «в темной земле» («in der dunklen Erde» [1, S. 72]), «на пустынном поле» («auf einem wüsten Felde» [1, S. 67]). Пустынность и предлог «в» по отношению к слову «земля» вновь отсылают к гибели.

Зеленый, желтый и синий встречаются в произведении Оскара Кокошки лишь малое количество раз и не несут смысловой нагрузки. У Георга Тракля

желтый связан с осенью и увяданием природы. Интереснее, однако, представление синего у Георга Тракля: синий мрак («blaue Finsternis» [2]) и синее зеркало («blau aus blauem Spiegel» [2]). Синий часто ассоциируется с грустью, и вполне возможно, что голубой мрак относится к душевному состоянию беспросветной грусти, а синее зеркало – к искаженному отражению реальности в сознании героя. Пурпурный у Георга Тракля указывает на болезненность, розовый связан с образом ангела, а золотой не несет смысловой нагрузки.

Самый интересный цвет в палитре Георга Тракля – это зеленый. Он встречается в трех разных формах: как цвет жизни («зеленый луг» («die grünende Wiese» [2])), как цвет опасности («в колючих зарослях» («In dorniger Wildnis» [2]) и цвет гниения («зеленые пятна разложения» («die grünen Flecken der Verwesung» [2])).

Таким образом, главными цветами для палитры безумия в прозе Георга Тракля и Оскара Кокошки являются черный, серебряный, серый, белый и красный. Данные цвета создают гнетущую атмосферу гибели, боли и одержимости через связь черного, белого и серебряного со смертью и связь красного с огнем и агрессией, гнетущая же атмосфера создается постоянным присутствием серых теней. При этом самый темный или самый светлый (в данном случае это серебристый, так как он не только светлый, но имеет и блеск) используются для создания ощущения ослепления цветом. Палитра может дополняться и другими цветами, которые, как правило, получают негативную коннотацию в произведении как их единственную или основную в том случае, если у них есть и позитивная коннотация. Если дополнительные цвета не несут в себе существенного смыслового наполнения или имеют только позитивную коннотацию, количество их употреблений в произведении минимально.

Библиографические ссылки

1. *Kokoschka O.* Der weiße Tiertöter // Prosa des Expressionismus / hrsg. Fritz Martini. Stuttgart, 1970. S. 66–72.
2. *Trakl G.* Traum und Umnachtung URL: <https://www.textlog.de/17531.html> (дата обращения: 15.11.2019).
3. *Немыкин В. В.* Символика цвета // Вестник Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова. Архитектура, Градостроительство, дизайн, изобразительное искусство, вопросы теории и истории / Алт. гос. ун-т И. И. Ползунова; редкол.: Л. А. Коршунов (гл. ред.) [и др.]. № 1–2. Барнаул, 2010. С. 47–49.

Е. А. Мелех

**ФРИДРИХСХАГЕНСКИЙ КРУГ ПОЭТОВ:
ПРЕДПОСЫЛКИ ОБРАЗОВАНИЯ
И ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
elizaveta.meleh@mail.ru;
науч. рук. – Е. А. Леонова, канд. филол. наук, проф.

В статье рассматриваются основные предпосылки образования и история развития Фридрихсхагенского круга поэтов – немецкого литературного объединения рубежа XIX–XX веков. Обращение к истории зарождения и развития Фридрихсхагенского круга поэтов позволяет проследить динамику взаимоотношений между его отдельными представителями, понять общие мировоззренческие и творческие установки на разных этапах истории группы.

Ключевые слова: Фридрихсхагенский круг поэтов; литературное объединение; натуралисты; В. Бёльше; Б. Вилле; Г. и Ю. Гарт.

На рубеже XIX–XX веков, между двумя большими эпохами – реализмом и модернизмом – в немецкой литературе можно выделить деятельность Фридрихсхагенского круга поэтов. Реформаторские убеждения учредителей, регулярные встречи с целью обсуждения вопросов литературного и мировоззренческого характера в сочетании с богемным образом жизни привлекли к Фридрихсхагенскому кругу поэтов в разное время его существования многих молодых литераторов, таких как М. Даутендей (M. Dauthendey, 1867–1918), Р. Демель (R. Dehmel, 1863–1920), А. Хольц (A. Holz, 1863–1929), Г. Гауптман (G. Hauptmann, 1862–1946), Ф. Ведекинд (F. Wedekind, 1864–1918), Б. Вилле (B. Wille, 1860–1928), теоретиков натурализма Г. и Ю. Гарт (H. Hart, 1856–1906; J. Hart, 1859–1930), теоретиков анархизма Э. Мюзам (E. Mühsam, 1878–1934) и Г. Ландауэра (G. Landauer, 1870–1919), зачинателя искусства кабаре П. Хилле (P. Hille, 1854–1904) и многих других. Его деятельностью интересовались такие зарубежные писатели, как швед А. Стриндберг (A. Strindberg, 1849–1912), норвежец А. Гарборг (A. Garborg, 1851–1924), поляк С. Пшибышевский (S. Przybyszewski, 1868–1927).

Как замечают многие немецкие исследователи, к Фридрихсхагенскому кругу присоединялись в основном поэты нового поколения писателей приблизительно одного возраста. Писатель и исследователь Гюнтер де Бройн в книге «Фридрихсхаген и его поэты» описывает их следующим образом:

«Они все родились в 60-х годах XIX века, большинство из них родом из провинции и испытывали восхищение и страх от блеска и нищеты большого города. Они все были приверженцами современности, хотели писать только на актуальные темы, решать социальные проблемы сверху» [1, с. 247].

Знакомство многих из них между собой состоялось еще в начале 1880-х годов в Берлине. Традиция встреч литераторов сложилась в собравшемся вокруг журнала братьев Гарт «Критические походы» («Kritische Waffengänge») кругу натуралистов, в берлинских литературных объединениях «Прорыв» («Durch!»), «Этический клуб» («Ethischer Club»), «Монастырь гениев» («Genie-Convent») [2, с. 92]. Насытившись городской жизнью, ее быстрым ритмом и не приносящей вдохновения обстановкой, они меняют места былых встреч – пивные лавки и задние комнаты гостиных домов – на расположенные среди природных ландшафтов дома Фридрихсхагена – пригорода Берлина.

Местами встреч в первую очередь стали дома В. Бёльше, Б. Вилле и братьев Г. и Ю. Гарт, позже также дом шведской семейной пары О. Гансона и Л. Мархольм. Большое значение имела типография обосновавшегося в Фридрихсхагене в 1896 году А. Вайднера (A. Weidner, 1871–1946). В их домах собирались группы заинтересованных писателей, доступ к которым был открыт не только для участников объединения Фридрихсхагенский круг поэтов, но и для всех единомышленников или интересующихся, получивших личное приглашение от участника группы.

Немецкий исследователь Р. Кауффельд выделяет четыре этапа в истории Фридрихсхагенского круга поэтов: начальный, фаза затишья, фаза возобновления деятельности круга и процесс распада [2, с. 93].

Первый этап в становлении Фридрихсхагенского круга поэтов является самым богатым на события и самым значимым с точки зрения влияния на литературный процесс рубежа веков в Германии. Его хронологические рамки, по Р. Кауффельду, образуют 1890–1893 гг. Началом формирования группировки считается переезд основного ядра будущего круга поэтов В. Бёльше и Б. Вилле в Фридрихсхаген в 1890 г. и чуть позже в том же году братьев Г. и Ю. Гартов. В 1891 году фридрихсхагенские интеллектуалы принимают манифест «Объединения свободных социалистов», который становится окончательным пунктом в определении общественно-политических интересов нового движения. Входящие в него Бёльше, Вилле, братья Гарт как приверженцы левых взглядов чувствуют свое особое призвание в приобщении литературы к социально-демократическому движению.

Во время первой фазы под началом Б. Вилле создаются театр «Свободная сцена» («Die Freie Bühne»), в котором ставились пьесы, не прошедшие цензуру, и одноименное сообщество. Театр сыграл важнейшую роль в продвижении натуралистической драматургии и распространении идей круга среди широких читательских и зрительских масс. Исходящие от фридрихсхагенцев оптимизм и вера в возможность объединения интеллектуальной элиты и социал-демократов в борьбе за социальное равенство обусловили появление множества инициатив в культурной сфере.

В августе 1890 года В. Бёльше становится редактором нового культурно-политического журнала Берлина под уже известным нам названием «Свободная сцена» и собирает вокруг себя приверженцев идей «модерна».

Интересно, что, имея редакционное бюро в Берлине, Бёльше приглашал сотрудников журнала в уютный Фридрихсхаген: «Так как я жил за границей города и „боялся“ Берлина, знакомые приезжали ко мне, и зеленые тетради (в таком виде издавался журнал „Свободная сцена“) действительно создавались среди зелени» [2, с. 95]. Таким образом, именно Бёльше являлся центральной фигурой, контролирующей поток участников и гостей литературного движения. Выполняя регулятивную функцию, Бёльше принимал решение о публикации в своем журнале того или иного молодого неизвестного критика при условии его посещения литературных вечеров в Фридрихсхагене. Неудивительно, что с прекращением редакционной деятельности Бёльше количество посетителей Фридрихсхагена значительно сократилось [2, с. 95].

Уже упоминавшиеся теоретики и основатели берлинской школы натурализма, писатели, издатели разных журналов, литературные и театральные критики Генрих и Юлиус Гарт также оказывали большое влияние на формирование культурной жизни Берлина. Обосновавшись в Фридрихсхагене в 1890 году, они наряду с Бёльше сделали Фридрихсхаген местом притяжения молодых интеллектуалов.

В 1892 году в Фридрихсхаген приезжает писатель шведского происхождения О. Гансон со своей женой Л. Мархольм, в доме которых на протяжении некоторого времени живет А. Стриндберг. Их дом также становится местом встреч Фридрихсхагенского круга поэтов, регулярно собирая у себя литературную и политическую элиту. После их отъезда в 1893 году Фридрихсхаген теряет свою привлекательность для натуралистов: в истории объединения началась фаза затишья [2, с. 95].

В это время многие фридрихсхагенцы обосновались в Цюрихе, и с 1894 года именно он становится новой «Меккой» для натуралистов. Подтверждение тому мы находим в стихотворении О. Э. Хартлебена (O. E. Hartleben, 1864–1905) на открытке К. Хенкелю от 4 июля 1894: «Schon ist ein halbes Jahr vergangen, / seit ich nicht mehr in Zürich war, / nun aber treibt ein heiß Verlangen / mich hin zu einer Dichterschaar, / die jetzt dort wimmelt, ungezählt, / und sich den Rütli zum Parnaß erwählt» («Уже прошло полгода с тех пор, как я не был в Цюрихе, / но теперь горячее желание влечет меня к группе поэтов, / которые там сейчас живут, невыразимо, / и выбирают Рютли в качестве Парнаса». – Подстрочный перевод наш. – *Е. М.*) [2, с. 96]. Не только Бёльше находился в этот период в Цюрихе, но и Г. Гауптман, Ю. Гарт, М. Хальбе (Max Halbe, 1865–1944), О. Э. Хартлебен; постоянными посетителями были П. Хилле и Д. Маккей.

Несмотря на отсутствие во Фридрихсхагене основного ядра объединения, литературная жизнь в нем не прекратилась: Б. Вилле все еще работал в «Новой свободной народной сцене», пропагандируя идею возможности образования народных масс с помощью искусства. Фридрихсхаген стал не столь притягательным местом для берлинских интеллектуалов, часто посещавших пригород во время его активной деятельности, напротив, оставшиеся во Фридрихсхагене поэты стали чаще ездить в Берлин [2, с. 96].

Началом поздней фазы в истории Фридрихсхагенского круга поэтов является обоснование в конце 1890-х годов издателя А. Вайднера, типография которого становится новым центром литературного движения. Общее мировоззрение натуралистов, однако, изменилось по истечении времени. В Германии получают широкое распространение философские идеи Ф. Ницше и Л. Толстого, появляется интерес к мистике [2, с. 98]. Фридрихсхагенские поэты впитывают новые идеи и возобновляют свою деятельность, привлекая в свой круг новых лиц.

А. Вайднер был не только владельцем типографии, но и издателем ряда анархистских журналов. Благоприятная для коммуникации, а также для публикаций анархистского характера обстановка привлекла в Фридрихсхаген автора религиозно-мистической концепции революции Г. Ландауэра, художника-модерниста Х. Хёппенера, известного под псевдонимом Фидус (Fidus [Hugo Johann Höppener], 1868–1948), а также прозаика и поэта, сторонника анархизма Э. Мюзамы. Их совместная деятельность, целью которой было продвижение идей социализма, способствовала оживлению Фридрихсхагенского

круга поэтов, толчком для этого стало издание известного в литературных и общественных кругах Германии журнала «Der arme Teufel».

После отъезда из Фридрихсхагена Г. Ландауэра и Э. Мюзама место как анархистский центр утрачивает свою значимость. После 1904 года начинается процесс распада группировки, хотя еще проводятся литературные чтения. Силу набирает предэкспрессионистское течение [2, с. 101].

Библиографические ссылки

1. Bruyn G. Die Mark als Kulisse // Friedrichshagen und seine Dichter. Arkadien in Preußen / Hrsg. G. Bruyn. Berlin, 1992. S. 244–260.

2. Kauffeldt R., Sepl-Kaufmann G. Berlin-Friedrichshagen – Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende: der Friedrichshagener Dichterkreis. München: Boer, 1994.

Я. В. Мирусина
УСЛОВИЯ ЭФФЕКТИВНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
ПЕДАГОГА И УЧАЩЕГОСЯ

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
wisheviiricochet@gmail.com;
науч. рук. – С. Н. Захарова, канд. пед. наук, доц.*

В статье рассматривается проблема организации эффективного педагогического взаимодействия основных участников образовательного процесса. Ее актуальность обусловлена рядом причин: школа является социальным институтом, содействующим воспитанию и развитию учащихся; необходимостью построить действенное сотрудничество между педагогом и учащимся, которое позволит сформировать у школьников интерес к познанию и обучению.

Ключевые слова: педагогическое взаимодействие; учитель; ученик.

Вопрос, касающийся эффективного взаимодействия педагога и учащегося, является одним из наиболее важных в педагогическом процессе, так как именно он определяет качество обучения и развития личности учащегося. Понятие педагогического взаимодействия может быть рассмотрено как контакт в диаде, триаде или группе, различной по составу. Однако в нашем исследовании мы будем рассматривать диаду – взаимодействие между педагогом и обучающимся. Я. С. Турбовский утверждает, что данное понятие является «основной совершенствования учебно-воспитательного процесса». Обычно понятие взаимодействия понимается как «взаимная активность, сотрудничество педагогов и воспитуемых в процессе их общения в школе» [2, с. 29].

На данный момент в системе современного образования есть проблема, которая заключается в том, что учащиеся часто не понимают собственной позиции и позиции педагога, из-за чего появляется неуважение к последнему и отсутствует восприятие педагога как образца для подражания. Судить об этом можно исходя из ситуации, которая складывается в Республике Беларусь: школьники очень часто провоцируют педагогов, из-за чего планируется введение административной ответственности за оскорбление учителей [8]. Даже возможное введение данной поправки говорит о том, что эффективное взаимодействие между учеником и учителем давно нарушено.

С целью выявления степени удовлетворенности взаимодействия между учителем и учеником нами был проведен онлайн-опрос на платформе <https://>

docs.google.com/forms, в котором принял участие 31 человек. Результаты опроса показали, что около 30 процентов опрошенных не довольны взаимодействием «педагог-учащийся» в школе, а значит, данный вопрос все еще продолжает быть актуальным. Из этого следует, что необходимо внести коррективы в сложившуюся систему образования для полного удовлетворения потребностей школьников.

По словам Дж. Локка, английского педагога, придерживавшегося идеи сенсуализма, именно воспитывающее влияние учителя влияет на воспитание ребенка [3]. Исходя из этого, можно утверждать, что ребенок берет пример с тех людей, которые занимаются его воспитанием – родителей и учителей, а также коллектива. Поэтому одним из условий эффективного взаимодействия педагога и учащегося становится сама личность преподавателя.

В условиях эффективного взаимодействия наиболее разумной будет позиция «равенства», в которой учитель – «опытный, разумный, авторитетный товарищ, у которого есть общее дело с учениками... Он ни „начальство“, ни какая-то „особая порода“, скучная и рассудительная, ни в чем не родственная душе подростка, а старший в „разновозрастной семье“» [4, 543]. Данная идея разрабатывалась учеными уже в 20 в. в советской педагогике и нашла свое отражение в студийной системе, Дальтон-плане, методе проектов. Также она была успешно осуществлена в 1915–1916 годах Д. Н. Узнадзе, который, кроме введения взаимоотношения «равенства и сотрудничества», впервые использовал самооценочные суждения и ученическое самоуправление [1, с. 488]. Это суждение может быть подкреплено тем, что опрошенные в качестве варианта взаимоотношений выбирают позицию учителя как старшего товарища и примера подражания, игнорируя вариант «учитель-диктатор».

Остановившись на идее «авторитетного товарища», стоит отметить следующее условие – способность педагога найти общий язык с любым ребенком. Часто в коллективе образуются группы людей по интересам, в то время как некоторые остаются «одиночками», избегая любых контактов. Для того чтобы возникли доверительные отношения, педагогу, согласно С. И. Хохлову, необходимо пройти следующие этапы, ведущие к эффективному взаимодействию: 1) накопление согласий; 2) поиск общих или совпадающих интересов; 3) принятие принципов и качеств, предлагаемых для общения; 4) выявление качеств, опасных для общения; 5) индивидуальное воздействие и адаптация к партнеру; 5) выработка общих правил к взаимодействию [7, с. 121]. Стоит помнить, что время общения педагога и учащегося ограничено рамками

образовательного процесса, так что некоторые из этих пунктов можно использовать по отдельности.

При невозможности организации индивидуального общения педагог может попробовать приобщить ученика, не взаимодействующего с коллективом, к одной из групп, используя методические приемы, например, «Рэлли Робин» или «Побуждающий диалог». Если остальной коллектив относится к педагогу должным образом, у ребенка возникнет эффект подражания, так как социальная активность и модель взаимоотношений часто основаны на наблюдении за поведением других людей, чаще всего близких данному индивиду [5, с. 49].

К данному условию стоит отнести также верное использование педагогической этики и педагогического такта. Их сущность была определена К. Д. Ушинским следующим образом: «В школе должна царствовать серьезность, допускающая шутку, но, не превращая всего дела в шутку, ласковость без приторности, справедливость без придирчивости, доброта без слабости, порядок без педантизма...» [6]. Для учеников свойственно плохо относиться к педагогу, который отталкивает их своим поведением, не прислушивается к их мнению и ставит себя выше учащихся.

Одним из условий эффективного педагогического взаимодействия является умение педагога признать свою ошибку. Очень часто педагог, замечая свою оплошность, не говорит о ней, надеясь, что учащиеся не заметят. Или, например, когда школьник обнаруживает то или иное несоответствие материала из учебника и сказанного педагогом, учитель может попытаться обвинить во лжи других (составителей пособия и т. п.). Данная позиция неверна. Педагог – оратор, а ученики – слушатели, поэтому им легко понять, когда педагог ошибается или не уверен в своих словах. Боязнь признать ошибку или незнание вызывает недоверие, а в дальнейшем и потерю уверенности в словах педагога.

Важно, чтобы педагог отличался хорошими профессиональными навыками и знаниями, т. е. чтобы мог не только доступно и понятно объяснить материал, но и дать дополнительную информацию, выходящую за рамки курса (если это потребуются). Поскольку, если каждый раз на свой вопрос ребенок не будет слышать ответа или пояснения, это не скажется положительно на оценке личности учителя и дальнейшем взаимоотношении.

Педагогу следует заинтересовать учащегося предметом, не делать из урока «монолог», а вовлекать учащихся в беседу, используя различные педагогические и риторические приемы.

Исходя из проведенного опроса, а также условий, выведенных С. И. Хохловым [7, с. 119], необходимо выделить следующее обязательное условие для успешного взаимодействия – объективная оценка успехов учащихся. Оценка учащегося не должна заканчиваться полученной отметкой. Педагогу необходимо учитывать предыдущие успехи ученика, динамику, а также его прилежание. Данное условие направлено на поощрение успехов не только преуспевающих обучающихся, но и отстающих. Согласно С. И. Хохлову, данная практика поможет стимулировать общение, деятельность, а также поможет слабо успевающим ученикам лучше раскрыть свой потенциал [7, с. 119]

Анализ научно-педагогической литературы и результатов нашего опроса показал, что условия эффективного взаимодействия можно объединить в несколько групп: индивидуально-психологические (особенности и качества личности учителя); профессиональные (способность целесообразно организовать обучение и эффективную коммуникацию в процессе получения знаний); коммуникативные (способность найти подход к каждому ученику); компетентностные (знания в предметной области, а также общие знания). Использование данных условий в практике должно помочь наладить успешное взаимодействие педагога и учащегося, повысить уровень успеваемости последнего и сделать процесс образования более успешным.

Библиографические ссылки

1. *Амонашвили Ш.* Основы гуманной педагогики. Кн. 2: Как любить детей. Москва: Амрита-Русь, 2017.
2. *Бабанский Ю. К.* Педагогика: учебное пособие для студентов педагогических институтов. Москва: Просвещение, 1988.
3. *Локк Дж.* Мысли о воспитании: в 3 т. Москва: Мысль, 1988.
4. *Луначарский А. В.* О народном образовании. Москва: АПН РСФСР, 1958.
5. *Ожиганова Г. В.* Подражание как фактор развития высших способностей у детей: ресурсный подход // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Психология и педагогика. 2014. С. 48–54.
6. *Ушинский К. Д.* Три элемента школы: в 11 т. Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство Мин. просвещения РСФСР, 1953.
7. *Хохлов С. И.* Социально-психологические аспекты улучшения педагогического взаимодействия с детьми. Москва: Педагогика и психология образования, 2009.
8. «Обществу надо встать на защиту педагогов». За оскорбление учителей введут административную ответственность // ТУТ МЕДИА БАЙ. URL: <https://news.tut.by/society/673287.html> (дата обращения 10.04.2020).

О. М. Павлинова
АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ
В РОМАНЕ К. ВАГИНОВА «КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ»

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
охумagicdancer@gmail.com;
науч. рук. – Л. В. Камлюк-Ярошенко, канд. филол. наук, доц.*

В статье рассматривается роман Вагинова «Козлиная песнь». Важным дешифрующим кодом для интерпретации романа является античность. Античный культурный код мы можем проследить в первую очередь в античных образах в романе К. Вагинова «Козлиная песнь». Античные образы в романе Вагинова многозначны, они помогают раскрыть основную тему романа. Филострат, Аполлон и Орфей становятся в романе Вагинова именами нарицательными. Античный культурный код в романе «Козлиная песнь» помогает раскрыть теорию Вагинова о конфликте переосмысленных понятий христианства и античности.

Ключевые слова: Вагинов; античность; эллинизм; Филострат; Аполлон; Орфей; античные образы.

Написанное Константином Вагиновым «было в свое время известно только очень узкому кругу, а сейчас неизвестно никому. Виной этому был он сам, – он не старался быть понятным. Его не понимали даже в том небольшом петербургском литературном кружке, к которому он принадлежал. ... Он просто чувствовал себя отъединенным от всего и всех и излагал свои мысли так, что они обычно оставались понятными лишь для него одного. Не только его стихи, но и его романы представляют собой как бы криптограммы, как бы зашифрованные документы, причем ключ от шифра он не дал никому. Все это производит впечатление чудачества, хотя он вовсе не был чудачком, или, вернее, был чудачком поневоле», – отмечал К. И. Чуковский в своих «Литературных воспоминаниях», написанных в 60-е годы XX века.

На наш взгляд, одним из дешифрующих ключей является культурный код эллинизма. Античный культурный код мы можем проследить в первую очередь в античных образах в романе К. Вагинова «Козлиная песнь».

Сквозными образами в романе Константина Вагинова «Козлиная песнь», отсылающими нас к античному коду, являются Филострат, Орфей и Аполлон (Аполлоний).

Вагиновский Филострат «на самом деле очень далек от своего античного прообраза» [4, с. 141] и обогащен новыми авторскими смыслами. В романе

Вагинова «Козлиная песнь» с Филостратом связаны многие герои романа. Рядом с собой видит Филострата почти на протяжении всего романа Тептелкин: «Гулял ли Тептелкин по саду над рекой, играл ли в винт за зеленым столом, читал ли книгу, – всегда рядом с ним стоял Филострат. Неизреченной музыкой было полно все существо Филострата, прекрасные юношеские глаза под крылами ресниц смеялись, длинные пальцы, унизанные кольцами, держали табличку и стиль. Часто шел Филострат и как бы беседовал с Тептелкиным» [3, с. 12].

Возможно, Тептелкин страдал раздвоенностью сознания и не известно, кто кому привиделся: Тептелкин Филострату или Филострат Тептелкину. Смысл жизни Тептелкина заключался в культуре. Так, он собирал у себя в Петергофе в своей башне «последних гуманистов»; восхищался неизвестным поэтом и философом; работал над книгой «Иерархия смыслов. Введение в изучение поэтических произведений»; пытался создать университет в южном городке в самый разгар гражданской войны.

Пока Тептелкин служит искусству – ему продолжает являться Филострат. Последний раз он видит Филострата рядом с собой во время свадьбы. После свадьбы Тептелкин остепенился и зажил обычной обывательской жизнью. Все реже он говорит о служении культуре. Когда Тептелкин приходит от альтруистического служения культуре к отречению от своих идеалов, тогда и Филострат перестает ему являться. «Раз, сидя в садике, Тептелкин почувствовал, что культура, которую он защищал, была не его, что он не принадлежал к этой культуре, что он не принадлежал к миру светлых духов... что ничего ему не дано сделать в мире, что пройдет он как тень...» [3, с. 175].

Неизвестный поэт – один из главных героев романа «Козлиная песнь» – ощущает себя Филостратом и часто окружающие видят в его образе Филострата. Философ говорит, что должен быть писатель, который воспел бы чувства «последних гуманистов» эпохи и изобразил бы их светлыми. А неизвестный поэт утверждает, что этот писатель – Филострат. И неизвестный поэт действительно воспевае эпоху уходящей культуры. Неизвестный поэт читает стихи в башне Тептелкина в Петергофе, а окружающие видят Филострата: «И все воочию увидели Филострата: тонкий юноша с чудными глазами, оттененными крылами ресниц, в ниспадающих одеждах, в лавровом венке пел. А за ним шумели оливковые рощи» [3, с. 63].

Неизвестный поэт считает, что они живут во время, похожее на первые века христианства. Он сам ощущает себя Филостратом, поэтому он называет Петербург не оплотом гуманизма, а оплотом эллинизма. И часто он просто

ощущает себя в Риме: «Вспомни вчерашнюю ночь..., когда Нева превратилась в Тибр, по садам Нерона, по Эсквилинскому кладбищу мы блуждали, окруженные мутными глазами Приапа. Я видел новых христиан, кто будут они?..» [3, с. 21].

Неизвестный поэт стремится к логическому завершению своего погружения в реальность и ухода от погружения в творчество и в опьянение поэзией – к сумасшествию. Перед тем как сойти с ума, он слышит Филострата, видит себя на улицах Рима в последний раз.

Неизвестный поэт в конце романа разжалован в бывшего поэта. Оказывается, что у него обычная фамилия – Агафонов. Неизвестный поэт больше не ощущает себя Филостратом и не чувствует себя в Риме. Когда неизвестный поэт становится Агафоновым, по логике романа ему остается только застрелиться.

Сел за столик, выпил пивца, положил листок и стал читать свои последние стихи:

Нам в юности Флоренция сияла,
Нам Филострата нежного на улицах являла – ...
Поэзией, как утро, сладкогласной
Он вызван был на улице неясной.

А когда прочел, то ясно увидел, что стихи плохи, что юношеский расцвет его кончился, что с падением его мечты кончилась его жизнь... отошел в уголок комнаты и выстрелил в висок [3, с. 168–169].

Филострат у Вагинова – это собирательный образ: Флавий Филострат, придворный романист времен Юлии Домны, Филострат – составитель эротических писем к гетерам и юношам и alter ego главного героя – неизвестного поэта. «Литературная жизнь Филострата в произведениях Вагинова начинается с художественного воплощения из исторического лица – Флавия Филострата, который является автором произведения „Жизни Аполлония Тианского“, – в персонажа литературы» [8, с. 117].

Еще один излюбленный античный двойник Вагинова – Орфей, отождествляемый, как и Филострат, с целым поколением. У Вагинова в стихотворении «Эвридика» есть следующие строчки: «...ужели Эвридикой искусство стало, чтоб являться нам. Рассеянному поколению Орфеев, живущему лишь по ночам» [1, с. 389].

С Орфеем себя ассоциирует неизвестный поэт. Ему хотелось бы быть Орфеем для сумасшедших: «...они ничего не поймут, если я стану говорить о необходимости заново образовать мир словом, о нисхождении во ад бессмыслицы, во ад диких шумов и визгов, для нахождения новой мелодии мира.

Они не поймут, что поэт должен быть, во что бы то ни стало, Орфеем и спуститься во ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой – искусством, и что, как Орфей, он обречен обернуться и увидеть, как милый призрак исчезает. Неразумны те, кто думает, что без нисхождения во ад возможно искусство» [3, с. 48].

Миф о пришествии Аполлона у Константина Вагинова – это один из основных трех мифов, составляющих то, что Л. Чертков назвал вагиновским «туманным эпосом»: миф о пришествии Аполлона, миф о Филострате и миф об Орфее [4, с. 138.]

Идея «христианства-хаоса» и противопоставление его античности появляется у Вагинова еще в его раннем творчестве в двух небольших прозаических произведениях «Монастырь господ нашего Аполлона» и «Звезда Вифлиема». В этих произведениях Вагинов, в том числе, показывает свое видение образа Аполлона.

Имена Аполлона и Аполлония встречается несколько раз в «Козлиной песне». Первый раз мы встречаем имя Аполлония, когда рассказчик спрашивает у букиниста о книге Филострата «Жизнь Аполлония Тианского». Греческий философ Аполлоний также предстает как видение неизвестного поэта. После употреблений кокаина в туалете одного из ресторанов зал для последнего превращался в «Авернское озеро, окруженное обрывистыми, поросшими дремучими лесами, берегами», где ему как-то явилась тень Аполлония. Образы греческого бога Аполлона и философа Аполлония в романе Вагинова «Козлиная песнь» часто отождествляются. Вера в Аполлона по Вагинову – это вера в искусство.

Главная тема романа Константина Вагинова – гибель культурной эпохи и представителей этой эпохи. Для Вагинова старый мир, исчезающий после революции, связан с античностью и с культурой, а новый мир – с варварством и цивилизацией.

На основании проделанной работы мы пришли к следующим выводам. Основными античными образами в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» являются: Филострат, Орфей и Аполлон. Филострат – это основа античного кода романа Константина Вагинова. Имя Филострата, автора сочинения о философе-неопифагорейце, стало в творчестве Вагинова нарицательным. В художественном мире Константина Вагинова Филострат предстал своего рода символической фигурой уходящего поколения дореволюционных представителей петербургской культурной элиты.

Однако вагиновский Филострат представляет собой существенное переосмысление античного прообраза. Филострат у Вагинова олицетворяет собой конфликт переосмысленных понятий христианства и античности. Филострат одновременно находится в будущем и настоящем, он летописец и философ, он alter ego неизвестного поэта и самого Константина Вагинова.

Античные образы – это ключ к пониманию основной темы романа К. Вагинова «Козлиная песнь». «Козлиная песнь» – это роман об уходе старой культуры и о гибели целой культурной эпохи с ее мировоззрением и носителями этой исчезающей культуры.

Библиографические ссылки

1. *Вагинов К. К.* Козлиная песнь: Романы. Москва: Современник, 1991.
2. *Вагинов К. К.* Полное собрание сочинений в прозе. Санкт-Петербург: Гуманитар. агентство Акад. проект, 1999.
3. *Вагинов К. К.* Козлиная песнь: романы. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2016.
4. *Герасимова А. Г.* Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 131–167.
5. *Патер У.* Воображаемые портреты / пер. и вступит. ст. П. Муратова. Москва: Изд-во К. Некрасова, 1916.
6. *Чечнев Я. Д.* Вагинов и античность: эллин Филострат в условиях становления нового быта // Сибирский филологический журнал. 2018. № 2. С. 79–88.
7. *Чуковский Н. К.* Литературные воспоминания. Москва: Советский писатель, 1989.
8. *Шукуров Д. Л.* Герметизм артистического универсума К. Вагинова // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 115–122.

Я. А. Патчина

ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ В РОМАНЕ «БАУДОЛИНО» У. ЭКО

Белорусский государственный университет, г. Минск;
yana.patchina@mail.ru;
науч. рук. – Е. С. Гинак

На примере произведения У. Эко «Баудолино» рассматривается понятие культурного кода, а также их взаимодействие. Выявлены основные коды, которые были наиболее широко представлены автором в своем произведении: риторические, иконографические, стилистические и визуальные коды. С целью недопущения искажения сообщения, код выполняет упорядочивающую функцию, обеспечивая возможность коммуникации с ограниченным количеством толкований. Сформулирована проблема коммуникативного акта и культурных кодов в романе «Баудолино».

Ключевые слова: семиотика; семиотический подход; код; культурный код; коммуникативный акт; сообщение; интерпретация.

В своей работе «Отсутствующая структура. Введение в семиологию», посвященной вопросам семиотики, У. Эко представляет человеческую культуру как процесс коммуникации, а в основе всякого коммуникативного процесса лежит код, определяемый как «модель, являющаяся результатом ряда условных упрощений, производимых ради того, чтобы обеспечить возможность передачи тех или иных сообщений» [3, с. 143]. Код устанавливается тогда, когда участник коммуникации имеет в распоряжении набор известных символов, из которых он осуществляет выбор, комбинируя их согласно правилам [3, с. 143].

Прибегнув к классификации разных видов кодирования У. Эко, рассмотрим коды, которые наиболее широко представлены в романе «Баудолино» («Baudolino», 2000).

В произведении важную роль играют риторические коды. Сам главный герой является замечательным оратором и человеком, способным убеждать и манипулировать людьми. Баудолино прибегает к искусству риторики для того, чтобы побудить адресата к желаемой интерпретации. Зачастую герой не просто убеждает, но и намеренно обманывает: уговаривает Фридриха Барбароссу поверить в подлинность письма пресвитера Иоанна, в его существование и манипулирует как горожанами Александрии, так и войском императора при осаде этого города.

У. Эко утверждает, что если «реальность непознаваема, то задачей познания будет манипулирование ее фиктивными образами» [3]. Будучи у диакона Иоанна, Баудолино приобщает его к западной культуре посредством культурных кодов, с помощью которых формируется образ Святого Грааля, Броселианда, христианского символа в Средние века. Герои «живут в языке», соответственно все знания не только о культуре, но и мире передаются человеку через язык: «Коммуникация существует не потому, что мне все известно, но потому, что есть вещи, мне неизвестные» [3, с. 18].

Главный герой стремится навязать свою интерпретацию адресатам с помощью кодов узнавания, чтобы сообщения представляли в качестве чего-то нового, но в то же время уже знакомого или даже известного. При помощи этого подхода Баудолино манипулировал сознанием как Фридриха Барбароссы, пресвитера Иоанна, так и людей, поверивших в Братину, волхвов, поддельную реликвию в виде головы Иоанна Крестителя. Все эти предметы отсылали к христианской культуре, которая занимала значительное место в жизни людей. Баудолино дает информацию, которая предоставляет свободу выбора и возможность лишь ограниченного круга интерпретаций одновременно.

В произведении также используются иконографические коды, которые предполагают определенные условия узнавания образов. К примеру, девушка с единорогом в романе «Баудолино» У. Эко отсылает читателей к известной средневековой легенде. Эпизод, в котором Баудолино с помощью зеркала побеждает василиска – к мифу о Персее и Медузе Горгоне, а три зверя, появившиеся на пути у Баудолино и его спутников отсылают к «Божественной комедии». Все эти коды являются «зацепками», с помощью которых читатель не только может обратиться к «памяти культуры», но и привнести новый смысл в данный контекст.

Показательно, что многие ничем не примечательные предметы в романе приобретают ранее неизвестные функции. К примеру, обыкновенная деревянная планка становится неоднозначной формой и представляется Святым Граалем, из обыкновенной ткани миру является Туринская плащаница, а мумии, хранившиеся в Кельнской соборе, интерпретируются как останки волхвов, выполняющие совершенно другие функции.

Кроме того, присутствуют также визуальные коды, проявляющиеся в наличии в текстах разных шрифтов, фигур, рисунков и схем. В романе «Баудолино» У. Эко примером действия визуального кода является первая рукопись главного героя, в которой присутствуют разные шрифты, а также зачеркивания;

благодаря этому, автор как бы воссоздает настоящую рукопись: читателю кажется, что он видит ее перед собой со всеми погрешностями, возникающими при письме. Также карта Космы Индикоплова представлена изображением, предполагающим владение особым визуальным кодом, с помощью которого читатель может ознакомиться с представлениями, бытовавшими в то время, о местонахождении тех или иных стран.

Далее, приведем пример стилистических кодов в романе «Баудолино». Стилистические коды вызывают определенную ассоциацию и, зачастую, воплощают идеал чего-либо. С помощью незаметных на первый взгляд деталей, перед читателем открывается культура Средневековья со всеми присущими ей традициями. К примеру, в романе «Баудолино» набор определенных черт вызывает у читателей образ «прекрасной дамы» в куртуазной культуре: «Волосы золотого отлива, лик миловидный. Рот, небольшой и алый, напоминал спелый плод. Ее зубы были ровны и белы, поступь пряма, взгляд прост, а глаза были светлого цвета» [2, с. 64].

После рассмотрения различных видов культурных кодов, следует обратиться к коммуникативному акту и взаимодействию кодов.

Что касается расшифровки поэтического сообщения, автор, являющийся источником и передатчиком информации, с помощью канала направляет сигнал через приемник читателю. Автор, или же отправитель сообщения, с помощью своей системы кодов, субкодов и идеологии передает сообщение с установкой на систему ожиданий читателя. Для того, чтобы коммуникативный акт был успешным, необходимо принять во внимание интенцию произведения, автора и читателя. У. Эко является автором, то есть отправителем сообщения. Само сообщение – это текст, вмещающий коды, субкоды, которые необходимо расшифровать. В свою очередь читатель с помощью своих действительных знаний в процессе чтения наделяет смыслом полученное сообщение, которое имеет кодифицированные уровни. Кодифицируемость уровней сообщения помогает читателю «логично» интерпретировать те или иные коды с помощью конвенций или ограничений.

В Европе, в особенности на территории Германии, в Средние века был распространен миф о красных евреях. Они считались легендарным народом, жившим за рекой Самбатон, и воспринимались в качестве угрозы для всего христианского мира. Матфей Парижский, знаменитый английский хронист XIII века, упоминает о еврейско-монгольском заговоре, который заключался в союзе этих двух народов против христианских властителей. Кроме того,

по одной из версий, татары – это потомки десяти колен, и евреи под предлогом войны с ними поедут на Восток и выпустят этот народ из врат, за которыми находится царство пресвитера Иоанна.

Наивный читатель, наверняка, не сможет опознать наличие этого культурного кода не только из-за своих интерпретационных возможностей, но и из-за шума, возникающего в результате разницы во времени и изменившегося контекста, в то время как идеальный читатель способен придать «пустой форме» соответствующие значения. Таким образом, благодаря дешифровке культурного кода, читатель понимает, что парижский студент еврейского происхождения по имени Соломон не случайно пошел вслед за Баудолино. Соломон сам заинтересован в походе, но добрые или же злые цели он преследует, не известно до конца романа. Далее, в романе акцентируется внимание на рыжий цвет волос Баудолино и Фридриха Барбароссы. Никита Хониат, слушая историю жизни Баудолино, описывал его следующим образом: «Никита слушал львиного собеседника... Есть ли душа, недоумевал он, у этого субъекта, имеющего разные голоса для показа различных душ? И если в нем живут различные души и, которую из них я-то сам принимаю за истинную?» [2, с. 65].

Это не совпадение, что автор уделяет внимание цвету волос некоторых героев. Цвет и его символика в Средневековье наделялись большой значимостью. В течение долго времени один цвет мог приобрести как позитивное, так и негативное значение в зависимости от рецепции и интерпретации. Согласно одной из трактовок, люди с рыжими волосами считались подлецами, злодеями и обманщиками, связанными с антихристом. «Не верь Баудолиновым речам, – смеялся Оттон. – Парень лжив с колыбели» [2, с. 62]. Это также вполне может объяснить тот факт, что в романе Фридрих не одобряет и не хочет признавать свое прозвище. Вот что говорится императору относительно этого: «Краснобородым тебя зовут, о мой отец, за горами, по-итальянски Барбаросса. Не вижу в этом беды, поскольку борода твоя действительно красновата, и в этом ее краса. Если бы называли тебя Рудобородый, много бы изменилось? Я бы любил и почитал тебя не менее, скажем, и с черной бородой, но поскольку борода твоя рыжа, не вижу, почему бы тебе кручиниться из-за этого прозвища» [2, с. 62].

Для прояснения связи описанных кодов снова обратимся к мифу о красных евреях: XIII век считался временем прихода Мессии для евреев, и не менее важен тот факт, что у помощника Мессии будут рыжие волосы. Если наивный читатель расшифрует культурный код, основываясь сугубо на рыжем

цвете как признаке лжи и зла, то идеальный читатель увидит связь с данным мифом. Соломон охотно отправился в путешествие на восток с Фридрихом Барбароссой и Баудолино не только по причинам, которые он рассказал спутникам, но и из-за веры в легенду, по которой рыжеволосые помощники сыграют ключевую роль в поиске десяти колен и освобождении евреев.

Таким образом, проблема коммуникативного акта и культурных кодов заключается в разрыве между содержанием отправленного автором сообщения и тем, что извлекает из него читатель в силу предпочтения или принятия тех или иных кодов.

Библиографические ссылки

1. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000.
2. *Эко У.* Баудолино: роман / пер. с итал. и послесловие Е. Костюкович. Москва: АСТ: Corpus, 2017.
3. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию» / пер. с итал. В. Резник, А. Погоняйло. Санкт-Петербург: Symposium, 2004.

А. О. Перзашкевич
СПОСОБЫ ПЕРЕВОДА С РУССКОГО ЯЗЫКА НА ФРАНЦУЗСКИЙ
СЛОВ КАТЕГОРИИ СОСТОЯНИЯ
СО ЗНАЧЕНИЕМ СОСТОЯНИЯ ПРИРОДЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»)

Белорусский государственный университет, г. Минск;
hanna.perzashkevich@gmail.com;
науч. рук. – И. С. Ровдо, д-р филол. наук, проф.

Объектом нашего исследования являются слова категории состояния (СКС) со значением состояния природы в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина», предметом – способы переводов данных СКС на французский язык. При определении и классификации СКС мы опираемся на теорию В. В. Виноградова. Цель исследования состоит в том, чтобы определить, с помощью каких лексических и морфологических средств, имеющих во французском языке, переводятся с русского языка интересующие нас слова категории состояния (на примере слов *холодно, бело, светло, сухо, темно, тихо, жарко, серо, мрачно, свежо*). В данном исследовании актуален также математический аспект: нами выведена статистика употребления слов категории состояния в тексте романа «Анна Каренина», высчитан процент употребления среди них конструкций, содержащих слова категории состояния со значением состояния природы.

Ключевые слова: слова категории состояния; состояние природы; лексическая трансформация конструкции; грамматическая трансформация конструкции; имя существительное; имя прилагательное; глагол; временная отнесенность; безличные конструкции.

В тексте романа Л. Н. Толстого нами было обнаружено 16 конструкций, содержащих 18 слова категории состояния (СКС), что в процентном соотношении составляет примерно 1,5 % от общего числа конструкций, содержащих СКС, (16/1218) и примерно 1,2 % от общего числа СКС (18/1477). Отметим, что, несмотря на малочисленность данной группы СКС, в тексте она играет важную роль и является одним из элементов, оформляющих категорию состояния в целом.

В тексте романа встречаются такие СКС со значением состояния природы, как *холодно, бело, светло, сухо, темно, тихо, жарко, серо, мрачно, свежо*. Наиболее часто встречаются СКС *жарко* (7 употреблений), *светло* (3 употребления) и *тихо* (2 употребления). Другие СКС, относящиеся к данной группе, употреблены однократно.

В ходе анализа французского текста романа «Анна Каренина» нам удалось выделить несколько способов перевода СКС со значением состояния природы:

1. Перевод через безличные конструкции. Несмотря на то, что в их состав может быть включен именной компонент, они целостно воспринимаются носителями французского языка и, по сути, представляют собой идиомы («К утру Анна задремала, сидя в кресле, и когда проснулась, то уже было бело, светло и поезд подходил к Петербургу» [5, т. 8, с. 125]. – «À l'aube cependant, elle s'assoupit dans son fauteuil; *il fausait grand jour* quqnd elle se réveilla; on approchait de Pétersbourg» [8, с. 165]; «Было еще совершенно светло на дворе, но в маленькой гостиной графини Лидии Ивановны с опущенными шторами уже горели лампы» [5, т. 9, с. 347]. – «Bien qu'*il fît encore grand jour*, les stores du petit salon étaient déjà baissés et les lampes allumées» [8, с. 983]. В данном случае, как в русском языке, так и во французском данные конструкции являются семантически безличными. Но возможности грамматики французского языка предполагают здесь наличие формального подлежащего. Таковым является десемантизированное местоимение *il*. Кроме того, во французском языке за счет развитой временной системы глаголов возможно актуализировать некоторые семантико-грамматические аспекты, например протекание состояния во времени (за счет *Imparfait de l'Indicatif: il faisait grand jour* [8, с. 165]) или субъективное восприятие состояния протекающего во времени (за счет *Imparfait du Subjonctif: Bien qu'il fît encore grand jour...* [8, с. 983]). В этот же пункт можно отнести употребление личного глагола *étouffer* в значении безличного («Да, мне подышать хочется. Тут очень жарко» [5, т. 8, с. 123]. – «Oui, j'ai besoin de respirer; on étouffe ici» [8, с. 162]).

2. Перевод через имена прилагательные («В лесу уже было тихо, и ни одна птичка не шевелилась» [5, т. 8, с. 195]. – «*Tout était silencieux dans la forêt, aucun oiseau n'y bougeait*» [8, с. 249]; «Поднимался ветерок, и стало серо, мрачно» [5, т. 8, с. 325]. / «Un vent frais s'élevant, tout prenait *des teintes grises et tristes...*» [8, с. 404]). Сюда же можно отнести перевод СКС данного типа через страдательное причастие («В этот короткий промежуток времени туча уже настолько надвинулась своей серединой на солнце, что стало темно, как в затмение» [5, т. 9, с. 438]. – «Dans ce court espace de temps, *le ciel s'était obscurci* comme pendant une éclipse...» [8, с. 1080]). При подобном переводе состояние воспринимается не как самостоятельное явление, а как признак связанного с ним объекта. Можно отметить, что СКС, являющиеся сказуемыми в оригинальном тексте, в тексте перевода могут выполнять функцию не только сказуемого (в случае с причастием), но и определения.

3. Перевод через имена существительные («Вокруг него было совершенно *тихо*» [5, т. 9, с. 151–152]. – «Il régnait là *un silence presque absolu...*» [8, с. 778]; «Васенька так шибко гнал лошадей, что они приехали к болоту слишком рано, так что было еще *жарко*» [5, т. 9, с. 174]. – «Vassia avait mené trop vite les chevaux: le but de l'expédition se trouvait atteint avant que *la grosse chaleur* ne fût pas tombée» [8, с. 802]. В данном случае в семантике состояния актуализируется сема предметности, и состояние воспринимается либо как олицетворенный субъект, выполняющий в предложении функцию подлежащего, либо как объект, выполняющий функцию косвенного дополнения.

Таким образом, при переводе на французский язык СКС со значением состояния природы наблюдаются следующие явления:

1. При переводе СКС с русского языка на французский конструкции, содержащие данную часть речи в тексте оригинала, претерпевают лексическую и грамматическую трансформацию, что обусловлено отсутствием подобной самостоятельной части речи во французском языке.

2. Конструкции, содержащие СКС со значением состояния природы, могут переводиться при помощи безличных конструкций, имен прилагательных и причастий, имен существительных.

3. Наиболее распространенным способом перевода СКС со значением состояния природы является перевод через *безличную конструкцию*, содержащую именную компонент (*il fait + N*). Данная конструкция позволяет использовать широкий временной потенциал французского глагола, то есть актуализировать на таких аспектах, как протекание состояния во времени и соотносительность с определенным субъектом или объектом. Кроме того, французская грамматика допускает употребление личных глаголов в качестве безличных. Так, для актуализации внимания на состоянии используется личный глагол в роли сказуемого, а в роли подлежащего безличное местоимение *on*, которое в данном случае является, по сути, аналогом десемантизированного *il*.

4. При переводе рассматриваемых СКС через имена прилагательные актуализируется сема признаковости, таким образом, состояние воспринимается как признак определенного предмета или явления, а не самостоятельно. В данном случае во французском тексте имена прилагательные занимают характерную для них позицию определения, в отличие от текста оригинала, где СКС является сказуемым. Однако использованные в переводе причастия

стремятся занять характерную для глагола позицию сказуемого и выступают в роли именной части СГС.

5. При переводе рассматриваемых СКС через имена существительные наблюдается актуализация предметности явления, рассматриваемого в тексте оригинала как состояние. В таком случае имя существительное воспринимается либо как олицетворенный субъект и занимает позицию подлежащего в предложении, либо как объект и занимает позицию косвенного дополнения.

Библиографические ссылки

1. *Виноградов В. В.* Русский язык: грамматическое учение о слове // Slovari.ru. Грамматика URL: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5310&a0=14#s001> (дата обращения: 21.04.2020).

2. *Вольнец Т. Н.* Поэтика категории безличности // Информационный вестник Форума русистов Украины. Вып. 9. Симферополь, 2005. С. 116–127.

3. *Вольнец Т. Н.* Поэтика слов категории состояния // Вопросы функциональной грамматики: сб. науч. тр. Вып. 5. Гродно, 2005. С. 211–226.

4. *Дубнякова О. А.* Категория состояния в современном французском языке (на материале конструкций с фундаментальными глаголами avoir, être, faire): дис. ... канд. филол. наук / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2006.

5. *Толстой Л. Н.* Анна Каренина // Собрание сочинений: в 20 т. Т. 8–9. Москва: Художественная литература, 1963.

6. *Щерба Л. В.* О частях речи русском языке // Языковая система и речевая деятельность. Москва, 1974. С. 77–100. URL: <http://www.philology.ru/linguistics2/shcherba-74d.htm> (дата обращения: 21.04.2020).

7. Adverbs // Russkyinfo. Grammaire. URL: <https://russky.info/fr/grammar/adverbs> (дата обращения: 21.04.2020).

8. *Tolstoï L.* Anna Karénine / traduction et notes d'Henri Mongault. Paris: Gallimard, 1992–2018.

С. В. Перова

**К ВОПРОСУ ОБ ОБЩНОСТИ МЕЖДУ НОМИНАЦИЯМИ
ГАЗИРОВАННОГО НАПИТКА ПЕПСИ-КОЛА И МОЛОЧНОГО
НАПИТКА БИФИДОК В ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
miss.perovas@mail.ru;
науч. рук. – А. А. Кожина, д-р филол. наук, проф.

В статье предпринята попытка описать некоторые номинации безалкогольных напитков в русском языке в диахроническом аспекте. Рассмотрено функционирование наименований *пепси* и *бифидок*; выполнено исследование лингвистической и экстралингвистической сущности номинаций, установлено влияние национально-культурных, прагматических, исторических, эстетических и других факторов на их возникновение.

Ключевые слова: номинация безалкогольных напитков; внутренняя форма слова; ассоциативные связи слов; история языка; диахронический аспект; русский язык.

Напитки – это большая и разнообразная группа в системе питания, удовлетворяющая ежедневную потребность человека в утолении жажды. С этимологической точки зрения, слово ‘напиток’ имеет индоевропейский корень *ṛd̥(i)-* (*ṛī-*), что означает ‘сок, питье’ [1, с. 793]. Макс Фасмер пишет, что именно от этого корня из-за чередования гласных в разные языки, в том числе и в русский, пришли и многие производные номинации: *попойка*, *пирушка*, *пьяный*, *пиво* [2, с. 269]. Рассматривая лексемы, обозначающие один из самых популярных среди молодежи напитков *пепси* и один из самых полезных молочных напитков *бифидок*, мы попытались найти общее между этими двумя наименованиями. В результате работы с Национальным корпусом русского языка [3] и латинско-русским словарем [4], нам удалось проанализировать лингвокультурологический аспект диахронических изменений номинаций напитков *пепси* и *бифидок* в период к. XIX – нач. XXI вв.

Первым названием, которое традиционно стало считаться напитком эпохи 90-х, является *пепси*. История напитка начинается 28 августа 1898 году, когда одна из рецептур фармацевта Калеба Брэдхема из Нью-Берна¹, в состав которой входили газированная вода, сахар, ваниль, редкие масла и орехи колы (раннее известная как «напиток Брэда»), была переименована в «Pepsi-Cola» [5]. Идея создателя первоначально была сделать микстуру, которая бы способствовала правильному пищеварению и действовала как усилитель процессов.

¹ Город в Северной Каролине, США.

Брэджем полагаў, што напіток павінен не проста освежаць, но і быць полезным і дапамагаць пры расстройтвах жэлудка, адсюда і названне номінацыі пачынаецца праз складанне асноў слова *пепсин* (ад грэч. *pepsis* ‘пішчэваренне’) – ‘неабходзімы для пішчэварення фермент жэлудочнага сока, расщепляючы белкі’ [6, с. 791], і названія орэхов *колы*, экстракт якіх выкарыстоўваўся ў якасці асноўнага бодрящага складнага [5].

У рускай мове номінацыя *пепси-кола* зафіксавана НКРЯ ў сяр. ХХ в. у «Дневнике» Р. Г. Назірова, дзе апісваецца прывабнасць Амерыкі: «Насколько шумный успех имела наша выставка в Нью-Йорке, настолько разочаровала американская выставка в Москве. Привлекали автомобили, пепси-кола (бесплатно), интересная фотоэкспозиция „Род человеческий“, а в остальном...» (1959) [3]. Прыкладна ў тую жа час заімаецца ў мовнага абыход і краткая форма: «Итак, не устояли даже немало повидавшие на своем веку одесситы Ильф и Петров. Сдались и американцы, да и не только американцы. Пьют и „Пепси“, и „Радио“, и „Синалко“... (Впрочем, это почти одно и то же.) Деться некуда. Советские специалисты-дегустаторы неоднократно и очень тщательно изучали свойства напитков типа „Кола“» (Я. Пешковский, 1968) [3]. Сёння выкарыстоўваецца і поўнае і скарачанае названне напітка: «Как оказалось, звезде рок-н-ролла не нужны слушатели, зрители и поклонники. Только ром и *пепси-кола*. И рома – побольше, литрами» (А. Горайнов, 2013); «То, чем нас пугали многие сайты – якобы кола и *пепси* растворяют ржавчину в туалетах, кальций на зубах и налеты в чайниках, на деле – не более чем страшилка» (А. Кукарцева, 2014) [3].

Калі напіток *пепси* пачаткова задумваўся як мікстура ад вялікага жэлудка, но так і не стаў выкарыстоўвацца ў якасці лекаства, то малачны напіток *бифидок*, які з’явіўся ў сувязі з новымі адкрыццямі ў навуцы, сапраўды стаў панацеей ад многіх недугаў.

Хорошо известно, что *молоко* является одним из самых древних напитков в истории человечества. Не удивительно, что это жизненно важное питье занимает особое место в культуре питания народов. Упомянутое о молоке, которое ассоциируется с хорошей сытой жизнью, встречается еще в примерно VIII–VI вв. до н. э. в Библии: «И сказал Господь [Моисею]: Я увидел страдание народа Моего в Египте и услышал вопль его от приставников его; Я знаю скорби его и иду избавить его от руки Египтян и вывести его из земли сей [и ввести его] в землю хорошую и пространную, где течет *молоко и мед*, в землю Хананеев, Хеттеев, Амореяв, Ферезеев, [Гергесеев,] Евеев и Иевусеев» [Исх. 3:8].

Одним из самых полезных современных кисломолочных продуктов стал *бифидок*. Слово *бифидок*, как известно, употребляется для наименования молочного напитка, похожего на кефир, обогащенного бифидобактериями и предназначенного для диетического и лечебно-профилактического питания [7, с. 106]. Само наименование напитка произошло от названия бактерий, которые вошли в его состав, от лат. *bifidobacterium: bifidus* – ‘разделенный надвое’ и *bacteria* – ‘бактерия’ [8, с. 668]. Использование новых технологий в создании кисломолочных напитков с бифидобактериями стало широко применяться лишь в конце XX – нач. XXI в., поэтому рус. наименование *бифидок* фиксируется лишь в этот период. НКРЯ отмечает слово *бифидок* в романе 2002 г. «Не все мы умрем»: «Дальше по списку шел молочный комбинат, снабжавший продукцией даже Москву, особенно хорошо продавался бифидок, москвичи с ума сошли на почве сохранения здоровья, что отражалось в бумажке Мокрухтина во второй колонке, показывавшей прибыль» (Е. и В. Гордеевы, 2002) [3].

Исходя из небольшого сопоставления, оба наименования *пепси* и *бифидок* имеют некоторую общность: номинации пепси и бифидок были образованы на основе корней классических языков (латинского и греческого); обозначаемые ими напитки первоначально задумывались как лекарственные, полезные для пищеварения средства; фиксация данных слов в национальном корпусе русского языка происходит довольно поздно: лишь в сер. XX – нач. XXI вв.; однако, следует отметить, что слово *бифидок*, в отличие от *пепси*, до сих пор не закрепилось в словарях русского языка.

Библиографические ссылки

1. Pokorny Y. Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. Bern; Munchen: Francke, 1959. Vol. 3.
2. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева; под ред. и с предисл. Б. А. Ларина. 2-е изд., стер. Москва: Прогресс, 1986–1987. Т. 3.
3. Национальный корпус русского языка. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 10.02.2019).
4. Дворецкий И. Х. Латинско русский словарь. Москва: Рус. яз. – Медиа, 2003.
5. The birthplace of Pepsi-Cola // History of the birthplace Online. URL: <https://www.pepsistore.com/history.asp> (date of access: 16.02.2020).
6. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. Санкт-Петербург: Норинт, 2000.
7. Неумывакин И. П. Кисломолочные продукты. Санкт-Петербург: Диля, 2015.
8. Большая медицинская энциклопедия: в 30 т. / редкол.: Б. В. Петровский (гл. ред.) [и др.]. Москва: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3.

А. Ю. Пятровіч
ПОШУКІ ТРАНСЦЭНДЭНТНАСЦІ
Ў ПОЗНЯЙ ПАЭЗІІ ЛУІЗЫ ГЛЮК

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
alpiatr@gmail.com;
наук. кір. – Н. У. Ламека, канд. філал. навук, дац.*

У артыкуле разглядаецца рэлігійны і філасофскі аспект паэзіі Л. Глюк, змешчанай у зборніку «Вясковае жыццё» («A Village Life», 2009). Здзяйсняецца герменеўтычны аналіз асобных вершаў, праводзяцца паралелі з амерыканскім трансцэндэнталізмам і хрысціянскімі тэалагічнымі канцэпцыямі. Сцвярджаецца, што пераадольванне граніц асабістага «я» ў вершах Л. Глюк сінанімічнае з асяганнем дасканалай еднасці духа і цела, з поўным прыняццем схаваных у падсвядомасці пачуццяў. Ключом да такога метафізічнага адкрыцця становіцца як засяроджанасць на ўнутраным жыцці індывіда, так і натхнёнае сузіранне адвечнай таямніцы прыроды.

Ключавыя словы: паэзія ЗША; трансцэндэнтнасць; іманентнасць; амерыканскі трансцэндэнталізм; хрысціянскі містыцызм; ісіхазм.

Значэнне, у якім тэрмін «трансцэндэнтнасць» будзе выкарыстоўвацца ў дадзеным артыкуле, адпавядае яго дэфініцыі з амерыканскага энцыклапедычнага слоўніка Уэбстэра: гэта стан існавання па-за межамі звыклага ведання і зразумення, па-за матэрыяльным быццём [2]. Нямецкая класічная («ідэалістычная») філасофія, прадстаўленая, апрача іншага, працамі І. Канта (1724–1804) і Ф. Шлегеля (1772–1829), надавала шмат увагі гэтаму паняццю і пакінула моцны адбітак на творчасці тагачасных еўрапейскіх пісьменнікаў. У літаратуры рамантызму перажыванне трансцэндэнтнасці найчасцей асягалася тады, калі паэтычнае ўяўленне духоўна судакраналася з праявамі ўзнёслай боскасці ў прыродзе і дазваляла ім авалодаць сабой; тым самым яно здабывала абсалютную свабоду і моц, пераўзыходзячы абмежаванні прасторы, часу і матэрыі [6, р. 48, 98]. Пад уплывам нямецкага ідэалізму ў амерыканскай філасофскай традыцыі ўзнікла так званая трансцэндэнталістычная плынь. Яе заснавальнікам быў Р. У. Эмерсан (1803–1882), які настойваў на тым, што спазнанне рэчаіснасці магчымае толькі праз асабістую інтуіцыю, а не аб'ектыўны досвед. Імкнучыся выразіць сябе ў літаратуры, трансцэндэнталісты звярталіся да прыроды ў пошуках узбагачэння ўласнага «я» і натхнення, чым непазбежна наследавалі брытанскім паэтам-рамантыкам [8, р. XXVIII–XXXII].

Падаецца цалкам натуральным, што ў творчасці амерыканскай паэткі Л. Глюк (нар. 1943) даследчыкі таксама заўважаюць паралелі з ідэямі прадстаўнікоў гэтай літаратурнай плыні. Абвостранае пачуццё эмпатыі, якое яе вершы выклікаюць у чытача, своеасаблівая прароцкая інтанацыя і гарманічнае зліццё міфічнага і сучаснага ў яе паэтычнай вобразнасці дазваляе крытыкам параўноўваць Л. Глюк з англійскім рамантыкам У. Уордсвартам (1770–1850) і амерыканскай наватаркай Э. Дыкінсан (1830–1886). Здольнасць да безупыннага ўдасканальвання вершаваных форм застаецца сталай характарыстыкай яе творчасці, гэтаксама як імкненне да стварэння моцнай эмацыйнай сувязі паміж лірычным героем і тэмай, чытачом і вершам [5, р. 1, 7, 21].

Перадапошняя на дадзены момант кніга Л. Глюк – «Вясковае жыццё» («A Village Life», 2009) – супрацьпастаўляе перадусім не сельскі і гарадскі побыт, да чаго беларускі чытач, як правіла, прызвычаены. Адным з галоўных яе матываў сталі складаныя дыялектычныя адносіны фізічнага і нематэрыяльнага, іманентнага і трансцэндэнтнага ў паўсядзённым жыцці. Ужо ў першым вершы зборніка пад назвай «Змярканне» («Twilight») выразна прасочваецца гэты матыв: *There should be more time like this, to sit and dream. / <...> Living – living takes you away from sitting. // <...> I open my fingers – / I let everything go. // Visual world, language, rustling of leaves in the night, smell of high grass, of woodsmoke* («Павінна быць больш часу на тое, каб сядзець і марыць. / <...> Жыццё – жыццё адцягвае ад сядзення. // <...> Я разнімаю пальцы – / я адпускаю ўсё. // Візуальны свет, мову, шлох лісця ў начы, пах высокай травы, дрэўнага дыму»)¹ [3, р. 559]. Актыўнае жыццё ў грамадстве, цяжкая фізічная праца падаюцца тут чымсьці, што перашкаджае сапраўднаму быццю чалавека, магчымаму толькі сам-насам з наваколлем, у трансцэндэнтным стане абсалютнай засяроджанасці. Падобнымі інтанацыямі адгукаецца верш «Малацьба» («Threshing»), дзе вясковыя мужчыны адчуваюць паўнату рэчаіснасці толькі падчас маўклівага адпачынку ў цені дрэў. Калі ў «Змярканні» адзін з персанажаў сцвярджае, што быць у такім стане значыць «марыць» ці «сніць» (*to dream*), то наратар «Малацьбы» запырэчвае яму, называючы «марай» ці «сном» (*the dream*) вымушана блізкае суіснаванне з іншымі людзьмі: *That time in the woods: that was reality. / This is the dream* («Той час у лесе – гэта была рэчаіснасць. / А вось гэта сон») [3, р. 624]. Нельга не заўважыць у падобных разважаннях уплыў амерыканскай трансцэндэнталісцкай філасофіі. Так, Р. У. Эмерсан пісаў у нарысе «Прырода» («Nature»),

¹ Тут і далей пераклад наш. – А. П.

1834) наступнае: *In the woods is perpetual youth. <...> In the woods, we return to reason and faith* («У лесе – вечная маладосць. <...> У лесе мы вяртаемся да розуму і веры») [7, р. 220]. Дзікія краявіды ўяўляліся мысляру сімвалам чыстага духоўнага быцця, даступнага кожнаму, хто захапляецца іх неўміручай прыгажосцю; любы чалавек, які задуменна назірае за небам і зямлёй, можа адчуць сябе часцінкай найвышэйшага боства. Падобным чынам паэтка бачыць у прыродзе шлях да выйсця па-за межы індывідуальнага «я», інакш кажучы, да пераадолення цяжару іманентнасці. Гэта яшчэ раз падкрэсліваецца ў апошнім вершы зборніка, надрукаваным пад аднайменным загаловам «Вясковае жыццё» («A Village Life»). Разглядаючы навакольны пейзаж, лірычная гераіня параўноўвае сябе з суседкай, адданай каталічкай: *She believes in the Virgin the way I believe in the mountain, / though in one case the fog never lifts. / But each person stores his hope in a different place* («Яна верыць у Дзеву так, як я веру ў гару, / хаця ў адным выпадку туман ніколі не расейваецца. / Але ўсе людзі захоўваюць свае надзеі ў розных месцах» [3, р. 626]). Паэтка прызнае, што трансцэндэнтнасць можна шукаць рознымі спосабамі, але яе ўласны, накіраваны на спакойнае сузіранне вялікай загадкі прыроды, збліжаецца да таго, які вызнаваў Р. У. Эмерсан і яго аднадумцы.

У іншых вершах зборніка Л. Глюк аддаецца рэфлексіі над прыхаваным унутраным светам жывёл, каб знайсці ў ім адвечныя праўды быцця. Характэрна, што абраныя ёю істоты – гэта чэрві і кажаны, якія існуюць альбо пераважна, альбо выключна ў абсалютным зроку. Імпліцытны матыў цемры здаецца лагічным працягам матыву змяркання, знікання святла з твора, якім адкрываецца зборнік. Аднак у «Вясковым жыцці» цемра асацыюецца не з заняпадам ці духоўнай распаччу, а з метафізічнымі таямніцамі боскасці, як у працах некаторых хрысціянскіх містыкаў, у тым ліку Псеўда-Дыянісія Арэапагіта (V–VI стст.) [4, р. 72]. Верш «Кажаны» («Bats») адкрыта прыпадабняе рукакрылых істот да шукальнікаў рэлігійных ісцін. Пазбаўленыя ўласціваасці зроку, яны здольныя бачыць не самі рэчы, а тое, што знаходзіцца па-за імі, гэта значыць, іх сапраўдную духоўную сутнасць. Чалавек, які смяецца з цемры і адмаўляе невядомае, апынаецца ў вязніцы ўласнага вока – уласнага «я», без патрэбы абмежаванага ім самім. Нельга не заўважыць, што назоўнік «вока» (*eye*) і займеннік «я» (*I*) у англійскай мове з’яўляюцца амафонамі: гэта акцэнт-туе ідэю аўтаркі і ўзмацняе эфект мастацкага ўздзеяння на чытача. Апрача таго, у творы выразна праяўляе сябе даўняя цікаўнасць Л. Глюк да багаслоўя. Паэтка адкрыта выкарыстоўвае канцэпцыю лагічнай неспазнавальнасці Бога,

запачаткаваную ў працах згаданага вышэй Псеўда-Дыянісія Арэапагіта і развітую Тамашам Аквінскім (1225–1274). Больш за тое, у фінале яна апісвае старажытны спосаб містычнай малітвы, вядомы як ісіхазм: *To make a place for light / the mystic shuts his eyes – illumination / of the kind he seeks destroys / creatures who depend on things* («Каб вызваліць месца для святла, / містык заплюшчвае вочы – бляск, / каторага ён шукае, нішчыць / стварэнні, залежныя ад рэчаў») [3, р. 590]. Святло ў разуменні ісіхастаў было метафарай нястворанай энергіі Бога, з якой вернік можа судакрануцца праз маўклівае і нерухомае малітоўнае засяроджанне [1, с. 527–528]. Гэтаксама і ў «Кажанах» адкрыццё святла трансцэндэнтнасці асягальнае толькі ў тым, што іншым можа падавацца цемрай: у сканцэнтраванні на ўнутраным духоўным жыцці, ва ўхіленні ад банальных ісцін і даброт звыклага людскога існавання.

Падобныя ідэі гучаць у іншых вершах Л. Глюк, прысвечаных таямніцам жывёльнага свету. У першым з двух твораў пад загалоўкам «Земляны чарвяк» («Earthworm») лірычны герой разважае аб дваістасці чалавека, розум якога ненатуральна адзелены ад пачуццяў. Такое спрадвечнае духоўнае калецтва, сцвярджае ён, горшае за пакуты чарвяка, рассечанага папалам. Абсалютнае прыняцце ўласных эмоцый, – перадусім боязі смерці, – якое ў вершы параўноўваецца са спускам у цёмныя падземныя хады, дазволіла б людзям здабыць пажаданае адзінства цела і духа, уласцівае самым простым жывёльным арганізмам. Другі аднайменны твор працягвае гэтыя высновы. Розум чалавека прыпадабняецца тут да паверхні зямлі, праўдзівая духоўная сутнасць – да яе глыбіняў. Лірычны герой апісвае выхад па-за межы самога сябе ў містычным вопыце абсалютнай еднасці з, парадаксальна, уласным цялесным існаваннем: *One emerges in a space / the mind cannot conceive, being wholly physical, not / metaphoric* («Апынаешся ў прасторы, / якую розум не можа спасцігнуць, становіцца цалкам фізічным, не / метафарычным») [3, р. 609]. Гэты верш пераклікаецца адначасова са «Змярканнем» і «Кажанамі», паколькі трансцэндэнтнае перажыванне апісваецца ў ім як тое, што пазбаўляе зроку і мовы, дорачы ўзамен пачуццё бясконцасці.

Можна сцвярджаць, што ў паэтычным зборніку «Вясковае жыццё» Л. Глюк творча асэнсоўвае ідэі амерыканскага трансцэндэнталізму і містычныя практыкі ісіхазму. Пераадольванне граніц асабістага «я» ў яе вершах сінанімічнае з асяганнем дасканалай еднасці духа і цела, з поўным прыняццем схаваных у падсвядомасці пачуццяў. Ключом да такога метафізічнага адкрыцця становіцца як адмова ад побытавай мітусні і засяроджанасць

на ўнутраным жыцці індывіда, так і натхнёнае сузіранне прыроды, поўнай адвечных таямніц.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Маккалох Д.* Хрысціанство. Тры тысячы лет. Москва: Эксмо, 2018.
2. Definition of 'transcendent' by Merriam-Webster. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/transcendent> (дата звароту: 04.04.2020).
3. *Glück L.* Poems 1962–2012. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013.
4. *Nelson M.* Bluets. Seattle: Wave Books, 2009.
5. On Louise Glück: change what you see / ed. D. F. Diehl. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
6. *Shaw P.* The sublime. Abingdon: Psychology Press, 2006.
7. The college anthology of American literature / ed. Z. Mazur. Kraków: Universitas, 2013.
8. Transcendentalism: a reader / ed. J. Myerson. Oxford: Oxford University Press, 2000.

А. К. Романовская
РАЗВИТИЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ
ПРИ РАБОТЕ СО СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ ПОНЯТИЯМИ
В 6-м КЛАССЕ

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
romanovskayanastya@mail.ru;
науч. рук. – И. Э. Савко, канд. пед. наук, доц.*

Рассматривается методика обучения разделу «Состав слова. Образование слов» в 6-м классе в аспекте развития лингвистического мышления учащихся. Определено, как в ходе изучения морфемики и словообразования у школьников происходит развитие абстрактного мышления, которое способствует формированию навыков грамотного подхода к работе со словообразовательными понятиями.

Ключевые слова: развитие лингвистического мышления; морфемика; словообразование; шестой класс.

Изучение словообразования способствует обогащению словарного запаса учащихся, поскольку знание значения составляющих частей позволяет уяснить значение целого; сознательному усвоению орфографических правил, действие которых сопряжено с характером значимых частей, содержащих орфограмму; пониманию типологии значимых частей, классифицируемых с учетом функции и стилистической окраски. В процессе усвоения словообразовательной системы языка происходит развитие интеллектуальных способностей учащихся, потому что данный раздел школьной грамматики в большей мере, чем другие, требует опоры на лингвистическое мышление учащихся. При словообразовательном анализе слов учащиеся проделывают ряд мыслительных операций, основанных и на лингвистических знаниях, и на чувстве языка, и на догадках, и на умении доказывать, обосновывать, мотивировать свою мысль. В результате усвоения учащимися словообразовательных понятий у них развивается чувствительность к логике языка.

Обучение разделу «Состав слова. Образование слов» необходимо строить таким образом, чтобы формировать у учащихся умения производить словообразовательный разбор с опорой на толкование лексического значения производного слова и на знание определенных закономерностей словообразовательного процесса, осуществлять морфемный разбор самостоятельных частей речи с учетом их словообразовательного анализа. Учащиеся должны приучаться осознанно производить морфемный и словообразовательный разборы,

анализируя соответствующие языковые явления с опорой на сопоставление синтеза и анализа слова. Необходимо формировать у школьников научный подход к изучению словообразования, осуществлять целенаправленное воздействие на сознание учащихся.

При обучении разделу «Состав слова. Образование слов» в 6-м классе должна быть методически грамотно определена общая последовательность работы над словообразовательными понятиями [см. подробнее: 3, с. 23–26]. На этапе актуализации полученных в начальной школе знаний о морфемах учащимся целесообразно предлагать упражнения на выделение корня, суффикса, приставок в однокоренных словах и окончаний в разных формах слова. С целью развития лингвистического мышления шестиклассников учителю необходимо организовывать учебную деятельность так, чтобы в ходе выполнения заданий они осуществляли исследование, поиск, чтобы осознанию научной истины предшествовали накопление, анализ, сопоставление и сравнение фактов. При выполнении заданий, в которых необходимо выделить морфемы, учащимися осознается семантика слова и происходит совершенствование умений определять значения морфем; при работе с однокоренными словами школьники учатся осознавать связи между такими словами. С точки зрения приемов мыслительной деятельности проверяется умение сопоставлять, осуществлять операции анализа-синтеза. В том случае, если учащимся предлагается распределительный диктант, у школьников формируется навык группировки, классификации языковых явлений по определенному основанию.

На следующем этапе изучения состава слова осуществляется углубление знаний об окончании, приставке, суффиксе и корне. Решающим фактором для запоминания теоретической информации является понимание материала, так называемая его логическая структурированность. При углублении знаний об окончании сначала должны предлагаться упражнения на выделение материально выраженного окончания, затем – на актуализацию знаний о нулевом окончании. Далее следует объяснить, какие части речи не имеют окончаний. Продемонстрировать это можно путем изменения существительных *окно* и *кино* по падежам. В результате анализа изменяемого и неизменяемого существительных у учащихся формируется навык сопоставления, сравнения. Важным условием развития соответствующих умений является организация работы шестиклассников таким образом, чтобы они выделяли морфемы не механически, а в ходе анализа слова, лингвистически обоснованно подходили к выделению окончания в словах разных частей речи [1, с. 243].

После отработки умений выделять в словах окончание необходимо начать работу по углублению знаний учащихся о приставке, в том числе и о том, какую роль она выполняет в слове. Школьники должны совершенствовать умение осуществлять операции анализа слов, знакомиться с семантикой различных приставок, определять, каким образом меняется лексическое значение однокоренных слов вследствие изменения приставки.

Далее осуществляется работа по углублению знаний о суффиксе. В частности, можно предложить выполнить задание, показывающее роль суффикса в формировании лексического значения слова:

Установите соответствие между столбцами таблицы, определив, какое лексическое значение имеют слова. Выделите суффиксы в словах правого столбца.

А. Человек по месту его жительства	1. Бегун, плясун, прыгун
Б. Человек по характерному для него качеству	2. Футболист, танкист, журналист
В. Человек по его действию	3. Брестчанин, могилевчанин, лидчанин
Г. Человек по роду его занятия	4. Студентка, пассажирка, белоруска
Д. Лицо женского пола	5. Мудрец, наглец, удалец

Подобные задания определяют уровень развития у учащихся абстрактного мышления, благодаря которому школьники учатся проникать в сущность слова, познавать роль морфем. Упражнение способствует усвоению семантики суффиксов, выявлению закономерностей образования определенных моделей слов, а также развитию навыка группировать и классифицировать слова.

При работе по углублению знаний учащихся о корне можно предложить выполнить такое упражнение:

Найдите в каждой группе слов «третье лишнее» слово, которое не является однокоренным для других двух слов ряда:

1) наводнение, водичка, водитель; 2) море, морщины, морской; 3) угол, уголь, уголок; 4) белый, побелка, белка; 5) лечение, подлечить, прилечь.

При выполнении данного задания формируются умения аналитической работы над словом, навыки группировки слов по определенному основанию и выявления лишнего.

При работе со структурой слова важную роль играет способность размышлять над словом, поэтому при углублении знаний о морфемах необходимо уделять внимание развитию абстрактного мышления, которое оперирует главным образом понятиями и широкими категориями. Следует организовать изучение морфемы как значимой единицы, учить соотносить значение

морфемы со значением слова, в котором она представлена, соотносить слова с реалией, обращаться к функциям морфем разных типов.

Начинать работу по обучению словообразовательному разбору целесообразно со знакомства с суффиксальным, приставочным, постфиксальным и приставочно-суффиксальным способами словообразования путем анализа ясных и однозначных примеров [3, с. 24]. Наибольшую трудность школьники испытывают при поиске производящего слова, поэтому их необходимо познакомить с некоторыми закономерностями словообразования (см. подробнее: [2, с. 47–51]). Поиск производящего слова предполагает, что учащиеся должны проникнуть в сущность производного слова, выявить причинно-следственные отношения между словообразовательными компонентами.

Формирование умений делать морфемный разбор осуществляется в процессе выполнения упражнений, предполагающих анализ структуры слова с учетом того, как это слово образовалось. Так, школьников необходимо учить сначала словообразовательному разбору, потом – составлению словообразовательной цепочки и только в конце – разбору слова по составу с учетом того, как оно образовалось [3, с. 25].

Обучение словообразованию 6-м классе должно быть построено методически грамотно, поскольку важен не только результат обучения, но и сам процесс, включающий глубокое осознание понятий, овладение разными способами аналитической и практической деятельности. Недостаточно вооружать учащихся знаниями – необходимо в ходе обучения приучать школьников обдуманно подходить к словообразовательному разбору, развивать их мышление. Таким образом, условием глубокого усвоения основ словообразования является развитое лингвистическое мышление, которое предполагает способность к многостороннему взгляду на слово и размышлению на нем, активный поиск связей и отношений между словообразовательными понятиями, осмысленный и обоснованный подход к словообразовательному и морфемному разборам.

Библиографические ссылки

1. Романовская А. К. Развитие лингвистического мышления учащихся как педагогическая проблема // Мова і літаратура ў XXI стагоддзі: актуальныя праблемы даследавання: матэрыялы V Рэсп. навук.-практ. канф. маладых навукоўцаў / Беларуская дзяржаўная ўніверсітэтная бібліятэка імя Я. Купалы. Мінск, 2019. С. 242–246.
2. Савко И. Э. Русский язык. От фонетики до текста: пособие для учащихся старших классов и абитуриентов. Минск: Харвест, 2010. 528 с.
3. Савко И. Э. Словообразование в русском языке: методика обучения // Народная асвета. 2019. № 1. С. 23–27.

Д. В. Русецкая
ПРИНЦИПЫ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА
В ПЬЕСЕ ТИМА КРАУЧА «АДЛЕР И ГИББ»

Белорусский государственный университет, г. Минск;
Darie.23k@gmail.com
науч. рук. – Н. В. Ламеко, канд. филол. наук, доц.

Новаторство пьес Тима Крауча, малоизученных в восточноевропейском литературоведении, дает основу для применения к драматургии оптик, которые ранее в литературоведении не использовались. В статье исследуется взаимосвязь принципов концептуального искусства и метатеатрального компонента драматургии Т. Крауча на примере пьесы «Адлер и Гибб». Научная новизна исследования заключается в междисциплинарном подходе к изучению современной драматургии. Доказывается, что особенности художественного метода современного британского драматурга – присущие ему амиметичность действия, господство диегезиса, апеллятивная структура текста, «тематизация» основ «театрального» – коррелируют с рядом фундаментальных свойств произведений концептуализма – переходом от морфологии к концепции, использованием языковой системы как рычага физической трансформации, обращением художников к аналитической рефлексии зрителей, созданием тавтологии с целью исследования границ искусства.

Ключевые слова: метатеатр; концептуальное искусство; Тим Крауч.

В целом XX век характеризуется сплавом различных традиционных сфер искусства, ранее существовавших обособленно друг от друга (литература, театр, кино, живопись, фотография, скульптура, музыка). Новаторский характер метатеатральных художественных практик Тима Крауча показывает, что граница между искусством (*contemporary art*) и театром также является размытой.

Концептуальное искусство зародилось в 1960-е гг. в США, вступив в полемику с абстрактным экспрессионизмом и формализмом, считавшимися передовыми направлениями в искусстве 1940–1950-х гг. Представители раннего концептуализма (Дж. Кошут, С. Левитт, М. Крейг-Мартин, Дж. Бойс) утверждали, что искусство должно апеллировать к аналитическим способностям как художника, так и зрителя. Поэтому в качестве первичного и центрального компонента произведения концептуалисты выдвинули *концепцию* (*concept*), или *идею*, которая обладает автономностью по отношению к своему физическому воплощению.

В программной статье «Искусство после философии» (*Art after Philosophy*, 1969) Джозеф Кошут тщательно аргументирует отличие нового типа искусства от предшествующего. По его словам, формалистическое искусство стало ничем иным, как «упражнениями эстетики». В нем внешняя функция

произведения равна его «смыслу существования», который реализуется лишь на морфологическом уровне. Формалистские художники «не задаются вопросом о природе искусства» [1] в целом (что является первостепенной задачей художника, по Кошуту), но создают произведения, которые считаются такими лишь на основе морфологической связи с предыдущими практиками, взятыми по отдельности (либо живопись, либо архитектура и т. д.). Тем самым они нисколько не трансформируют художественный язык, но «принимают природу искусства, какой она сложилась в европейской традиции» [1].

Переход к концептуализму Кошут объясняет изменением природы искусства: «от „внешности“ к „концепции“» [1]. «Искусство существует только концептуально» [1], поэтому художники стремятся исследовать границы дематериализации произведений. Морфология не столь важна и часто может быть неинтересна художнику. Сол Левитт в значимом эссе «Параграфы о концептуальном искусстве» (*Paragraphs on Conceptual Art*, 1967) пишет, что произведения, «которые показывают мыслительный процесс художника, порою бывают интереснее конечного результата» [2]. Также он пишет: «Концептуальный художник будет стремиться к тому, чтобы свести к минимуму акцент на материальной стороне произведения либо представить эту сторону парадоксальным способом (обратить ее в идею)» [2]. Что и делает, например, Кошут в произведении «Один и три стула» (*One and Three Chairs*, 1965). Инсталляция состоит из трех частей – стула, его фотографии, висящей на стене, и словарной дефиниции понятия «стул». Автор редуцирует физическое присутствие объекта. Слева направо мы видим сперва изображение стула, посредством медиа (т. е. на виду «сделанность» объекта), после реальный стул, лишенный утилитарной функции, и лингвистическое присутствие стула. Последнее концептуально чище предыдущих и, несмотря на минимализм, охватывает больше, чем конкретный объект. При каждой инсталляции работы реальный стул должен меняться, соответственно на фотографии должен быть изображен именно новый стул. Однако словарная дефиниция объекта остается той же, т. к. неважно какое материальное воплощение стула мы изберем, его суть и идея останутся теми же.

Существование концептуализма теоретики отсчитывают от творчества Марселя Дюшана и в частности его работы «Фонтан» (*Fontaine*, 1917). Выставив готовый объект (*ready-made*) – писсуар – в музейном пространстве, художник изменил облик произведения искусства: он поставил под вопрос понятие «авторства» и «сделанности» объекта, трансформировал «писсуар» в «фонтан» с помощью лишь называния, а также указал на трансформирующую

функцию музея, который предстает не только фактической локацией, но и художественным пространством, «создающим» искусство. Вышесказанное знаменует переход «от вопроса морфологии – к вопросу функции» [1], где новой задачей произведения становится создание высказывания, которое было бы оригинальным «комментарием к искусству» [1]. Таким образом, концептуализм тавтологичен, т. к. включает в себе автореферентные свойства. Тавтология вызывает к жизни «состояние искусства» («концептуальное состояние») – чистую ситуацию исследования основ понятия «искусство».

Тим Крауч также неоднократно ссылается на фигуру Дюшана как на идейного вдохновителя, а его пьеса «Дубовое дерево» (*An Oak Tree*, 2005) содержит цитату, отсылающую к одноименной инсталляции (1973) концептуалиста Майкла Крейга-Мартина. В экспликации, сопровождающей единственный объект инсталляции – стакан воды – художник объясняет: «Это не символ. Я изменил физическую субстанцию стакана воды на субстанцию дуба. Я не менял их облик. Настоящий дуб присутствует физически, однако в форме стакана воды» (*пер. – Д. Р.*). Подобную редукцию физических свойств Крауч осуществляет в своих произведениях, описывая это как «„дематериализованный“ театр... театр, который ближе концептуальному искусству, нежели фигуративным или репрезентативным формам» (*перевод наш. – Д. Р.*) [4].

Пьесе «Адлер и Гибб» (*Adler & Gibb*, 2014) Крауч считает наиболее сложной относительно техники дематериализации повествования. Сюжет состоит из трех временных пластов, разворачивающихся одновременно: студентка Луиз защищает диссертацию по творчеству концептуалистки Дженет Адлер, обращаясь к зрителям; став актрисой, она несколько лет спустя работает над биографическим фильмом о той же художнице, и вместе с оператором Сэмом вторгается в дом, где после смерти Адлер продолжает жить ее любовница и художница Маргарет Гибб; повествование о жизни и творчестве Адлер составляет отдельный временной пласт, именно оно подвергнется наибольшей трансформации к концу произведения.

Крауч создает продуманную мистификацию в образах Адлер и Гибб. Изначально первая работала в направлении абстрактного экспрессионизма, однако после знакомства обе художницы отходят к концептуальному искусству. Луиз-студентка цитирует А. Данто, который назвал этот переход «деформализацией» художественного произведения. Художницы исследуют пределы возможного в искусстве, о чем говорит одна из их работ – *The Realm of Possibility*. Они избавляются от формальной репрезентации своих идей,

стараясь оставить после себя как можно меньше следов. В числе работ мы видим, например, *The Art Is In Us*, в которой художницы съедают купленный портрет Клементя Гринберга – теоретика формализма в искусстве, или *there are now enough objects*. Главная идея героинь – разрушить границы между реальностью и искусством. Раз объектная репрезентация не важна сама по себе, то идеи не могут быть ограничены физической реальностью. С другой стороны, не существует объективных критериев, которые бы отделяли атрибуты реальной жизни от искусства. Так, в пьесе присутствует антракт, однако он подготовлен изнутри – это одна из работ художниц под названием *intermission*, в которой они просят зрителя «sanction the „relaxed gaze“, to move at half pace, to speak at half voice. To stop for fifteen minutes. To see to nature» [3]. Во время перерыва зрители, пришедшие на спектакль Крауча, делают то же, что и обычно в такие моменты. Однако над ними «нависает» метатеатральная атмосфера того, что они участвуют в вымысле спектакля.

Перечисленные работы героинь строятся на базовом принципе концептуализма – состоянии искусства, а не ремесленничестве. Эта тема подчеркнута в пьесе на уровне взаимодействия повествования и формы. Амиметичность, присущая драматургии Крауча, является отправной точкой сюжета, который впоследствии присваивает себе реалистические качества. По сути между двумя противоположными художественными практиками (концептуальной и натуралистической) наблюдается движение «навстречу»: в потоке рассказа Луиз-студентки творчество Адлер движется в сторону концептуализма и абстракции, при этом действия Луиз-актрисы постепенно в конце пьесы приводят к натуралистической репрезентации биографии художницы в самом фигуративном из искусств – фильме.

Крауч критикует технику подражания, с одной стороны, как избыточную и препятствующую работе воображения. С другой стороны, он показывает насколько натуралистические практики в искусстве ограничены и до конца нереализуемы, а также опасны, т. к. легко могут преступить моральные границы. В «Адлер и Гибб» Луиз-актриса насильно врывается в личную жизнь Гибб, убивает ее собаку, которую художницы когда-то выставили в музее как арт-объект, эксгумирует череп Адлер, и все ради того, чтобы «стать» ею. Единственное, о чем она сожалеет, – что она убила «art-dog», ведь, по ее мнению, она лишила мир одного из произведений искусства. В отличие от биографического фильма, театру нет необходимости подражать, чтобы передать некий сюжет. Само «театральное состояние», или пространство театра,

преобразует повествуемое в чистое театральное действие (вспомним ту же функцию музея по Дюшану). В качестве технического персонала, который понемногу к концу пьесы устанавливает реалистические декорации, на сцене присутствуют два ребенка. Именно они исполняют роль собаки, или приносят Луиз фигуру черепа. Напряжение острых эпизодов снимается также тем, что в качестве оружия дети кладут в руки героев мягкие или надувные предметы для плавания, которые не могут нанести вреда. В пьесе не важно, кто чью роль исполнит и насколько реалистично, – концепция является фундаментальной формой существования произведения.

Реализм дискредитируется также в ряде эпизодов, когда Луиз использует притворство там, где не может слиться с объектом подражания. Настраиваясь на исполнение роли Адлер, актриса понимает, что у нее нет опыта интимной связи с женщиной. Сэм находит решение – «fake it» [3]. Получается, что реализм на самом деле «видимый, кажимый» и по сути состоит из притворства, в то время как техники сближения театрального вымысла с реальностью события спектакля оказывают истинное воздействие на зрителя, возбуждают ответственность за свое участие и вопрошают о сущностной природе обоих уровней – театрального (фикционального) и действительного.

Экспериментальная форма произведения лишь усиливает когнитивный отклик в аудитории, поскольку амиметичность провоцирует несовпадения, которые требуют интерпретации. Как и концептуалисты, Крауч использует язык или слово, как высшую систему знаков, минималистичную, но способную на масштабные трансформации. Подобно произведениям концептуализма метатеатр Крауча направлен на когнитивное осмысление фундаментальных принципов театрального искусства и его роли в жизни каждого из участников этого процесса – как автора, так и зрителей.

Библиографические ссылки

1. Кошут Дж. Искусство после философии. URL: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf (дата обращения: 12.02.2020).
2. Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве. URL: http://vcsi.ru/files/sol_levitt.pdf (дата обращения: 12.02.2020).
3. Crouch T. Adler & Gibb. URL: <https://ru.scribd.com/book/359253502/Adler-Gibb> (date of access: 06.09.2018).
4. Interview with Tim Crouch Writer and Director of Royal Court's Adler & Gibb. URL: <https://aestheticmagazine.com/interview-with-tim-crouch-writer-and-director-of-royal-courts-adler-and-gibb/?fbclid=IwAR3gBLJvTe5qqEv1OfsuoO2LseJueuSOIC8eilD0FnRm2IjE27v8G8EGTMw> (date of access: 06. 09. 2018).

К. В. Сенько

**ОБОРОТ GENETIVUS ABSOLUTUS
В ДЕЯНИЯХ СВЯТЫХ АПОСТОЛОВ
И ЕГО СООТВЕТСТВИЯ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
kristina.senko@mail.ru;
науч. рук. – А. В. Куриченко, канд. фил. наук, доц.

В статье рассматриваются синтаксические особенности и способы перевода на русский язык древнегреческого оборота *genetivus absolutus* в тексте Деяний святых апостолов. Исследовались два разных русских перевода Нового Завета: Синодальный перевод и перевод В. Н. Кузнецовой.

Ключевые слова: Деяния святых апостолов; оборот *genetivus absolutus*; греческий оригинал; русский перевод; Синодальный перевод; перевод В. Н. Кузнецовой.

Деяния святых апостолов написаны апостолом Лукой на κοινή – «общем» диалекте древнегреческого языка, как и другие книги Нового Завета. Этот диалект возник в III–I вв. до н. э. на базе аттического и позже вытеснил из употребления другие диалекты Древней Греции. Н. Н. Глубоковский считает, что «несмотря на все свои особенности, новозаветный язык был самым лучшим для христианской проповеди: он богат и гибок. Греческий словарь был достаточно обширен, и новозаветные писатели в полную волю могли черпать из него слова, сообщая им христианский смысл. Даже более того: в своих произведениях и сложных словах этот греческий язык был столь неограничен, что давал простор выразить все идеи и все их оттенки с желательной для писателя ясностью и точностью» [1, с. 192].

Язык апостола Луки отличается использованием сложных греческих конструкций, в том числе и оборота *genetivus absolutus*.

В данной работе анализ русского текста будет основываться на Синодальном переводе 1876 г. [2] и переводе В. Н. Кузнецовой 1998–1999 гг. [3]. Синодальный перевод имеет высокий авторитет и широко распространен не только в православной церкви, но и в других христианских конфессиях, использующих русский язык для проповеди. Самую оживленную дискуссию вызвал перевод на русский язык Нового Завета «Радостная весть», выполненный в 90-е гг. XX в. Валентиной Николаевной Кузнецовой, российским филологом-классиком, переводчиком, библеистом, которая стремилась передать смысл оригинального текста,

а не следовать буквальному переводу. Характерной чертой «Радостной вести» стал отказ от привычной лексики и стилистики Синодальной русской Библии.

Оборот *genetivus absolutus* (родительный независимый) является одним из самых употребительных синтаксических оборотов греческого языка. *Genetivus absolutus* представляет собой составное обстоятельство времени, причины, уступки, условия, не зависящее ни от одного члена предложения. Компонеты оборота – логическое подлежащее (существительное, прилагательное, местоимение в *genetivus*) и логическое сказуемое (согласованное с логическим подлежащим причастие).

В тексте Деяний святых апостолов синтаксический оборот используется для уточнения семантики, для украшения текста, для оригинальной подачи смысла и, конечно, благодаря своей многозначности может переводиться разными способами и толковаться у разных переводчиков по-разному. Цель данного исследования – определить, в каком значении оборот *genetivus absolutus* наиболее часто употребляется в Деяниях, выявить сходство и отличия двух разных русских переводов (Синодального перевода и перевода В. Н. Кузнецовой) от греческого оригинала и между собой.

Наиболее употребительным является оборот *genetivus absolutus* со значением времени. Греческий текст Деяний святых апостолов также это подтверждает.

В переводах В. Н. Кузнецовой (В.К.) и Синодальном (СП) есть немало совпадений, наибольшее количество совпадений перевода оборота со значением времени представляет собой способ перевода придаточным предложением времени:

...ἀλλὰ λήμψεσθε δύναμιν ἐπελθόντος τοῦ ἁγίου πνεύματος ἐφ' ὑμᾶς (1:8). – Но вы примете силу, *когда сойдет* на вас *Дух Святой* (СП). – Но *когда сойдет* на вас *Святой Дух*, вы получите силу (В.К.).

В следующем примере способы перевода одинаковые, но наблюдаются отличия в передаче первого логического сказуемого: в СП сложный греческий глагол *ὄδοιποροῦντων* передан простым русским глаголом «шли», а у В.К. – выражением «были в пути». Возможно, В. Н. Кузнецова хотела сделать больший акцент на том, что действие еще длилось, не закончилось, об этом говорит и использование ею рядом со следующим сказуемым частицы «только»:

Τῇ δὲ ἐπαύριον ὄδοιποροῦντων ἐκείνων καὶ τῇ πόλει ἐγγιζόντων... (10:9). – На другой день, *когда они шли и приближались* к городу... (СП). – На следующий день, *когда они были еще в пути* и только *подходили* к городу... (В.К.).

Еще одним вариантом передачи оборота *genetivus absolutus* на русский язык является перевод деепричастным оборотом. Таких случаев в СП мы выявили 3, а у В.К. – 4. Случаи совпадения переводов оборота со значением времени деепричастным оборотом также встречаются:

...ἐπὶ πολὺ δὲ αὐτῶν προσδοκόντων καὶ θεωρούντων μηδὲν ἄτοπον... (28:6). – ...но, *ожидая* долго и *видя*, что не случилось с ним никакой беды... (СП). – ...но, *не дождавшись* и *видя*, что с ним ничего необычного не происходит... (В.К.).

Разница состоит лишь в виде первого деепричастия: в СП – *ожидая* – деепричастие несовершенного вида, а *дождавшись* – совершенного вида.

Третьим способом передачи оборота *genetivus absolutus* в русском языке является отглагольное существительное с предлогом. В рассматриваемых переводах Деяний данный способ используется в СП 8 раз, а у В.К. – 4.

В следующем примере СП и В.К. используют существительное с предлогом вместо греческого глагола *δεηθέντων* (*participium aoristi passivi* от *δέω* – *med.* ‘просить, умолять’), употребляя немного разные предлоги. Вероятно, переводчики выбрали данный вариант, исходя из того, что для восприятия он подходит больше, так как подобный способ перевода короче и красивее:

...καὶ δεηθέντων αὐτῶν ἐσαλεύθη ὁ τόπος (4:31). – И, *по молитве их*, поколебалось место (СП). – *После их молитвы* дом, в котором они собрались, сотрясся (В.К.).

Четвертый способ передачи оборота *genetivus absolutus* в Деяниях представляет собой отдельное простое предложение или часть сложного предложения (не придаточное обстоятельственное предложение). *Genetivus absolutus* в Синодальном переводе в следующем примере передается простым предложением, где компоненты оборота – подлежащее и сказуемое, а В. Н. Кузнецова совершенно изменяет синтаксическую структуру предложения: внутри придаточного определительного компоненты оборота становятся подлежащим и сказуемым:

Προκηρύξαντος Ἰωάννου πρὸ προσώπου τῆς εἰσόδου αὐτοῦ βάπτισμα μετανοίας παντὶ τῷ λαῷ Ἰσραὴλ (13:24). – Перед самым явлением Его *Иоанн проповедовал* крещение покаяния всему народу Израильскому (СП). – ...приход которого *предвозвестил Иоанн*, призвавший весь народ Израиля омыться в знак возвращения к Богу (В.К.).

Несмотря на то, что текст Деяний святых апостолов полон одинаковых случаев перевода оборота *genetivus absolutus* со значением времени, немалый интерес вызывают случаи несовпадения переводов, которых также достаточно много в тексте.

Γενομένης δὲ τῆς φωνῆς ταύτης συνῆλθεν τὸ πλῆθος (2:6). – *Когда* сделался этот шум, собрался народ (СП). – И *на шум* этот собралась большая толпа (В.К.).

Придаточным предложением с наиболее употребительным союзом «когда» предан оборот в Синодальном переводе, который сохраняет греческое подлежащее и сказуемое, В. Н. Кузнецова же в переводе опускает греческое сказуемое, делая предложение более простым и, на наш взгляд, более красивым по звучанию.

Бывают случаи, когда не все компоненты греческого оборота *genetivus absolutus* имеют соответствия в русских переводах. Такой случай представлен в следующем примере, когда не переведено логическое подлежащее как в СП, так и у В.К., скорее всего, потому, что дальше в тексте предложения есть местоимение *αὐτόν*, относящееся к тому же лицу, что и логическое подлежащее.

...ἐκτεθέντος δὲ αὐτοῦ ἀνείλατο αὐτὸν ἡ θυγάτηρ Φαραώ (7:21). – А когда был брошен, взяла его дочь фараонова (СП). – А когда вынесли из дома и оставили, его подобрала дочь фараона (В.К.).

Кроме наиболее распространенного и часто встречающегося значения времени оборота *genetivus absolutus*, в тексте Деяний святых апостолов встречаются обороты со значением причины (6 случаев использования).

Наиболее распространенный союз для перевода *genetivus absolutus* со значением причины – это союз «так как». В следующем предложении именно с помощью него и был переведен оборот:

...ἀντιλεγόντων δὲ τῶν Ἰουδαίων ἠναγκάσθη ἐπικαλέσασθαι Καίσαρα... (28:19). – ...но так как Иудеи противоречили, то я принужден был потребовать суда у кесаря... (СП). – Так как евреи возражали, я был вынужден потребовать суда императора... (В.К.).

В большинстве случаев вместо местоимения-логического подлежащего В. Н. Кузнецова использовала личное имя/имена, указывая на то, кто совершил действие или над кем было совершено действие. Но в следующем примере данный переводчик использует местоимение «он», а в СП, как и в греческом тексте, сохранено имя «Павел». СП использует придаточное предложение с союзом «как» в значении ‘так как’, у В. Н. Кузнецовой же перевод оборота представляет собой предложение в составе сложносочиненного:

...τοῦ δὲ Παύλου ἐπικαλεσαμένου τηρηθῆναι αὐτὸν εἰς τὴν τοῦ Σεβαστοῦ διαγνώσιν ἐκέλευσα τηρεῖσθαι αὐτόν... (25:21). – Но как Павел потребовал, чтобы он оставлен был на рассмотрение Августово, то я велел содержать его под стражею... (СП). – Но он потребовал для себя августейшего суда, и я приказал держать его под стражей... (В.К.).

Характерно, что в СП употреблено немало устаревших слов, например, в стихе 27:18 использовано слово «обуревание» со значением ‘буря’, которое

вряд ли можно услышать в нашей повседневной речи, а В. Н. Кузнецова использует интересную метафору:

Σφοδρῶς δὲ χεῖμα ἰσχυρόν ἡμῶν τῆ ἐξῆς ἐκβόλῃν ἐποίησαντο (27:18). – На другой день, по причине сильного обуревания, начали выбрасывать груз (СП). – *Буря продолжала свирепствовать*, и на следующий день мы облегчили корабль от части груза (В.К.).

Проанализированный нами материал свидетельствует, что и в греческом оригинале Деяний святых апостолов наиболее употребителен оборот *genetivus absolutus* со значением времени (48 раз из 57 случаев употребления оборота). В обоих русских переводах он чаще всего передается придаточным предложением времени. Гораздо меньше случаев использования оборота *genetivus absolutus* со значением причины (6 случаев). Примеры оборота с другими значениями (уступки, условия) в тексте Деяний святых апостолов нами не найдены. Подавляющее большинство способов перевода оборота – перевод придаточным обстоятельственным предложением (33 раза в СП и 20 у В.К.). Деепричастным оборотом *genetivus absolutus* переведен 3 раза в СП и 4 раза у В.К., отглагольным существительным с предлогом – 8 раз в СП и 4 раза у В.К. Независимым отдельным предложением или в составе сложносочиненного – в СП 5 раз, у В.К. – 16 раз. Временная разница двух русских переводов, а также различные принципы, положенные в основу перевода, – основные причины лексических, морфологических и синтаксических особенностей Синодального перевода и перевода В. Н. Кузнецовой.

Библиографические ссылки

1. Глубоковский Н. Н. Библейский греческий язык в писаниях Ветхого и Нового Завета. // Труды Киевской Духовной Академии. 1912. № 2. С. 191–209.
2. Деяния Святых апостолов. На двух языках: греческом и русском Синодальном переводе. С параллельными местами. Кн. 5-я. Минск: Минская фабрика цветной печати, 2010.
3. Деяния апостолов в переводе с древнегреческого В. Н. Кузнецовой. URL: <http://messia.ru/biblia/nz/kuzn/ac1.htm> (дата обращения: 13.03.2020).

А. В. Сіняк

ПРЫЁМЫ КАМІЧНАГА
Ў АНАНІМНЫМ ЗБОРНІКУ ЖАРТАЎ «ΦΙΛΟΓΕΛΩΣ»

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
sinuakal@gmail.com;
наук. кір. – Я. У. Прыстаўка, канд. філал. навук, дац.

У артыкуле разглядаюцца асноўныя прыёмы стварэння камічнага эфекту ў ананімным зборніку жартаў «Φιλόγελος», прыводзяцца прыклады старажытнагрэчаскіх жартаў і іх тлумачэнне.

Ключавыя словы: камічнае; камічны эфект; прыёмы камічнага; смех; жарт.

Камічнае з’яўляецца ўніверсальным, разнапланавым і складаным для вывучэння феноменам. Як заўважае Н. Б. Мячкоўская, «смешнае, з’яўляючыся культурнай універсальнай, прадстаўлена ва ўсіх культурных семіётыках, у тым ліку рытуальна-рэлігійных. Калі ў адносінах да мастацтва аб смешным пішуць даўно (і ў эстэтыцы смешнае называюць камічным), то вывучэнне смешнага ў паводзінных семіётыках штодзённага жыцця практычна робіць першыя крокі, таму аб анталогіі смешнага ў жыцці пакуль судзяць па даследаванні камічнага ў мастацтвах, як вербальных (якія выкарыстоўваюць натуральную мову), так і не вербальных» [3, с. 142]. Найбольш распаўсюджаным вынікам камічнага эфекту з’яўляецца смех, які разглядаецца як з’ява эстэтычная, а не фізіялагічная [1, с. 7]. Камічнае вывучаецца логікай, эстэтыкай, тэорыяй літаратуры, лінгвістыкай і г. д. Камічны эфект можа стварацца на розных узроўнях (лексіка, сінтаксіс, семантыка і г. д.). Таму вельмі лагічна, што гэтае пытанне выклікае цікавасць розных даследчыкаў. У нашым даследаванні мы абапіраліся на працы В. З. Саннікава [5], які даследаваў моўную гульню як адзін з відаў лінгвістычнага эксперымента, і Б. Дземідока, які вывучаў прыёмы і формы камічнага [1].

Старажытныя грэкі любілі пасмяяцца, аб чым сведчыць узнікненне ананімнага зборніка жартаў «Φιλόγελος» [6]. Дадзены зборнік дае ўяўленне аб светаўспрыманні і сацыяльна-палітычных поглядах старажытных грэкаў. Разам з тым, помнік мае вялікае значэнне не толькі для разумення старажытнагрэчаскай культуры, але і для генезісу і тыпалогіі механізмаў камічнага. Ананімны зборнік жартаў «Φιλόγελος» з’яўляецца важным звяном у гісторыі рэцэпцыі антычнай культуры, яго вывучэнне дапамагае нам лепей зразумець сучасную

тэорыю камічнага і яго разнастайныя літаратурныя і фальклорныя формы. Помнік змяшчае 264 жарты, аднак некаторыя запісаны па два разы. 57 жартаў са зборніка былі перакладзены на рускую мову М. Л. Гаспаравым [4, с. 298–302].

У нашым даследаванні мы паспрабавалі выявіць асноўныя прыёмы камічнага, якія выкарыстоўваюцца ў жартах зборніка «Φιλόγελως».

1. Гіпербалізацыя. Гэта мастацкі прыём, заснаваны на моцным перабольшванні якіх-небудзь уласцівасцяў чалавека, прадмета або з’явы [2, с. 41]. Перш за ўсё, камічны эфект гіпербалы звязаны з супярэчнасцю і поўнай або частковай неадпаведнасцю зместу фактам рэчаіснасці, якія моцна перабольшваюцца. Напрыклад, мы можам назіраць гіпербалізацыю чалавечай ляноты ў наступным жарце:

Ὁκνηρὸς ὀκνηρῷ δηνάριον ἐχρεώσται. ὑπαντήσας δὲ αὐτῷ ἦται τὸ δηνάριον. Τοῦ δὲ εἰπόντος «ἔκτεινόν σου τὴν χεῖρα καὶ λῦσόν μου τὸ μάπουλον καὶ ἄρον τὸ δηνάριον», ὁ ἕτερος ἔφη· «πορεύου· ἐνθεν οὐδέν μοι χρεώστείς» (213).

Гультай гультаю пазычыў дынарый; сустрэўшы яго аднойчы, ён запатрабаваў з яго доўг. Той сказаў: «Працягни руку, развяжы мой кашэль і дастань дынарый». Першы адказаў: «Ідзі сабе, ты мне больш не даўжнік».

2. Нечаканае параўнанне. У штодзённым жыцці параўнанне – гэта з’ява, якая ўзнікае на падставе асацыяцый. Звычайна гэта не выклікае камічнага эфекту, бо параўноўваюцца рэчы падобныя. Але здараюцца нечаканыя параўнанні рэчаў, якія наогул паміж сабой не звязаныя. Менавіта яны ствараюць камічны эфект. Прыкладам нечаканага параўнання ў зборніку можа служыць жарт, дзе чалавек параўноўвае сябе з авечкай, прычым пасля такога параўнання ўзнікае асацыятыўны рад прыкмет, па якіх яшчэ мы можам параўнаць гэтага чалавека з авечкай:

Κυμαῖος ἰδὼν πρόβατον συμπλοδισμένον καὶ οὕτω κειρόμενον, εἶπεν «εὐχαριστῶ τῷ κυρίῳ μου ὅτι οὐδέποτε με δήσας ἔκειρε» (167).

У Кімах адзін чалавек убачыў звязаную авечку, якую стрыглі, і сказаў: «Шчасце маё, што мой цырульнік стрыжэ мяне, не звязваючы».

3. Парушэнне праксеалагічных нормаў. Як прыклад можна прывесці жарт, дзе педант выбірае не падыходзячы сродак для дасягнення мэты. Смешным становіцца тое, што педант не разумее, што не зможа навучыцца плаваць, калі не будзе заходзіць у ваду:

Σχολαστικὸς κολομβῶν παρὰ μικρὸν ἐπνίγη ὤμοσε δὲ εἰς ὕδωρ μὴ εἰσελθεῖν, ἐὰν μὴ μάθη πρῶτον καλῶς κολυμβᾶν (2).

Педант, плаваючы, ледзь не патануў, і даў зарок не ўваходзіць у ваду, пакуль не навучыцца добра плаваць.

Яшчэ адным прыкладам гэтага сродку з'яўляецца жарт, дзе камічны эфект стварае глупства педанта, які хоча ўбачыць сябе, але заплюшчвае вочы:

Σχολαστικὸς θέλων ἰδεῖν εἰ πρέλει αὐτῷ κοιμᾶσθαι, καμύσας ἐνωπρίζετο.

Педант, жадаючы паглядзець, ці прыстойна ён выглядае, калі спіць, паставіў перад сабой лютэрка і заплюшчыў вочы (11).

4. Парушэнне логікі ў матывацыі ўчынкаў. Як прыклад можна прывесці жарт, дзе камічнасць сітуацыі заключаецца ў тым, што педант не разумее, што не ад яго залежыць хуткае перапраўленне праз раку, а ад руху парома:

Σχολαστικὸς διαπερᾶσαι ποταμὸν βουλόμενος, ἀνέβη εἰς τὸ πλοῖον τῷ ἵππῳ ἐποχοόμενος, πυθομένου δέ τινος διὰ τί οὐ κάτεισι, «σπουδάζω» ἔφη (31).

Педант, перапраўляючыся праз раку, заехаў на паром верхам на кані. На пытанне, чаму ён не злезе, ён адказаў: «Я спяшаюся».

Вельмі часта жарт становіцца жартам на апошніх словах. Прыкладам гэтага могуць службыць жарты з нечаканай канцоўкай, дзе педант абсурдна прабачаецца за тое, што сын памёр і не прыйшоў у школу:

Σχολαστικὸς ἐκκομίσας τὸν υἱόν, ἀπαντήσας τῷ διδασκάλῳ αὐτοῦ «σύγγνωθι» ἔφη «ὅτι οὐκ ἦλθεν ὁ υἱός μου εἰς τὴν σχολήν· ἀπέθανε γάρ» (77).

У педанта памёр сын. Сустрэўшы яго школьнага настаўніка, ён сказаў: «Прабачце, што мой сын не прыйшоў у школу: ён памёр».

5. Парушэнне натуральнага парадку рэчаў. Асобнае месца займаюць жарты з парушэннем натуральнага парадку рэчаў. Да смеху прыводзяць абсалютна нелагічныя і непаслядоўныя дзеянні або разважанні героя. У наступным прыкладзе педант не разумее, што парадак дзеянняў парушаецца:

Σχολαστικὸς εἰς λάκκον πεσὼν, συνεχῶς ἐβόα ἀνακαλῶν ἑαυτῷ βοηθούς· ὡς δ' οὐδεὶς ὑπήκουε, λέγει πρὸς ἑαυτὸν «μωρός εἰμι, ἐὰν μὴ ἀνελθὼν πάντας μαστιγώσω, ἵνα οὕτω γοῶν μοι ὑπακούσωσι καὶ κλίμακα κομίσωσιν» (52).

Педант зваліўся ў басейн і доўга клікаў на дапамогу рабоў, але яго ніхто не чуў. Тады ён сказаў сам сабе: «дурань я, трэба мне вылезці і пабіць іх усіх: тады ўжо яны паслухаюцца і спусцяць мне лесвіцу».

6. Парушэнне моўных і камунікатыўных нормаў. Сярод жартаў вельмі распаўсюджаныя дыялогі. Часта выкарыстоўваецца прыём абсурднага дыялогу. Удзельнікі такіх дыялогаў не могуць карыстацца неабходнымі аргументамі. Часам яны нават не стараюцца зразумець адзін аднаго. Кожны размаўляе аб нечым сваім, і яго не цікавіць тое, пра што гаворыць яго апанент: педант або няправільна інтэрпрэтуе інтэнцыю (камунікатыўны намер) суразмоўцы, або лекар інтэрпрэтуе пытанні літаральна:

Δύσκολος ἰατρὸς ἐτερόφθαλμος ἠρώτα· νοσοῦντα· «πῶς ἔχεις»; εἶπεν· «ὡς βλέπεις». ὁ δὲ ἰατρὸς ἔφη· «ἐὰν ὡς ἐγὼ βλέπω ἔχῃς, τὸ ἥμισύ σου ἀπέθανε» (185).

Аднавокі лекар-буркун спытаў хворага: «Як здароўе?» Той адказаў: «Як вы бачыце». Лекар сказаў: «Калі так, як я бачу, то вы ўжо напалову памерлі».

У некаторых жартах мы можам бачыць памылковую інтэрпрэтацыю адносных намінацыйных адзінак, якія маюць рознае значэнне ў залежнасці ад таго, хто іх выкарыстоўвае. Так мы можам бачыць жарт, дзе педант, сам таго не разумеючы, раіць свайму бацьку пахаваць сваё дзіця, г. зн. самога педанта:

Σχολαστικῶ ἐκ δούλης τεκνώσαντι ὁ πατήρ συνεβούλευε τὸ παιδίον ἀποκτεῖναι. ὁ δὲ «πρῶτον» ἔφη «σὺ τὰ τέκνα σου κατόρυζον, καὶ οὕτως ἐμοί συμβούλευε τοῦμὸν ἀνελεῖν» (57).

У педанта нарадзілася дзіця ад рабыні. Бацька параіў забіць яго. Педант сказаў: «Спачатку сваіх дзяцей пахавай, а потым рай мне маіх забіваць».

Таксама да гэтага прыёму можна аднесці жарт, дзе смешным з'яўляецца тое, што чалавек блытае часцінамоўную прыналежнасць слова (амаформы) і вынікае непаразуменне:

Κυμαῖος ἐπιζητῶν φίλον, ἐκάλει αὐτὸν πρὸ τῆς οἰκίας ὀνομαστί. ἐτέρου δὲ εἰπόντος· «ὕψηλότερον φώνησον, ἵνα ἀκούσῃ», ἀφείς τὸ ὄνομα δ ἦδει ἐβόα· «ὕψηλότερε» (160).

У Кімах адзін чалавек шукаў сябра, і калі стаяў перад яго хатай, клікаў яго па імені. Яму адказалі: «Крычы грамчэй, каб цябе пачулі». Ён перастаў клікаць па імені і закрычаў: «Гэй ты, Грамчэй!».

У зборніку таксама сустракаецца камічны эфект, які грунтуецца на прыродзе фразеалагізма. Адзінкі, якія ўваходзяць у склад фразеалагізма, у сказе паводзяць сябе па-іншаму, чым у складзе свабодных словазлучэнняў, што і стварае камічны эфект [5, с. 298]:

Μισογύναιος, τῆς γυναικός αὐτοῦ ἀποθανούσης, ἐπὶ τῷ θάψαι ἐκήδευσεν. τινὸς δὲ ἐρωτήσαντος «τίς ἀνεπαύσατο;» ἔφη· «ἐγὼ ὁ ταύτης στερηθεὶς» (247).

Жанчынаненавіснік, калі ў яго памерла жонка, зладзіў ёй пышнае пахаванне. Мінак спытаў: «Хто тут здабыў заспакаенне?» Ён адказаў: «Гэта я, нарэшце».

У гэтым жарце абыгрываецца фразеалагізм «здабыць заспакаенне» («τίς ἀνεπαύσατο»), камічны эфект ствараецца тым, што мужчына інтэрпрэтуе фразеалагізм літаральна.

Калі больш глыбока разглядаць ананімны зборнік жартаў «Φιλόγελως», можна сказаць, што ў ім адлюстроўваюцца не проста жарты, а сінтэз моўных прыёмаў, стылістычных фігур, сацыяльнага партрэту і менталітэту старажытнага чалавека, якія не губляюць актуальнасці і ў нашы часы. Прыёмы камічнага ў зборніку з'яўляюцца ўніверсальнымі, яны супадаюць з прыёмамі, якія выкарыстоўваюцца для стварэння сучасных жартаў.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Демидок Б.* О комическом. Москва: Прогресс, 1974.
2. *Лазарук М. А., Ленсу А. Я.* Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў. Мінск: Народная асвета, 1996.
3. *Мечковская Н. Б.* Феномен «смешного» в речи, его языковые первоэлементы и внеязыковые механизмы // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. Москва, 2007. С. 141–153.
4. Памятники поздней античной поэзии и прозы II–V века / отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. Москва: Наука, 1964.
5. *Санников В. З.* Русский язык в зеркале языковой игры. Москва: Яз. слав. культуры, 2002.
6. [Hieroclis et Philagrii] Philogelos: Hieroclis et Philagrii facetiae / ed. Alfred Eberhard. Berolini: H. Ebeling et C. Plahn, 1869.

К. Д. Ситникова

**ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ
И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПЕРЕДАЧИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ
(НА ОСНОВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТЕФАНА ЦВЕЙГА)**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
sitnikovakarina4004@gmail.com;
науч. рук. – С. А. Шантарович, канд. пед. наук, доц.

Одним из основных аспектов личности является развитая эмоциональная сфера, которая объединяет в себе такие формы психического отражения внешнего мира как эмоции различной эквивалентности. При смене друг друга они формируют непрерывный эмоциональный фон, сопровождающий весь процесс жизнедеятельности человека. В том числе эмоции сопровождают и речемыслительную деятельность, а, значит, влияют на процессы восприятия текста и в конечном итоге находят свое выражение в языковых средствах, используемых в тексте. В статье рассмотрены новеллы Стефана Цвейга «Страх» (Angst, 1925), «Двадцать четыре часа из жизни женщины» (Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau, 1927) и «Закат одного сердца» (Untergang eines Herzens, 1926). Особое внимание уделено языковым средствам, которые используются автором для описания отрицательных и положительных эмоциональных состояний различных персонажей.

Ключевые слова: эмоции; чувства; экспрессия; текст; средства; языковой.

В современном мире рост интереса исследователей к вопросу об эмоциональной экспрессии обоснован. Все коммуникативное пространство буквально состоит из эмоций, посредством которых человек оценивает и усваивает все происходящее с ним, определяя собственное отношение с миром. Вне зависимости от того, к какой языковой культуре принадлежит личность, эмоции являются главной составляющей его мышления и языкового сознания.

Большой интерес для лингвистики представляют эмотивные средства языка, которые используются говорящим для воздействия на эмоциональную сферу слушающего, к ним относятся: определенная лексика, интонация, порядок слов и т. д. Изучением эмоций занимаются многочисленные психологи, философы, лингвисты, социологи и представители других научных областей.

На наш взгляд, экспрессию эмоций и их восприятие нагляднее всего можно проследить в переводах художественных текстов. Художественный текст как модель мира концентрирует в своей содержательной структуре бесчисленное множество эмотивно-оценочных смыслов, передающих состояние героев произведения. В нашей статье будут рассмотрены новеллы Стефана Цвейга «Страх»

(*Angst*, 1925), «Двадцать четыре часа из жизни женщины» (*Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*, 1927) и «Закат одного сердца» (*Untergang eines Herzens*, 1926), которые поражают своим драматизмом, увлекают необычными сюжетами и заставляют размышлять над превратностями человеческих судеб. Особое внимание стоит уделить языковым средствам, которые используются автором для описания отрицательных и положительных эмоциональных состояний различных персонажей.

Анализируя любого литературного героя, в первую очередь, стоит помнить, что он представляет собой проекцию реального человека. Возможно, этот образ является собирательным, неидентичным, однако все пережитые и воспроизведенные эмоции реальны.

Любое рассуждение, являясь коммуникативным актом, подразумевает личностное отношение говорящего к предмету речи, а такое явление как *оценочность* является в той или иной мере неотъемлемой частью любого высказывания, может присутствовать в разнообразных коммуникативных актах. Оценка может выражаться эксплицитно (на основе семантики оценочных слов) и имплицитно (на основе контекста, где большим значением наделены прагматические компоненты высказывания). В нашей статье мы проанализируем эксплицитную составляющую лексики. Эмоциональная экспрессия приобретает положительный, отрицательный или же нейтральный характер.

В отличие от положительных эмоций, выражение которых у населения разных стран схоже, отрицательные всегда конкретны, отчетливы и многогранны. Они передаются целым комплексом языковых средств, которые усиливают друг друга синтаксически (риторический вопрос), стилистически (повтор) и отличаются просодией.

В иностранном языке, в частности немецком, эмоции отражаются по-разному. Это зависит от ситуации произнесения и самого говорящего. Проиллюстрируем это на примере названных выше новелл, в которых мы можем наблюдать выражение страха у главных героев, однако в силу различия обстоятельств, повлекших за собой определенный исход, а также кардинального различия в возрасте героев, одинаковые эмоции находят разные пути проявления.

...packte sie mit einem Male wieder jene sinnlose Angst. Ein schwarzer Kreisel surrte plötzlich vor ihren Augen, die Knie froren zu entsetzlicher Starre, und hastig musste sie sich am Geländer festhalten, um nicht jählings nach vorne zu fallen. – ...ее охватил уже знакомый бессмысленный страх. Перед глазами замелькали черные круги, колени вдруг точно околечили, перестали сгибаться, и ей пришлось ухватиться за перила, чтобы не упасть.

Seitdem bin ich ruhiger geworden. Altwerden heißt ja nichts anderes, als keine Angst mehr haben... – С тех пор я стала спокойнее. Состариться – это ведь и значит перестать страшиться...

Помимо этого, существенные различия претерпевает экспрессия эмоций у женщин и мужчин.

Und so warm und eindringlich erläuterte er dem immer unsicherer werdenden Kinde die eigene Tat... aber doch... es endlich in Tränen ausbrach und wild zu heulen begann. Irene stürzte hin, die Weinende zu umarmen... Auch ihr Mann verwies ihr mahnend dies voreilige Mitleid, denn er wollte das Vergehen doch nicht straflos hingehen lassen, und verhängte die zwar geringfügige, für das Kind aber empfindliche Strafe. – Он так тепло и убедительно объяснил девочке ее выходку... и все же... малютка постепенно размякла и, наконец, заревела навзрыд. Ирена бросилась обнимать плачущую дочку... Муж, в свою очередь, упрекнул ее за неуместную жалость, – он не собирался оставлять проступок безнаказанным и назначил ничтожную, но для ребенка чувственную кару.

Для того чтобы выразить эмоции существует большое количество поводов. В разговорной речи зачастую мы присваиваем одни и те же наименования разным эмоциям, истинное значение которых мы узнаем лишь из контекста. Однако в то же время одна и та же эмоция может быть передана множеством речевых средств: синонимическим рядом слов, метафорически. Например, в новелле «Страх» главная героиня Ирена испытывает целую палитру эмоций – *das Grauen* (ужас), *das Schrecken* (испуг), *die Wollust* (сладостную жуть) и др. Но все вместе они являются разновидностями **страха**, который сопровождает героиню на протяжении всего произведения.

Лексика, которая описывает эмоции, – «ассоциативно эмотивная». Она создает ассоциации с различными эмоциями на подсознательном уровне. За процесс создания, закрепления и распределения наименований эмоций в лексике отвечают различные части речи как самостоятельные, так и служебные, а также языковые средства выразительности.

Эмоции могут передаваться посредством наречий, а также существительных, обозначающих эмоции и их физиологические проявления: *mit großer Freude*, *mit Zuversicht* и т. п.

За экспрессию эмоций могут отвечать и прилагательные. Они более явно и четко отражают психологическое состояние говорящего: *fröhlich*, *lustig*, *traurig*, *müde* и др.

Помимо этого, эмоциональность может быть передана через модальные частицы. Например: *aber*, *auch*, *denn* и др. Несмотря на то, что данная

лексическая единица очень распространена, она также наиболее трудна для употребления и перевода на другие иностранные языки.

Разнообразные междометия очень частотны в употреблении для выражения различных чувств человеком в речи независимо от возраста. Например: *Ach! Oje! Na gut!*

Л. Г. Бабенко обращает внимание: «Из всех частей речи для выражения различных эмоциональных состояний лучше всего подходит глагол, так как он ориентирован на сферу субъекта или на сферу объекта». Таким образом, именно глагол позволяет экспрессии эмоций быть наиболее точной в отражении собственных чувств.

Таким образом, эмоции сопровождают речемыслительную деятельность героев, влияют на процессы восприятия текста и в конечном итоге находят свое выражение в языковых средствах, используемых в тексте. Репрезентация испытываемых чувств и эмоций может быть передана посредством любой языковой единицы. Однако ее частота и актуальность употребления зависит от личностных доминант характера говорящего и внешних обстоятельств.

Библиографические ссылки

1. *Антропова М. В.* Личностные доминанты и средства их языкового выражения: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1996.
2. *Цвейг С.* Новеллы / пер. с нем. Минск: Выш. шк., 1986.
3. *Zweig S.* Angst. URL: <https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-019371-6.pdf> (date of access: 10.04.2020).
4. *Zweig S.* Untergang eines Herzens. URL: https://royallib.com/read/Zweig_Stefan/novellen.html (date of access: 07.04.2020).
5. *Zweig S.* Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau. URL: <https://m.ngiyaw-ebooks.org/ngiyaw/zweig/vierundzwanzig/vierundzwanzig.pdf> (date of access: 10.04.2020).

В. В. Скоробогатая
ОНОМАСТИКОН ЛЕГЕНДЫ КАРТЫ «LITHUANIA»
(1607 г., MERCATOR – HONDIUS)

Белорусский государственный университет, г. Минск;
valeriya.999@bk.ru;
науч. рук. – О. Г. Прокопчук, канд. филол. наук, доц.

Рассматривается ономастикон латиноязычной легенды карты «Lithuania», изданной Й. Хондиусом в 1607 г. в составе атласа «Atlas minor Gerardi Mercatoris a J. Hondio...». Карта «Lithuania», изданная в 1595 г. в атласе мира Г. Меркатора, является одной из первых карт Великого Княжества Литовского¹. Представлены классификация всех имен собственных легенды и их количественная характеристика, а также краткое описание и этимология некоторых онимов.

Ключевые слова: легенда карты; Lithuania; Великое Княжество Литовское; ономастикон, оним.

Легенда карты «Lithuania» представляет собой описание земель ВКЛ и соседних территорий. Текст легенды содержит множество имен собственных. В данной работе мы представим нашу классификацию всех онимов легенды.

1. Антропонимы (др.-греч. ἄνθρωπος ‘человек’ и ὄνομα ‘имя’) – имена собственные, идентифицирующее человека. Все антропонимы, встречающиеся в тексте легенды, можно разбить на следующие подгруппы.

1.1 Имена историков и географов

Матей из Мехова или Матей Меховский (Mathias a Michou) (1457–1523 гг.) – польский историк и географ эпохи Ренессанса. Его «Трактат о двух Сарматиях» («Tractatus de duabus Sarmatiis») 1517 г., вероятно, служил одним из источников для текста легенды.

В тексте легенды упоминаются древнегреческие историки Геродот (Herodotus) (ок. 484 – ок. 425 гг. до н. э.), Марцеллин (Marcellinus) (ок. 330 – после 395 гг.), Страбон (Strabo) (ок. 64/63 до н. э. – ок. 23/24 г. н. э.), а также римские географы: Мела (Mela) (15–60 гг. н. э.) и Солин (Solinus) (III в. – 400 г.).

1.2 Имена политических деятелей. Витенен или Витень (*Vithenes*) (XIII в. – 1316 г.) – великий князь литовский с 1295 г. Есть в тексте имена братьев Ольгерда и Кейстута (*Olgerdum et Ceystutum*), литовских князей.

¹ Карта предоставлена для исследования Национальным историческим музеем Республики Беларусь.

Затем упомянуто имя Ягайло (*Iagello*), великого князя литовского и с 1386 г. короля польского. В том же году он был крещен под именем Владислав (*Vladislaus*), а также женился на Ядвиге (*Hedvigis*), королеве Польши. По примеру Ягайло в Литве, где до этого процветало язычество, также было принято крещение. Ягайло приказал потушить священный огонь литовцев-язычников и срубить их священные леса. Так об этом пишет Меховский: «Так вот король Владислав велел на глазах у варваров в городе Вильне погасить огонь, почитавшийся священным, разрушить храм и алтарь, где приносились жертвы, леса – срубить, а змей – умертвить» [2, с. 100].

Упоминается брат Ягайло – Скиргайло (*Skirgello*).

Следующий политический деятель – литовский князь Гедемин (*Gedemin*). Он основал город Вильно и позже сделал его столицей ВКЛ.

Стефан Баторий (*Stephanus*) – король польский и великий князь литовский, его имя в легенде связано с городом Гродно. Он перестроил Гродненский замок в свою резиденцию, где и прожил последние годы.

С принятием Люблинской унии в 1569 г. связано имя Сигизмунда Августа (*Sigismundus Augustus*), князя литовского и короля польского.

Следующие имена в тексте легенды – королева польская и великая княгиня литовская Бона Сфорца (*Bona*), ее отец Джан Сфорца (*Ioannes Sfortia*), Миланский герцог, и ее муж Сигизмунд I (*Sigismundus*), великий князь литовский и король польский.

При перечислении в легенде брачных обычаев Самогитии есть упоминание о древнеспартанском законодателе Ликурге (*Lycurgus*). Говорится, что он ввел в Спарте обычай похищения невесты: «*Nec ducuntur, sed rapiuntur in matrimonium, veterum Lacedaemoniorum more a Lycurgo instituto*» («Их [девушек] не склоняют к замужеству, а похищают по обычаю древних спартанцев, установленному Ликургом»).

2. Теонимы (от др.-греч. θεός ‘бог’ и ὄνομα ‘имя, название’) – собственные имена божеств в любом пантеоне.

В легенде присутствует имя Христа (*Christus*) при упоминании о крещении Ягайло.

С другой стороны, есть упоминание и о языческом боге. Древние литовцы почитали божество огня Знич (также Жнич, Зинц (*Zincz*)). Этим именем еще называли и сам священный огонь, и жреца, который его поддерживал: «[огонь] непрерывно поддерживался подкладывавшим дрова жрецом, на их языке называвшимся зинц (*zincz*)» [2, с. 100]. В тексте легенды *Zincz* – это жрец. У самого

Яна Длугоша, польскага історика, жрец, который поддерживал огонь, называется Zincze: «[Длугош] пишет... что вечный огонь был поддерживаем „a sacerdote, qui Zincze appellabatur“, то есть священником, который назывался Зинче» [4, с. 160]. Об этом говорит и этимология данного теонима: «[Жнич] происходит от др.-лит. zinis и означает ведуна, шептуна» [1, с. 30].

3. Топонимы (от др.-греч. τόπος ‘место’ и ὄνομα ‘имя, название’) – названия географических объектов (города, реки, озера, горы и т. п.). Среди топонимов легенды выделяются следующие подгруппы.

3.1 Ойконимы (от др.-греч. οἶκος ‘жилище, дом’ и ὄνομα ‘имя, название’): **исторические территории, города и административные единицы.**

Основная историческая территория легенды – Литва (Lithuania; LITHUANIA DUCATUS ‘Великое Княжество Литовское’). Первое предположение происхождения названия Литва – от литууса (lituus), сигнального рожка. Вторая версия – от названия Италия, которое дали Литве итальянские племена, переселившиеся туда.

Окружает Литву множество других территорий, упомянутых в легенде. С запада – Пруссия (Borussia), Подляссия (Podlassia), Мазовия (Masovia), Польша (Polonia); с северо-запада – Самогития (Samogitia) и Ливония (Livonia); с востока – Московия (Moscovia); с юга – Русь (Russia), Подолия (Podolia) и Волынь (Volhinia).

Литва поделена на десять воеводств, и первое – Виленское (Palatinatus Vilmensis), со столицей в Вильне¹ (Vilna). Этот город был основан Гедемином на месте слияния рек Вилии и Вильни в 1305 г., согласно легенде карты. Вероятнее всего, город взял свое название от реки Вильни. Местные называли город Виленский (Vilenzki), а германцы – Die Wilde, то есть ‘дикий’.

Все воеводства Великого Княжества Литовского и их главные города, перечисленные в легенде карты, приведены в табл. 1.

Табл. 1

Воеводства Великого Княжества Литовского и их главные города

Воеводство (Palatinatus)	Астионимы (города)
P. Vilmensis (Виленское)	Vilna (Вильня)
P. Trocensis (Трокское)	Grodna (Гродно), Kowno (Ковно), Lidna (Лида), Vpita (Упита)

¹ До 1918 г. название города было Вильня (Vilna), а затем – Вильно (польск. Wilno) и Вильнюс (лит. Vilnius).

Воеводство (Palatinatus)	Астionимы (города)
P. Minscensis (Минское)	Minsko (Минск), Keidanou (Койданово), Radoskou (Радошковичи), Borissou (Борисов), Lohoisko (Логойск), Swislocz (Свислоч), Bodroiko (Бобруйск), Odruczko (Друцк)
P. Novogrodensis (Новогрудское)	Novogrodeck (Новогрудок), Slonim (Слоним), Wolkovisko (Волковыск)
P. Brestiensis (Берестейское)	Brestia (Брест), Pinsko (Пинск)
P. Volhinae (Волынское)	Luca/Luczko (Луцк), Volodimiria (Владимир), Stremenesia (Кременец)
P. Kioviae (Киевское)	Kiovia (Киев), Carcas (Черкассы), Kaniou (Канев) Moser (Мозырь)
P. Miecislaviensis (Мстиславское)	Miecislavia (Мстиславль), Dambrouna (Дамбровна), Copucz (Копысь), Sklou (Шклов), Mohilou (Могилев), Buczou (Быхов), Reczyzca (Речица), Strisin (Стрешин)
P. Vitebsiensis (Витебское)	Vitebsk (Витебск), Orsha (Орша)
P. Polocensis (Полоцкое)	Polocz (Полоцк), Disna (Дисна), Drissa (Дрисса/Верхнедвинск), Druha (Друя)

Вторая историческая территория в легенде – ближайшая к Литве **Самогития** (от лат. Samogitia) или **Жемайтия** (от лит. Žemaitija). Считается, что название «Жемайтия» происходит от литовского слова žema, что означает «нижняя» земля.

Третьей исторической территорией является **Руссия**, или **Русь** (Russia), под которой подразумевается Черная или южная Русь. Указаны город Львов (Leopolis) и поветы Галичский (Halicensis), Белзкий (Belzensis), Хелмский (Chelmensis) и Перемышльський (Pramisliensis).

Следующая территория – **Волынь** (Volhinia). Автор относит название области к волгарам (Volgari), именовавшимся так из-за реки Волги; они пришли в эту область, назвав ее Волгарией (Volgaria). Со временем Волгария превратилась в Волонию (Vuolonia) и затем в Волынь. Для Волыни названы 3 повета: Лукский (Lucensis), Владимирский (Volodimiriensis) и Кременецкий (Stremenesensis), и есть 3 провинциальных города: Ленцк (Lenczso), Владимир (Vuolodimiria) и Кременец (Kuzemenec).

Пятая историческая территория легенды – плодородная **Подолія** (Podolia) и ее главнейшие города: Каменец (Camieniec), Бар (Bar), основанный

королевой Польши Боной Сфорца, Меджибож (Myedzibosz), Березань (Bresania), Браслав (Braslaw).

Также в тексте легенды упоминаются названия таких территорий, как Германия (Germania), Бельгия (Belgica) и Трансильвания (Transsylvania).

3.2 Гидронимы (от др.-греч. ὕδωρ ‘вода’ и ὄνομα ‘имя, название’) – названия водных объектов. Все гидронимы представлены в табл. 2.

Табл. 2

Гидронимы легенды карты «Lithuania»

Потамонимы (реки)	Vilia (Вилия), Vilna (Вильна), Cronius (Кронон/Неман), Borysthenes (Борисфен/Днепр), Sosa (Сож), Du[i]nam (Двина), Polota (Полота), Oscol (Оскол), Iugra (Угра), minor Tanais (Малый Танаис/Северский Донец), Tanais (Танаис/Дон), Volga (Волга), Tyra (Тир)
Пелагонимы (моря и части морей)	Pontus Euxinus (Черное море), Pontus Prutenicus (Прусское/Балтийское море), Palus Maeotis (Меотийское болото/Азовское море), Sinus Balthicus (Балтийский залив)

Некоторые гидронимы легенды имеют названия, отличающиеся от современных. Например, река Неман в тексте легенды называется Кронон (Cronius). Возможно, это название произошло от имени древнегреческого бога времени Кроноса.

У реки Днепр в легенде название Борисфен (Borysthenes). Еще у Геродота в V в. до н. э. в его «Истории» упоминается Борисфен (Βορυσθένης), что означает, по одной из версий, ‘северный проток или пролив’ [3, с. 5].

Танаис (Tanais), или Большой Танаис, – это другое название реки Дон. По одной из версий, греки, проникшие в причерноморские степи, уже существовавшее название Дон преобразили в Тана и, дав ему эллизированное окончание, трансформировали в Танаис. Малым Танаисом (minor Tanais) называют приток Дона – Северский Донец.

Выводы: 1) в ономастиконе легенды преобладают топонимы (всего 96): ойконимов 79 (из них астионимов 48, названий воеводств 10, названий поветов 7, названий крупных территорий 14), гидронимов 17; 2) вторая по численности группа имен собственных – антропонимы (всего 19): из них имен князей ВКЛ 11, одно имя Миланского герцога, имен историков 4, имен географов 2 и одно имя законодателя Спарты Ликурга (всего античных имен упомянуто 6); 3) самая малочисленная группа – теонимы (всего два): Christus и Zincz. Процентное соотношение онимов в легенде см. в диаграмме.

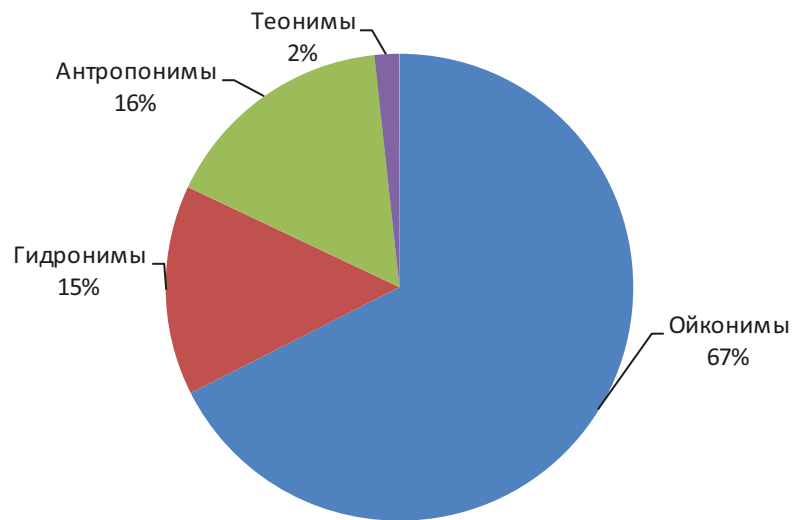


Диаграмма
Ономастикон легенды карты «Lithuania»

Библиографические ссылки

1. Жнич // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Петербург, 1894. Т. 12. С. 30.
2. Меховский М. Трактат о двух Сарматиях. Москва-Ленинград: Акад. наук СССР, 1936.
3. Русяева А. С. К вопросу о происхождении названия «Борисфен» // Боспорские исследования. 2009. № 21. С. 3–12.
4. Теобальд. Литовско-языческие очерки: Ист. исслед. Теобальда. Вильна: тип. п. ф. О. Завадского, 1890.

А. Н. Станкевич

ЦЕНТРАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ СТОЛЕТНЕЙ ВОЙНЫ В ПЬЕСЕ
У. ШЕКСПИРА «ГЕНРИХ VI, ЧАСТЬ I»
(К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ В ХРОНИКАХ У. ШЕКСПИРА)

Белорусский государственный университет, г. Минск;
anton.stankevitsch@gmail.com;
науч. рук. – Н. М. Шахназарян, канд. филол. наук, доц.

Статья посвящена проблеме соотношения исторического прототипа и художественного образа в исторической хронике Уильяма Шекспира «Генрих VI, часть I», связанной с событиями времен конца Столетней войны, а также историко-литературной обусловленности их отличия от исторических прототипов.

Ключевые слова: Шекспир; историческая хроника; Столетняя война; историзм; литературный герой.

Трилогия пьес Уильяма Шекспира «Генрих VI» является первым произведением, относящимися к «историческим хроникам». После триумфа английских войск в битвах при Креси и Азенкуре король Генрих V неожиданно умирает в 1422 году, оставляя после себя малолетнего наследника Генриха VI. Политический кризис в стране положил начало Войне роз. Эти события отображены в первой части трилогии. Во второй сцене первого акта действие переносится в осажденный Орлеан. Здесь перед читателем предстает будущий король Франции Карл VII и легендарная Жанна Д'Арк, Орлеанская дева.

Следует отметить допущение в пьесе ряда исторических несоответствий: Жанна Д'Арк встречается с дофином Карлом не в Орлеане, а в его резиденции в замке Шинон. Но так как Шекспиру нужно было уложиться в определенное количество сцен в пределах одного акта, ему пришлось допустить данное историческое несоответствие. Во-вторых, при встрече с дофином Дева из Лотарингии вызывает его на поединок. В конце концов, она побеждает в поединке дофина Карла, таким образом, доказывая будущему королю и его сторонникам, что она – посланница Божья. Не исключено, что этот момент с поединком введен для того, чтобы представить дофина слабым и даже трусливым монархом и противопоставить его, таким образом, храбро сражающимся англичанам. Сюжет этой трилогии Шекспир основывал на трудах английских историков Холла и Холиншеда. Трудно было ожидать

от английского драматурга иного отношения к французам, тем более при описании такого судьбоносного конфликта, как Столетняя война.

Живым воплощением героизма англичан и рыцарских идеалов в пьесе «Генрих VI, часть I» является Джон Толбот, граф Шрусбери и главнокомандующий силами королевства англичан во Франции. В то же время он противопоставляется другому английскому полководцу – трусливому Фастольфу, который бежал с поля боя во время Битвы при Патэ, состоявшейся 18 июня 1429 года. Историческая достоверность этого противопоставления и бегства Фастольфа, ставшего впоследствии прототипом Шекспировского персонажа Фальстафа, оценивается по-разному. В трудах французского хрониста-современника событий тех времен Ангеррана де Монстреле написано, что Фастольф и несколько других рыцарей бежали с поля боя «не нанеся и единого удара» [2, с. 555]. Английский историк XX века Джулиус Норвич утверждает обратное: «В битве при Патэ он тоже сражался доблестно, но его воины, не поняв тактический маневр, запаниковали и бежали с поля боя. По свидетельству Жана де Ваврена, очевидца, Фастольф „держался до конца и ретировался только тогда, когда стало ясно, что битва проиграна“» [3]. Так или иначе, в результате битвы при Патэ Джон Толбот оказался в плену у французов и впоследствии был выкуплен в обмен на одного из французских полководцев Потона де Сентрайля, что отражено в пьесе («Генрих VI, часть I», акт 1, сцена 4 [1]). Граф Толбот очень высоко ценит свое дворянское происхождение и честь, как подобает дворянину и рыцарю. Даже будучи безоружным, он продолжал внушать страх своим противникам. Неизвестно насколько историчным является эпизод с французским пленом, так как сведений об этом практически не сохранилось. В целом, можно сказать, что образ Толбота как образцового рыцаря был создан до Шекспира, Холиншеда и Холла. Уже незадолго до 1461 года английский хронист Уильям Вустерский приводил Толбота в пример как достойного дворянина в своем труде [4, с. 2], его точки зрения придерживался и английский историк начала XVI века Полидор Вергилий. Заслужив репутацию грозного воина, участвовавшего в подавлениях восстаний в Уэльсе и Ирландии, он также являлся членом Ордена Подвязки – одного из наиболее почетных рыцарских орденов Англии. Кроме того, о том, что Толбот всерьез воспринимал рыцарские идеалы и о том, что он был весьма уважаемым дворянином, свидетельствует и его продолжительная ссора с отступившим при Патэ сэром Джоном Фастольфом, который впоследствии был лишен Ордена Подвязки в 1440 году. Что касается восприятия его французами, то в Гаскони

его называли не иначе как «король Толбот» [4, с. 2] и вплоть до XIX века в тех областях матери звали своих детей домой словами «Толбот идет!» [4, с. 2].

Центральным отрицательным персонажем первой части трилогии пьес «Генрих VI», противопоставляемым Толботу, является Дева из Лотарингии – Жанна д'Арк. Не в последнюю очередь благодаря ее канонизации католической церковью, образ национальной героини, возглавившей французские войска в темные времена по воле Божьей и принявшей мученическую гибель на костре в Руане, стал очень популярным в современной культуре.

Следует отметить, что в первой половине произведения Шекспир следует вполне реалистичному восприятию современниками Жанны д'Арк: французы действительно видят в ней посланницу неба, почитают ее, как святую. Карл даже предлагает ей свои руку и сердце (хотя ко времени встречи с Жанной дофин Карл был уже женат на Марии Анжуйской), в то время как англичане называют ее ведьмой и вообще не скупаются на негативные эпитеты. Однако, во второй сцене третьего акта вместе с остальными французами обманом (а именно – притворившись местными крестьянами, везущими зерно на продажу) она завоевывает Руан, хотя в реальности этого события не было. Возможно, этот эпизод создан для того, чтобы ярче показать то, что французы могут победить англичан только хитростью, но никак ни в честном сражении, в то время как последние отчаянно сражаются даже, когда шансы на победу вовсе отсутствуют. В то же время нам известно о ранении Жанны д'Арк во время осады Орлеана [7]. Это говорит о том, что она принимала участие в сражениях, что, в свою очередь, может свидетельствовать по меньшей мере о ее храбрости.

Апогеем противостояния этих двух персонажей является описанная в пьесе битва «в английском лагере около Бордо» (скорее всего здесь имеется в виду при Кастийоне), завершившая Столетнюю войну. Именно в этом сражении наиболее ярко отражены положительные черты Толбота, в первую очередь – его самоотверженность. Начиная с первой же своей реплики описания этого сражения, он старается убедить своего сына Джона спастись бегством с «праздника смерти», на котором они оба оказались. Но Джон не уступает по чести своему отцу, а потому отступать не намерен. Сражаясь вместе до последнего, отец и сын Толботы погибают.

Далее следуют события, ставящие под сомнение божественный промысел героини. Это подтверждается началом 3 сцены V акта, где сначала она взывает к чарам и амулетам, чтобы те помогли ей, что уже подозрительно:

данные атрибуты вряд ли можно считать христианскими. В четвертой сцене мы снова возвращаемся к событиям, которые разворачиваются вокруг Жанны «в лагере около Анжу». Здесь мы можем наблюдать окончательное раскрытие отрицательного характера Жанны д'Арк, которая, отчаянно пытаясь спасти свою жизнь, отрекается от своего отца-крестьянина, заявляя о своем знатном происхождении. Когда тот видит, что она хочет раскаяться, он проклинает ее и уходит. Тем временем Жанна все больше и больше пытается возвеличить себя в глазах окружающих, говоря о том, что происходит от королевского рода. В ней уже трудно узнать ту Жанну, которая в начале произведения смиренно называла себя не иначе, как «дочерью простого пастуха» («Генрих VI, часть I», акт 1, сцена 2 [1]). Жанна начинает противоречить самой себе, причем неоднократно: пытаясь спасти свою жизнь, прикрываясь спасением жизни своего не рожденного ребенка. В конце концов, все ее попытки оправдаться перед англичанами отказываются тщетными, и ведьма сгорает на костре, получив заслуженное наказание.

Итак, с самого начала следует отметить, что весь процесс попадания в плен и казни Жанны д'Арк практически полностью не соответствуют известным историческим событиям. Начнем с того, что она была захвачена в плен не герцогом Йорком, а бургундцами под Компьенем и впоследствии продана англичанам герцогом Бургундии Филиппом, который в пьесе Шекспира перешел на сторону Карла до попадания Жанны в плен и, более того, благодаря тому, что последняя убедила его. Скорее всего, драматург посчитал бургундца-предателя не подходящим для победы над ведьмой, а потому в плен Жанну д'Арк берет воинственный герцог Йорк. Далее нам не показан процесс суда над Жанной, единственным напоминанием о котором в пьесе служат слова герцога Йорка «Введите осужденную колдунью» («Генрих VI, часть III», акт 5, сцена 6 [6]). Наконец, если у Шекспира последними словами Жанны являются проклятия англичанам, то согласно свидетелям ее казни последним словом, которое она прокричала перед смертью, было имя: «Иисус!». [9, с. 231]. Почти все присутствующие плакали, проникнувшись сочувствием к осужденной на казнь девушке, а один из английских солдат, стоявший вокруг костра, воскликнул: «Мы сожгли святую!» [10].

Что же касается ее отречения от отца и семьи, отраженного в данной пьесе, то историчность этого момента также является сомнительной: если бы все действительно было так, вряд ли бы впоследствии семья Жанны (а именно ее мать и братья) обратилась к папе Каликсту III с петицией пересмотреть ее

дело. Кроме того, в материалах, связанных с судом над Орлеанской дево́й, нет никаких свидетельств о том, что она называла себя потомком знатного рода, что также косвенно свидетельствует против версии событий, изложенной Шекспиром. Тем более не могла Жанна д'Арк, казненная в 1431 году, принимать участия в битве при Кастийоне, произошедшей в 1453 году. Данный исторический анахронизм Шекспир допустил с целью противопоставить друг другу образы Орлеанской девы и Толботов, чтобы максимально ярко подчеркнуть их отрицательные и положительные черты соответственно.

Подводя итог, следует отметить, что образ Толбота, изображенный Уильямом Шекспиром в трагедии «Генрих VI, часть I», в целом соответствует немногим историческим документам, характеризующим этого английского полководца, чего нельзя сказать об образе Жанны д'Арк.

Библиографические ссылки

1. *Шекспир У.* «Генрих VI, часть I». URL: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/henry6_1.txt (дата обращения: 13.02.2018).
2. The Chronicles of Enguerrand de Monstrelet URL: <https://books.google.co.uk/books?id=3L6FAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 01.03.2018).
3. *Норвич Д.* «История Англии и шекспировские короли». URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/istoriya-anglii-i-shekspirovskie-koroli.html>, дата: 13.02.2018.
4. *Pollard A. J.* John Talbot and the War in France 1427–1453. URL: <https://books.google.by/books?id=oGx-AwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 10.03.2018).
5. *Crisholm H.* The Encyclopaedia Britannica: a dictionary of arts, sciences, literature and general information. URL: <https://archive.org/stream/encyclopaediabri24chisrich#page/1017/mode/1up> (дата обращения: 10.03.2018)
6. *Шекспир У.* «Генрих VI, часть III». URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/henry6_3.txt (дата обращения: 16.02.2018).
7. Дневник орлеанской осады и путешествия в Реймс. URL: http://drevlit.ru/texts/d/dnevnik_orl_text8.php (дата обращения: 20.02.2018).
8. *Patterson G.* Joan of Arc: Historical Overview and Bibliography. URL: [https://books.google.by/books?id=0hYWzuecyHMC&pg=PA167&lpg=PA167&dq=Pernoud,+R%C3%A9gine,+The+Retrial+of+Joan+of+Arc+\(translated+by+J.+M+Cohen\)&source=bl&ots=yBhnI-ZcU2&sig=LeXqhP7sidOKsg9REqyzJwIGrFM&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjF6bWN4IDbAhXJxqQKHUtiD2kQ6AEIPTAD#v=onepage&q&f=false](https://books.google.by/books?id=0hYWzuecyHMC&pg=PA167&lpg=PA167&dq=Pernoud,+R%C3%A9gine,+The+Retrial+of+Joan+of+Arc+(translated+by+J.+M+Cohen)&source=bl&ots=yBhnI-ZcU2&sig=LeXqhP7sidOKsg9REqyzJwIGrFM&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjF6bWN4IDbAhXJxqQKHUtiD2kQ6AEIPTAD#v=onepage&q&f=false) (дата обращения: 10.04.2018).
9. *Pernoud R.* Joan of Arc by Herself and Her Witnesses. URL: https://books.google.by/books?id=ly3thpwGHRAC&pg=PA5&dq=0812812603&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjKy_3кpYvbAhWEaFAKHd9oDHEQ6AEILjAB#v=onepage&q=0812812603&f=false (дата обращения: 20.04.2018).
10. *Warner B. E.* English History in Shakespeare's Plays. New York: USP, 1916. URL: <http://www.shakespeare-online.com/plays/henryvi/authorshiphenryviseries.html> (дата обращения: 15.04.2018).

О. И. Степанова

ОНОМАСИОЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА РУССКИХ НОЗОЛОГИЧЕСКИХ НАИМЕНОВАНИЙ

Белорусский государственный университет, г. Минск;
olia.kowalenco2011@yandex.by;
науч. рук. – А. А. Матюнова, канд. филол. наук, доц.

В предлагаемой статье впервые рассматриваются русские производные терминологические и нетерминологические нозологические наименования в контексте ономазиологии. Ономазиологический подход к анализу подобного рода номинативных единиц позволяет проследить процесс их возникновения и дальнейшего функционирования, что, безусловно, актуально в рамках современной лингвистической антропоцентрической парадигмы.

Ключевые слова: нозологическое наименование; ономазиологическая структура; ономазиологический базис; ономазиологический признак; номинативное суждение.

В системе русских нозологических наименований можно выделить корпус терминов и корпус нетерминологических наименований болезней. Сравним: *паротит* и *свинка*, *филяриоз* и *слоновость*, *кандидоз* и *цвет*, *эклампсия* и *родимчик*, *ОРВИ* и *веснянка*, *анкилостомоз* и *сыпь рудокопов*, *онхоцеркоз* и *речная слепота*, *церкариальный дерматит* и *чесотка купальщиков*.

Детализировать мотивы появления нозологического наименования, проследить, как поэтапно происходила объективация представлений о заболевании в языке, позволяет анализ ономазиологической структуры (ОС) наименования.

ОС как однословного, так и неоднословного производного нозологического наименования двучленна (Е. С. Кубрякова [1], В. М. Никитивич [2], Л. А. Шкатова [3], Т. Г. Трофимович [4] и др.). Она состоит из ономазиологического базиса (ОБ) и ономазиологического признака (ОП).

ОБ – это понятие, которое положено в основу обозначения [4]. ОБ указывает на определенный понятийный класс производной единицы, т. е. играет ведущую роль в ее первичной категоризации. Так, ОБ, эксплицированный суффиксом *-ух-*, объединяет заболевания, в результате которых кожа больного окрашивается в определенный цвет (*краснуха*, *желтуха*, *золотуха* и др.). ОБ, выраженный словом *удар*, объединяет заболевания, которые характеризуются внезапностью появления (*поясничный удар*, *мозговой удар*, *сердечный*

удар и др.). ОБ, объективированный словом **чума**, указывает на то, что данное заболевание сопровождается высокой смертностью (*детская чума*, *бубонная чума* и др.). ОБ, выраженный суффиксом **-ом-**, относит заболевание к классу новообразований (*саркома*, *аденома* и др.). В однословных наименованиях ОБ эксплицируется аффиксом, в неоднословных – полнозначной основой либо словом.

ОП – маркер значимого признака, положенного в основу процесса именования явления действительности [5]. ОП – понятие, которое уточняет основное содержание обозначаемого, ограничивает его, конкретизирует либо модифицирует основу названия [1, с. 265]. В однословных нозологических названиях ОП выражается в неаффиксной части, в неоднословных – в атрибутивном компоненте наименования. ОП имеет свою структуру, которая соотносится с логическими представлениями об общем и частном. Структура ОП включает в себя обобщенный ономаσιологический признак (ООП), конкретизированный ономаσιологический признак (КОП) и частный ономаσιологический признак (ЧОП). ООП указывает на ономаσιологическую категорию, которая положена в основу именования заболевания. Анализ 3000 нозологических наименований показал, что для русской нозологической номинации актуальными являются следующие типы обобщенных ономаσιологических признаков: субстанциональный, акциональный, атрибутивный, локативный, посессивный, нумерально-темпоральный и компаративный.

Исходя из изложенного выше, мы считаем возможным представить ономаσιологическую структуру производного нозологического наименования (ОСПНН) следующим образом: $ОСПНН = ОП (ООП + КОП + ЧОП) + ОБ$. Представленная подобным образом ОСПНН последовательно выражает этапы движения мысли в акте номинации от общего к частному, от ОБ до ЧОП.

Выявить ОСПНН позволяет анализ номинативного суждения (НС). НС – это «формулировка мысли, в которой утверждается или отрицается что-то в отношении предмета, названного рассматриваемым именем, и объясняется, с каким другим референтом соотносится поименование» [4]. НС – это «инструмент познания мотивов возникновения производного наименования и особенностей его ономаσιологической структуры». Другими словами, НС – схематическая фиксация внутренней формы производного слова и изоморфного ему атрибутивно-субстантивного словосочетания. Эта схема обнаруживается при анализе звуковой формы, значения слова, а также контекстов, в которых оно употребляется [4], [6, с. 35]. Информация, составляющая суть

НС, может быть передана разными словами и разными синтаксическими конструкциями. С ономаσιологическим признаком соотносится та часть НС, в которой содержится указание на свойство предмета, оказавшееся важным для наименования.

Проанализируем ономаσιологическую структуру номинаций *детская чума* (корь), *Антонов огонь* (гангрена), *кроличья лихорадка* (туляремия).

Для начала поочередно реконструируем НС.

Детская чума – это чума, которой болеют дети. *Антонов огонь* – это болезнь, от которой лечит св. Антоний (раньше считалось, что прикладывание к мощам св. Антония способно исцелить от данного недуга). *Кроличья лихорадка* – это лихорадка, которую переносят кролики.

Анализ НС позволил установить, что в основу данных номинаций положена категория предметности. ООП всех перечисленных наименований – предмет-субъект. В то время как КОП перечисленных наименований отличается: КОП наименования *детская чума* – субъект-носитель заболевания (сравним наименования с аналогичным КОП: *пузырчатка новорожденных, ухо пловца, чесотка купальщиков, краснуха натуралистов*), КОП наименования *кроличья лихорадка* – субъект-переносчик заболевания (сравним наименования с аналогичным КОП: *мышинная лихорадка, болезнь черной кошки*), КОП наименования *Антонов огонь* – субъект-врачеватель заболевания. ЧОП соотносит данные наименования непосредственно с мотивирующими их словами: ЧОП наименования *детская чума* – *дети (болеют)*; ЧОП наименования *Антонов огонь* – *Антоний (лечит)*; ЧОП наименования *кроличья лихорадка* – *кролики (переносят)*.

Мы считаем, что анализ ОС позволяет провести комплексную типологию производных нозологических наименований, понять, как окружающая действительность структурируется в сознании носителя языка, установить понятийные приоритеты, «услышать голос человеческой личности, познающей и осваивающей мир» [7, с. 10].

Библиографические ссылки

1. Кубрякова Е. С. Теория номинации и словообразование // Языковая номинация: виды наименований / Акад. наук СССР, Ин-т языкознания; редкол.: Б. А. Серебренников, А. А. Уфимцева (отв. ред.) [и др.]. Москва, 1977. С. 222–303.
2. Никитевич В. М. Основы номинативной деривации. Минск: Вышэйшая школа, 1985.
3. Шкатова Л. А. Терминологические наименования лиц в русском языке: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Урал. гос. ун-т. Свердловск, 1987.

4. *Трофимович Т. Г.* Типы предметных наименований в языке старорусской деловой письменности. Минск: БГПУ, 2003. URL: <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/1366/1/МонографияТипыпредметныхнаименованийвязыкестарорусскойделовойписьменности.pdf> (дата обращения: 19.04.2020).

5. Языковая номинация. Общие вопросы / А. А. Уфимцева [и др.]; отв. ред. Б. А. Серебренников, А. А. Уфимцева. Москва: Наука, 1977.

6. *Блинова О. И.* Явления мотивации слов: лексикологический аспект: учеб. пособие для филол. фак. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1984.

7. *Вендина Т. А.* Средневековый человек в зеркале старославянского языка. Москва: Индрик, 2002.

Е. Ю. Субот

РЕЦЕПЦИЯ ДУХОВНЫХ УПРАЖНЕНИЙ ИГНАСИЯ ЛОЙОЛЫ В «DEVOTIONS UPON EMERGENT OCCASIONS» ДЖОНА ДОННА

Белорусский государственный университет, г. Минск;
uugini@gmail.com;
науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук., доц.

В статье рассматривается рецепция духовного наследия Игناسия Лойолы в творчестве Джона Донна на примере «Devotions upon Emergent Occasions», написанных во время тяжелой болезни и представляющих собой фиксацию личных переживаний английского поэта-метафизика. В ходе исследования выявляется общее и отличное между «Духовными упражнениями» Игناسия Лойолы и сочинением Джона Донна и определяются характерные черты игнатианской медитативной традиции, находящие отражение в «Devotions upon Emergent Occasions».

Ключевые слова: английская литература; духовные упражнения; медитации; метафизика.

Система духовных упражнений, изложенная Игнасием Лойолой в «Exercitia Spiritualia», стала результатом концептуализации и систематизации собственного духовного опыта их автора в совокупности с обобщением опыта монашества христианского Запада. Медитативные практики основателя иезуитского ордена существенным образом повлияли на европейскую религиозную традицию и в многочисленных адаптациях были, без сомнения, известны современникам Джона Донна вне зависимости от их конфессиональной принадлежности.

Вопрос о непосредственном знакомстве английского поэта с оригинальным текстом «Упражнений» остается открытым, однако исследователи считают очевидной осведомленность Дж. Донна о сущности духовных практик И. Лойолы: «As for books inspired by the Spiritual Exercises and their Protestant adaptations, it is difficult to believe that John Donne would have remained unaware of them, given their wide circulation, not to mention his family connections with the Society of Jesus and the Jesuit mission in England» [3, с. 62]. Влияние духовного наследия Игناسия Лойолы на Джона Донна неоспоримо, однако, оно выражается не в прямом обращении к текстам или их цитации, но в иллюстрации практик, характерных для игнатианской духовности – как в религиозной лирике английского поэта, так и в его прозаических произведениях. Например, структура многих «Священных сонетов» представляет собой

последовательно сменяющие друг друга этапы традиционной иезуитской медитации: воспроизведение в воображении евангельского эпизода, появление связанных с ним эмоций и обращение к Богу.

Интересными в контексте рецепции «Духовных упражнений» Игнасия Лойолы в творчестве Джона Донна представляются «Devotions upon Emergent Occasions», написанные во время тяжелой болезни поэта зимой 1623 года. Находясь на грани жизни и смерти и описывая собственный опыт переживания этого критического состояния, Дж. Донн, очевидно, испытывает влияние концепции *ars moriendi*, провозглашающей достойное умирание таким же важным для человека, как и достойную жизнь.

Подобно «*Exercitia Spiritualia*», донновский текст представляет собой иллюстрацию персональных духовных переживаний, однако его содержание больше сосредоточено на отражении личного опыта, нежели на его универсализации: в отличие от И. Лойолы, Дж. Донн не стремится создать систему практик, применимую к каждому человеку, его «Devotions» глубоко индивидуальны и сконцентрированы непосредственно на физическом и духовном состоянии автора в момент их написания: двадцать три структурные части соответствуют двадцати трем дням болезни, их названия – этапам: началу недуга, вызову и последующему приходу врача, ухудшению состояния больного и так далее.

На первый взгляд структура «Devotions» Дж. Донна отличается от структуры «Духовных упражнений» И. Лойолы, выполнение которых рассчитано на месяц, при этом каждая из четырех недель выполняет свою функцию и посвящена отдельным стадиям духовного восхождения. Тем не менее, концептуально оба текста сходны: они описывают последовательный и ограниченный во времени метафизический путь души и ее взаимодействие с Богом. Невозможно воспринимать какую-либо отдельную часть «Devotions» и «Упражнений» вне контекста целого, поскольку именно процессуальность происходящего в них актуализируется, становясь определяющей чертой обоих текстов.

Каждая часть «Devotions upon Emergent Occasions» распадается, в свою очередь, на три составляющие: медитация, увещание и молитва; упражнения Лойолы, как правило, состоят из пяти этапов: молитвы, двух вступлений, собственно медитации и беседы с Христом. Анализируя влияние «*Exercitia Spiritualia*» на донновские «Devotions», Томас Ван Лаан находит их практически идентичными по своей структуре (впрочем, с существенным изменением порядка элементов): «The analysis of Donne's structure suggests a similarity to

that of the Ignatian exercise since both structures develop a single theme throughout the various parts of an elaborate formal pattern. But the most convincing evidence for Donne's use of the Ignatian exercise is the fundamental resemblance between the two patterns» [4]. Ключевое для системы духовных упражнений Игнатия Лойолы представление о единстве трех человеческих способностей – памяти, ума и воли – также находит свое отражение у Джона Донна: память воплощается в воспроизведении личного опыта переживания болезни, ум – в соотношении его с евангельским текстом и размышлении, воля – в обращении к Богу.

Характерной особенностью «*Exercitia Spiritualia*» Игнатия Лойолы становится так называемое *compositio loci*, представление места – процесс, в котором с помощью воображения или воспоминания молящийся воссоздает некий образ, призванный вызвать определенный эмоциональный отклик: «если размышление или созерцание касается чего-либо зримого, то представление места будет заключаться в том, чтобы взором воображения увидеть действительное место, где находится то, что я хочу созерцать» [1, с. 25].

В соответствии с медитативной традицией И. Лойолы, Дж. Донн включает в «*Devotions*» евангельские сюжеты, связывая их со своими личными переживаниями: «*DAVID professes himself dead dog to his king Saul, and so doth Mephibosheth to his king David, and yet David speaks to Saul, and Mephibosheth to David. No man is so little, in respect of the greatest man, as the greatest in respect of God; for here, in that, we have not so much as a measure to try it by; proportion is no measure for infinity*» [2]. Однако, следует отметить, что в отличие от «Духовных упражнений», избегающих прямых цитаций библейских текстов, «*Devotions*» Джона Донна ими изобилуют; кроме того, одно из первых изданий было снабжено маргиналиями, иллюстрирующими тот или иной сюжет. Роль воображения, визуализации и достижения необходимого эмоционального состояния в «Духовных упражнениях» намного выше роли фактологического соответствия отдельным библейским эпизодам (что связано, нужно полагать, с тем, что они рассчитаны на применение на практике верующими с разным уровнем образования). Модифицируя духовные традиции И. Лойолы и его последователей, Дж. Донн переносит фокус с универсальности на персональность, что неоднократно подчеркивается как в содержании текста, так и в его структурных особенностях: так, например, типичное для игнатианских практик *compositio loci* в «Размышлениях» чаще всего представляет собой метафорическое осмысление реальной ситуации, реального «места», связанного с болезнью Джона Донна: «*At last the physicians, after a*

long and stormy voyage, see land: they have so good signs of the concoction of the disease, as that they may safely proceed to purge...All this while the physicians themselves have been patients, patiently attending when they should see any land in this sea, any earth, any cloud, any indication of concoction in these waters» [2].

Пафос и стилистическая специфика обращений Джона Донна к Богу соответствует рекомендованному Игнасием Лойолой для духовных упражнений: «беседу нужно вести в собственном смысле, как друг говорит с другом или слуга – со своим господином: то испрашивая какой-либо милости, то обвиняя себя самого в каком-либо дурном поступке, то сообщая о своих делах, и прося совета о них. В конце прочесть „Отче наш“» [1, с. 27]. Заметим, что роль *Pater noster* в тексте Дж. Донна выполняют его собственные молитвы, вынесенные в отдельный структурный элемент.

Разумеется, сложно говорить о прямом влиянии религиозных трактатов Игнасия Лойолы на тексты Джона Донна, учитывая, что в литературоведении данный предмет все еще остается темой дискуссий. Однако невозможно не проследить очевидные параллели между духовными упражнениями основателя иезуитского ордена и творчеством английского поэта-метафизика: будучи особенно популярной среди современников Дж. Донна и породив бесконечное количество подражаний и модификаций, игнатианская духовность становится важнейшей составной частью западной религиозной традиции, оказывая (эксплицитное или имплицитное) влияние на мировоззрение человека эпохи барокко.

Библиографические ссылки

1. *Лойола И.* Духовные упражнения. Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010.
2. *Donne J.* Devotions Upon Emergent Occasions Together with Death's Duel. URL: <https://www.gutenberg.org/files/23772/23772-h/23772-h.htm>. (date of access: 19.04.2020).
3. *Knox F. B.* The eye of the eagle: John Donne and the legacy of Ignatius Loyola. Bern, 2011.
4. *Laan Th. F. Van.* John Donne's «Devotions» and the Jesuit Spiritual. URL: <https://www.jstor.org/stable/4173417> (date of access: 19.04.2020).

Е. А. Таран
ПСИХОЛОГИЗМ В РАССКАЗАХ
«МЕРТВЫЕ МОЛЧАТ» А. ШНИЦЛЕРА И «АГАФЬЯ» А. ЧЕХОВА

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
taraniza@gmail.com;
науч. рук. – О. Ч. Гронская, канд. филол. наук*

Параллели между жизнью и творчеством двух мастеров короткой прозы, А. Шницлера и А. П. Чехова, давно стали предметом внимания литературоведов и критиков. Зачастую результатом таких сравнений становился вывод о том, что творчество А. Шницлера – выражение чистого эстетизма и индивидуализма, в то время как произведения А. П. Чехова исполнены народности и общечеловеческого значения. Эта статья – попытка опровергнуть такое представление об обоих писателях на примере их рассказов «Мертвые молчат» и «Агафья». Особое внимание уделяется психологизму в изображении внутреннего мира женщины, оказавшейся в пограничной ситуации.

Ключевые слова: психологизм; нарратор; импрессионизм; модернизм.

Сходства между жизнью и творчеством А. Шницлера и А. Чехова отмечались уже современниками: так, австрийского прозаика и драматурга в русской критике 1900-х годов называли немецким Чеховым [см. 2, с. 51]. Главной биографической параллелью между писателями, безусловно, является их профессия – они оба были врачами. Единогласно признается, что обоих писателей объединяет глубинное понимание человеческой души и непревзойденное умение изображать психические процессы. Однако нередко случается и так, что мастерство Чехова ставится выше – например, в глазах литературоведа Е. И. Нечепорука: «Такой широты охвата действительности, как у Чехова, Шницлер не достигал. <...> Ахиллесова пята Шницлера была... в умалении того демократического начала, которое укрепляло реализм и было столь сильным у русских писателей» [4, с. 247]. Подобным образом критиковал австрийского писателя и А. Блок, писавший: «„сын красавицы Вены“ от талантливости чуток, а всем чутким людям в Европе теперь ясно, что под ногами – горячие уголья. Но, чтоб ходить по ним, Артур Шницлер приобрел себе венские ботинки из толстой кожи» [1, с. 622]. Из этих высказываний можно сделать вывод, что представление о русской литературе как о народной, «выстраданной», стремящейся духовно преобразовать человека, противопоставляется «западной» литературе – пусть талантливой, но индивидуалистической и декоративной.

Мы сделаем попытку более предметного сравнения А. Шницлера и А. Чехова на материале новелл, сюжет которых на первый взгляд кажется очень похожим – «Мертвые молчат» и «Агафья». Хронологически следует начать с рассказа А. Чехова «Агафья», который был впервые опубликован в 1886 году и вошел в сборник «В сумерках». Герой рассказа Савка, молодой и красивый деревенский парень, чем-то очень нравится женщинам. На свидание к нему приходит и Агафья Стрельчиха. Женщина задерживается до утра, и муж, искавший ее всю ночь, ждет ее на дороге. Они видят друг друга, оба знают, в чем дело. Идя мужу навстречу, смущенная жена остановилась и присела, но затем «Агафья вдруг вскочила, мотнула головой и смелой походкой направилась к мужу. Она, видимо, собралась с силами и решилась» [5, с. 34].

Супружеская измена также ложится в основу рассказа А. Шницлера «Мертвые молчат» («Die Toten schweigen»), который был опубликован на 11 лет позже чеховского, в 1897 году. Молодая женщина Эмма отправляется на свидание со своим любовником Францем. Они берут экипаж и катаются по Вене, но по пути коляска опрокидывается и Франц погибает. В ужасе Эмма сбегает домой, надеясь скрыть свои похождения от мужа. Однако встретив его, она случайно оговаривается от волнения, и в сознании Эммы происходит моментальный перелом: она решает открыться мужу.

Итак, эти короткие рассказы объединяет сюжетная составляющая: и Чехов, и Шницлер показывают неверных женщин, которые в один момент решаются на отчаянный шаг. В обоих случаях их дальнейшая судьба остается неизвестной – и за такую открытость финала, лишенную какой-либо оценки, писателей осуждали. Литературный критик Н. К. Михайловский высказывался о рассказе А. Чехова так: «...какая же это человечность, если вы, на минуту заглянув в... души Агафьи и ее мужа, тотчас же отходите прочь, не заинтересовываясь дальнейшей судьбой этих страдальцев, не задумываясь над ней? <...> ...благодаря сумеречному творчеству талантливого автора, вы получите известное эстетическое наслаждение, а боль и скорбь идут как бы мимо вас, по крайней мере мимо вашего сознания» [3, с. 271]. Интересно отметить, что обвинения Н. К. Михайловского перекликаются с критикой А. Блока в адрес А. Шницлера: теперь обоим писателям ставится в вину излишнее внимание к эстетической составляющей в ущерб моральной, отсутствие эмоциональной включенности в судьбу героев. В глазах критика «демократический» Чехов занимает те же позиции, что и «буржуазный эстет» Шницлер, что еще раз подтверждает относительность и несостоятельность подобных

категорий. Отсутствие определенного финала в обоих рассказах может обозначать отказ от любого разрешения конфликта, будь то осуждение или прощение – можно сказать, что оба писателя таким образом в каком-то смысле дистанцируются от социальной ответственности, только лишь изображая некие случаи, а не давая им оценку. Следовательно, фокус обоих текстов направлен на внутренние переживания героинь, на внезапный перелом, произошедший в их сознании. Психологизм обеих новелл станет предметом нашего дальнейшего анализа.

В рассказе «Агафья» психологизм, как это часто бывает в произведениях А. П. Чехова, косвенный. О внутреннем состоянии главной героини читатель может судить только по внешним признакам – словам, жестам, поступкам, о которых, в свою очередь, мы узнаем со слов наблюдателя – повествователя, включенного в текст. Такой взгляд на внутритекстуальную реальность позволяет отойти от роли всеведущего автора, которому подконтрольно все, а также создает дополнительный барьер между эмпирическим автором и его текстом, опять-таки позволяя избежать каких-либо оценочных суждений.

Описывая смену состояний Агафьи, можно выделить две стадии. Первая – это неуверенность и страх, когда женщина боится опоздать домой: здесь она бормочет, шепчет, покашливает, нервно смеется. Затем происходит первый перелом: она принимает решение остаться – и эта перемена выражается в диком, несдерживаемом смехе. Наутро, когда Агафья возвращается к мужу, речь идет о тех же двух состояниях, которые на этот раз выражены в движениях женщины: сначала она идет спотыкаясь, пятясь и останавливаясь, а затем в одном порыве выпрямляется и устремляется навстречу своей участи. Можно сделать вывод, что свое вчерашнее решение Агафья приняла не только под влиянием дурманящей майской ночи, а силой собственной воли, ведь даже при свете дня в ней снова произошел этот глубинный перелом.

Рассказ «Мертвые молчат» устроен несколько иначе. Одно из его отличий от произведения Чехова заключается в типе повествовательной инстанции: здесь идет речь о классическом вездесущем и всеведущем нарраторе, поскольку повествование переключается с описаний окружающего мира на внутренние монологи обоих героев, которые чаще всего передаются через несобственно-прямую речь, своего рода гибрид между повествовательским и персональным. Таким образом, психологизм в этой новелле выражается прямым способом: о каждой мысли, каждой ассоциации главной героини читатель узнает «в режиме реального времени».

Еще одно существенное отличие новеллы А. Шницлера заключается в том, что открытый финал – в целом очень похожий на чеховский – здесь представляется несколько иначе коннотированным. Эмма, которая приняла решение скрыть адюльтер от мужа, проговорила случайно: столкнувшись со смертью лицом к лицу, она оказалась в пограничной ситуации, и в ее сознании произошел сдвиг. Однако решение открыться она приняла не без помощи супруга, который выразил готовность к диалогу, и последнее предложение рассказа намекает на потенциальный благополучный исход этой истории: «Und während sie... immer die Augen ihres Gatten auf sich gerichtet fühlend, kommt eine große Ruhe über sie, als würde vieles wieder gut» [7, S. 65]. – «В то время, как она... чувствует устремленный на себе взгляд мужа, в душу ее входит глубокий покой, как будто многое опять будет хорошо» [6, с. 78]. Иначе выглядит развязка в рассказе А. Чехова: лицо Савки, провожавшего Агафью взглядом, «было бледно и морщилось брезгливою жалостью, какая бывает у людей, когда они видят мучимых животных» [5, с. 34].

Подводя итог, можно сказать, что два рассказа обнаруживают некоторое сходство. Они оба сосредоточены на внутренней жизни персонажей, на состояниях и настроениях, которые изображаются в импрессионистском ключе. Психологизм в этих рассказах становится доминантой, при этом каждый из писателей добивается такого эффекта по-своему, избирая определенный повествовательный фокус и по-разному расставляя акценты. Важным представляется сходство, заключающееся в том, что оба текста свободны от какого-либо морализаторства и оценки, их финалы открыты. И Чехов, и Шницлер не соответствуют представлению о писателе как о духовном наставнике, ответственном за состояние общества, которое свойственно русской литературной критике и характерно для классического реализма. Оба писателя приближаются к полюсу автономного искусства, следуя за принципами новой литературной эпохи – модернизма.

Библиографические ссылки

1. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. Москва-Ленинград, 1962. Т. 5: Очерки, статьи, речи.
2. Жеребин А. И. Под обаянием Чехова (о прозе П. Альтенберга и А. Шницлера) // А. И. Жеребин. Абсолютная реальность: «Молодая Вена» и русская литература. Москва, 2009. С. 46–64.
3. Михайловский Н. К. Ан. П. Чехов. В сумерках. Очерки и рассказы // А. П. Чехов. В сумерках. Очерки и рассказы: Москва, 1986. С. 266–274.
4. Нечепорук Е. И. Чехов и австрийская литература // Чехов и мировая литература: в 3 кн. / ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая. Москва, 1997. С. 227–266.

5. *Чехов А. П.* Агафья // *А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Москва: Наука, 1976. Т. 5. С. 25–34.*

6. *Шницлер А.* Мертвые молчат // *Жена мудреца. Новеллы и повести. Москва, 1967. С. 61–78.*

7. *Schnitzler A.* Die Toten schweigen // *A. Schnitzler. Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften: Frankfurt a.M., 1961. S. 52–65.*

О. В. Тужикова
ОБРАЗ ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ
В «ПОЭМЕ ГОРЫ» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
tuzhikova.olka@mail.ru;
науч. рук. – И. С. Скоропанова, д-р филол. наук, проф.*

В статье анализируется образ автора, занимающий центральное место в поэме. Особенности его трактовки раскрываются используемая мифопоэтика, символика горы, философия. «Поэма Горы» предстает как значимое явление русского феминизма.

Ключевые слова: лирическая поэма; автобиографическое начало; мифопоэтика; лирическое «я»; сверхчеловеческие устремления; символика горы; свободная любовь; жизнь на пределе возможностей.

Известное лирическое произведение – «Поэма Горы» – написано М. Цветаевой в 1924 году. Оно посвящено возлюбленному поэтессы Константину Родзевичу, встреченному в эмиграции, в Праге. Порыв страсти вдохновил М. Цветаеву на создание целого ряда произведений, и «Поэма Горы» воспроизводит самый пик возникших отношений.

В этом произведении автор – и субъект, и объект изображения, и возникающий авторский образ занимает в нем центральное место. Перед нами существо исключительное, живущее на пределе человеческих возможностей и неустанное в своем стремлении в высь, в чем сказалось воздействие философии Ф. Ницше, с каковым одновременно спорит М. Цветаева, наделяющая сверхчеловеческими качествами женщину и тем самым отстаивая идеалы, в дальнейшем признанные феминистскими.

Лирическая героиня «Поэмы Горы» не просто связана тесными узами с поэтессой, с ее мировоззрением, духовно-биографическим опытом, душевным настроением, манерой речевого поведения, но оказывается практически от нее неотличима. Укрупнению и возвышению создаваемого образа служит у М. Цветаевой мифопоэтика. Чаще всего она обращается к античной мифологии. Лирическая героиня сравнивается с Персефоной – женой древнегреческого бога мертвых. В поэме указывается на гранатовое зерно, которое в Древней Греции считалось символом брака, а молодожены глотали его на церемонии бракосочетания.

В «Поэме Горы» герои уподобляются богам – они не простые смертные, они боги, свободные от условностей современного общества, скрепляющие свою страсть символическим гранатовым зерном:

Персефоны зерно гранатовое!
Как забыть тебя в стужах зим?
[2, с. 183]

Возлюбленные возносятся на вершину горы, словно в место обитания богов на Олимпе. Тем самым подчеркивается, что любовь героев поэмы не обычная, а наполнена божественным предназначением. Вместе с тем у Ф. Ницше гора – символ высоты, которой способен достичь в своем развитии человек. М. Цветаева сплавляет то и другое, и сверхчеловеческое наделяется у нее признаками богочеловеческого. Разлука с любимым расценивается как кара богов за любовь такого масштаба, который не свойственен простым смертным:

Та гора была – миры!
Боги мстят своим подобиям!
[2, с. 182]

Тем самым лирическая героиня предстает в виде безвинной жертвы, которой боги мстят за ее сверхчеловеческие устремления, возможно, и потому, что завидуют сами боги ее любви. Эта женщина горит в страсти, бросает вызов богам и поднимается со своим избранником на вершину райского блаженства.

Еще один образ из греческой мифологии – образ титана. Согласно мифам Древней Греции, Атлас был вынужден вечно держать на своих плечах небесный свод. У М. Цветаевой образ титана встречается во второй части поэмы:

Та гора была, как горб
Атласа, титана стонущего.
[2, с. 185]

Сравнение горы с Атласом подчеркивает, что лирическая героиня готова пострадать за свою любовь, но от выношенного идеала не отказывается. Как мифический титан, она терпит поражение в любовной битве, однако предстает как нравственный победитель в своей поэме.

М. Цветаева выражает романтический взгляд на любовь, она видит в ней высокое начало, которое отделено от быта, вообще – приземленной стороны человеческого существования.

Лирическая героиня противопоставляет себя традиционному обществу, стадным людям и патриархальным семейным ценностям, яростно отстаивает свое право на любовь-громаду и иной образ жизни.

Для поэмы характерен контраст горы, на которой достойны находиться только высокодуховные влюбленные, и города, в котором живут обыватели. Лирическая героиня вместе с возлюбленным дерзнула подняться на вершину горы, возвыситься над городом, но в качестве неизбежной платы их ждал спуск вниз:

Та гора была – миры!
Бог за мир вздымает дорого.
Горе началось с горы.
Та гора была над городом.

[2, с. 182]

«Поэмы Горы» наполнена множеством антитез, одной из них является антитеза «небожители любви» – «простолюдины любви». Влюбленные выступают как носители высшего духовного опыта, в то время как для жителей города важен брак сам по себе, даже без любви, по расчету. «Небожители любви» сталкиваются с миром «простолюдинов любви»:

О, когда бы в сей мир явились мы
Простолюдинами любви!
О, когда б, здраво и попросту:
Просто – холм, просто – бугор.
<...>
Но семьи тихие милости,
Но птенцов лепет – увы!
Оттого что в сей мир явились мы –
Небожителями любви!

[2, с. 183]

Божественность Горы – прямая антитеза низине города. Там простые смертные погрязли в быте и грубом мещанском счастье, не ведая, что над ними царит божество. Гора должна дать о себе знать городским обывателем, поглощенным низменными заботами домашнего уюта, помочь возродить настоящую любовь:

На развалинах счастья нашего
Город встанет – мужей и жен

[2, с. 186],

– хочет верить поэтесса.

Лирическая героиня «Поэмы Горы» не просто презирует опошленные ценности, но и активно вступает в борьбу с ними. Она исповедует свободную любовь и бросает вызов обычным семьям и шлет им проклятья:

Виноградники заворочались,
Лаву ненависти струя.
Будут девками ваши дочери
И поэтами – сыновья!
Дочь, ребенка расти внебрачного!
Сын, цыганкам себя страви!
Да не будет вам места злачного,
Телеса, на моей крови!

[2, с. 187]

«Поэма Горы» не только о любви, но и об отношении к жизни, о требованиях к ней. Любовь – это точка отсчета, и плата за любовь – жизнь. Лирическая героиня понимает любовь так же, как и сама поэтесса: любовь – это некое бездонное чувство, полное и цельное, неподвижное и вечно изменяющееся, «вихревое»:

Ты как круг, полный и цельный.
Цельный вихрь, полный столбняк.
Я не помню тебя отдельно
От любви. Равенства знак.

[2, с. 187]

Таким образом, лирическую героиню ведет за собой любовь, страсть и вера в своего избранника. Однако возлюбленный лирической героини, как это часто бывает в поэзии Марины Цветаевой, явно не дотягивает до ее уровня. Если лирическая героиня соотносится в поэме с Горой (вертикалью, одиночеством, поэзией), то герой – с дачниками (горизонталью, домашней суетой, бытом). Это предопределяет разрыв и драматические переживания женщины. Тем не менее от своего идеала она не отказывается и вызывает восхищение своими сверх- и богочеловеческими порывами.

Лирическая героиня М. Цветаевой – эмансипированная, уверенная в себе женщина, а «Поэма Горы» – яркое явление русского феминизма в ее максималистском варианте. Неслучайно М. Цветаева писала о себе в статье «Искусство при свете совести»: «Только с таких, как я, на Страшном суде совести и спросится. Но если есть Страшный суд слова – на нем я чиста» [1, с. 74].

Библиографические ссылки

1. *Цветаева М. И.* Об искусстве. Москва: Искусство, 1991.
2. *Цветаева М.* Поэмы 1920–1927 / под ред. Л. Г. Чащиной. Санкт-Петербург: Абрис, 1994.

О. Л. Хаецкая
«THE POET» Р. У. ЭМЕРСОНА
И «WHEN THE FULL-GROWN POET CAME» У. УИТМЕНА
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ АВТОРСКИХ КОНЦЕПЦИЙ ПОЭТА

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
ellita.haufman@yandex.ru;
науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доц.*

Статья посвящена целостному анализу поэтических произведений Р. У. Эмерсона «The poet» и У. Уитмена «When the full-grown poet came», которые демонстрируют представления авторов о поэте, послужившие основой для индивидуальных концепций поэтического творчества. Особое внимание уделяется средствам художественной выразительности, которые используются американскими поэтами XIX века для воплощения авторских идей в творчестве.

Ключевые слова: американский романтизм; поэзия; поэт; художественные средства выразительности.

XIX век – особая веха в развитии Америки, когда на литературную арену уверенно выходит поэзия. Этот период характеризуется, прежде всего, поиском авторов собственных путей на литературном поприще и созданием индивидуальных концепций поэта, которые воплощались в творчестве. В основе этих концепций лежит понимание авторами основных задач и роли истинного поэта в искусстве и в жизни социума и нации в целом. В рамках данной работы остановимся на исследовании отдельных произведений американских поэтов XIX века – Р. У. Эмерсона и У. Уитмена (которому Р. У. Эмерсон прочил славу истинного американского гения), чтобы проанализировать, как воплощено в поэтическом творчестве видение поэта обозначенными авторами.

Стихотворение Р. У. Эмерсона «The Poet» [1], состоящее из четырнадцати строк с парной рифмовкой первых десяти строк и перекрестной в финальном четверостишии, является эпиграфом к эссе американского поэта-трансценденталиста «The Poet» [2], в котором изложены главные идеи и положения конкордского мыслителя относительно творчества и поэта-творца. В небольшом по размерам поэтическом произведении отражены следующие идеи эмерсоновского мировоззрения: а) представление о доверии к себе: «... Which (eyes) chose, like meteors, their way / And rived the dark with private ray». По мнению Р. У. Эмерсона, человек способен достичь цели, а поэт постичь Высшее

знание только при условии доверия к себе; б) видение природы первоосновой творчества и поэзии, восприятие мира как единого целого: «Through man, and woman, and sea, and star / Saw the dance of nature forward far». Поэт создает поэтические произведения, опираясь на собственный опыт, полученный в процессе взаимодействия с природой, таким образом, природа – источник поэзии и в то же время главный объект описания в строках; в) убежденность в превалировании содержания над формой, т. е. форма, в которую поэт облекает мысли, органично появляется в процессе творчества: «Through worlds, and races, and terms, and times / Saw musical order, and pairing rhymes». Поэтическая форма для Р. У. Эмерсона соответствует самой форме жизни, она не создается искусственно по правилам. Поэзия как высшее искусство избегает жестких рамок и упорядоченности.

Композиция рассматриваемого стихотворения строится по законам амплификации: за эпитетами, характеризующими поэта (*moody, wildly wise*), следует сравнение (*like meteors*), на которое нанизываются емкие эмерсоновские метафоры (*rived the dark with private ray; dance of nature*), аллюзия (*Apollo's privilege*) и сочетание лексических единиц чувственного восприятия из разных категорий (*saw musical order and pairing rhymes*). Символы Р. У. Эмерсона отличаются масштабностью и метафизичностью: *game* – символ самой жизни, изменчивой и разнообразной, *horizon's edge* – граница двух миров – физического земного и абсолютного трансцендентного, *dark* – символ неведомого обычному человеку и того Высшего знания, которое дано постичь только поэту. Параллелизмы в строфе

Through man, and woman, and sea, and star,
Saw the dance of nature forward far;
Through worlds, and races, and terms, and times
Saw musical order, and pairing rhymes,

содержащие анафоры (*through, saw*) и полисиндетон, ярко демонстрируют идею рождения поэзии. На фонетическом уровне для усиления образности используются ассонанс и аллитерация («A moody chi/d and wi/dly wise; rived the dark with private ray; man, and woman, and sea, and star; worlds, and races, and terms, and times»).

Таким образом, данное стихотворение представляет собой яркий пример воплощения в творчестве основных представлений Р. У. Эмерсона о поэте и создании поэтического произведения как с точки зрения идейно-содержательного аспекта, так и с позиции обрамления этого аспекта в художественную форму.

Стихотворение У. Уитмена «When the full-grown poet came» [3] посвящено истинному, по мнению автора, поэту, способному творить и создавать. Многие стихи У. Уитмена в названии имеют слово *song* или соответствующий глагол *sing* («One's-self I sing», «I hear America singing», «Song of myself», «A song of joys», «A song of the rolling Earth», «Song of the universal», «Song of prudence» и др.). В стихотворении «When the full-grown poet came» появляется сочетание *full-grown poet*, что само по себе не случайно: вслед за Р. У. Эмерсоном, который определяет три категории творческой личности: «стихоплет» (*versifier*); «художник» (*artist*), который творит благодаря таланту и которому не хватает интуитивного начала; и «поэт, или гений» (*poet or genius*), являющийся посредником между Богом и людьми, который в порыве вдохновения изрекает истину, в своем понимании творческой личности У. Уитмен проводит четкую грань между «поэтом» (*Poet*) и «певцом» (*Singer*). Как у Р. У. Эмерсона «художники» и поэты пишут для вечности, а «ремесленники» и «стихоплеты» – для времени» [4, с. 265], так у У. Уитмена «певцу» не дано творить и создавать, он способен лишь воспроизводить что-то уже сказанное другими. Создавать стихотворения дано только «поэту». В анализируемом произведении настоящий зрелый поэт – это посредник между Природой, которая, с одной стороны, используется непосредственно в своем прямом значении (то, что окружает человека), с другой стороны, выступает символом всей жизни на Земле («the round impassive globe, with all / its shows of day and night») во всей ее изменчивости и многоликости, и Душой (внутренним «я» человека) с ее желаниями, амбициями, потребностями и порывами (*proud, jealous and unreconciled*). В своих произведениях истинный поэт стремится к гармонии этих двух начал, только в этом случае рождается великая поэзия.

В основе стихотворения находится метафора – Поэт, держащий за руки Природу и Душу. В то же время этот образ можно рассматривать в качестве символа собственно поэзии для У. Уитмена. Эмерсоновская трактовка поэта как освобождающего бога, наделенного вселенской мудростью, способного видеть то, что другим не дано, получает у У. Уитмена дальнейшее развитие, когда взаимодействие поэта с миром начинает носить чувственно-мистический характер. Поэт по велению внутреннего голоса Души вступает в чувственное взаимодействие с Природой, погружаясь в нее без остатка и давая ей возможность обогатить его новым опытом. Результатом этого мистического взаимопроникновения становится рождение поэтических строк, которым поэт позволяет свободно течь, не зажимая их четко определенной величиной

и структурой. Поэтическое слово в идеале рождается естественно, его художественная ценность заключается в точности, свежести и выразительности.

Стихотворение написано верлибром, где имеет место деление произведения на строки (их одиннадцать) с однородной синтаксической организацией. Каждая строка представляет собой законченное целое, в котором заключена одна определенная мысль. Здесь не используется рифма, строки ритмически напоминают притчу или старинную песню с наличием повторов (*the full-grown poet; out spake; He is mine; the two*), анафоры (*and*) и синтаксического параллелизма («*Out spake pleased Nature (the round impassive globe, with all its shows of day and night,) saying, He is mine; / But out spake too the Soul of man, proud, jealous and unreconciled, Nay, he is mine alone*»).

Таким образом, стихи о поэте американских авторов ярко демонстрируют воплощение их собственных концепций в творчество. Основной задачей создателя видят определение функций и предназначения поэта, стремление дифференцировать истинного поэта (наделенного даром, обладающего интуитивным началом, способного воспринимать Истину, видеть то, что недоступно обыденному сознанию, и нести это Высшее Знание людям) от талантливого певца и ремесленника, способного воспроизводить, но не создавать. Р. У. Эмерсон и У. Уитмен разделяют идею о независимости художественного мышления, о свободе творчества. Основным источником познания и вдохновения для них становится природа. С точки зрения идейно-содержательного и формального компонентов поэтического произведения, приоритетным для обоих авторов является содержание, которое проявляет себя в бесконечном многообразии форм, что ярко продемонстрировано на примере анализируемых стихотворений. Отводя центральное место в творчестве Поэту, Р. У. Эмерсон и У. Уитмен воплощают в жизнь авторские концепции творческой личности, которую наделяют особой миссией: служение нации и создание национальной литературы Америки.

Библиографические ссылки

1. *Emerson R. W. Motto to 'The poet' // Collected poems and translations. New York, 1994. P. 244.*
2. *Emerson R. W. The poet // The complete works: in 12 vol. Michigan, 2006. Vol. 3: Essays. 2d series. P. 1–42.*
3. *Whitman W. When the full-grown poet came // Complete poetry and collected prose. N. Y., 1982. P. 648.*
4. *Осипова Э. Ф. Р. У. Эмерсон // История литературы США: в 5 т. / под ред. Я. Н. Засурского. Москва, 1999. Т. 2. С. 211–246.*

Д. В. Цалко

ПОНЯТИЕ «ЛИТЕРАТУРА» И СПОСОБЫ ЕГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Белорусский государственный университет, г. Минск;
dmitriy.tsalko.ii@gmail.com;
науч. рук. – Д. Л. Башкиров, канд. филол. наук, доц.

В статье рассматривается динамика понятия «литература» в историческом контексте и исследуется специфика постановки вопроса «что такое литература». Вопрос о литературе определяется как метавопрос, последний, в свою очередь, трактуется как составляющая метаязыка. Для разграничения понятий вводится определение «широкий» метавопрос, который рассматривается как открытие эпохи модернизма. Абстрагируясь от формы и содержания, «широкий» метавопрос отсылает непосредственно к акту высказывания. Ориентируясь на это положение, автор прослеживает подходы в понимании «литературы». Особое внимание уделено проблемным вопросам, формирующимся в XX в. на основе вопроса о литературе. Предлагается способ разрешения сложившейся проблемы.

Ключевые слова: метавопрос; метаязык; акт высказывания; социальный институт.

Вопрос о понятии «литература» отсылает нас к эпохе модернизма и насчитывает чуть более полутора сотен лет. По своему характеру он относится к ряду «широких» метавопросов, поскольку до XIX в. метавопросы, условно говоря, представляли собой *частичную* реализацию какого-либо вопроса или проблемы. Что это значит? Сравним два примера. Декарт как зачинатель традиции метавопроса, когда писал «Трактат о методе», задавался целью описать описание своего метода. Здесь мы видим конструкцию удвоения означающего: *описание описания* (подобное удвоение, собственно, и лежит в основе всякого метавопроса как составляющей метаязыка). Вот, что пишет Декарт: «...ибо поскольку действие мысли, посредством которой мы думаем о вещи, отличается от действия мысли, посредством которой мы осознаем, что думаем о ней, то они часто независимы одна от другой» [2, с. 263]. И они действительно независимы, ведь мыслить объект и мыслить мысль об объекте не одно и то же. Следующий пример – творчество Ницше. Одной из основных проблем для Ницше был вопрос морали. При рассмотрении этого вопроса Ницше говорит, что он не будет рассуждать в моральных категориях, т. е. в категориях ценностей, в категориях «добра» и «зла», как это было до него, а, напротив, будет говорить о морали как таковой, о ценности самой морали. Ницше пишет: «...нам необходима *критика моральных ценностей, сама ценность*

этих ценностей должна быть однажды поставлена под вопрос...» (курсив автора) [3, с. 306]. Здесь мы тоже замечаем удвоение означаемого, однако специфика этого удвоения иная, чем у Декарта. Вопрос морали интересен для Ницше как основной вопрос философии. Таким способом намечается разница: если Декарт поставил в Новое время вопрос гносеологии, превратившийся впоследствии в раздел философии, то Ницше проблематизирует возможность философии как таковой. Рассуждая о философии, Ницше отступает на шаг от своего предмета.

Наш пример можно свести к тезису: Декарт и Ницше как традиция и метатрадиция – так определяется барьер между модернизмом и предшествующим временем.

В силу этого мы называем эпоху модернизма – эпохой «широкого» мета-вопроса. Однако здесь необходимо еще одно уточнение. Мыслить философию (по примеру Ницше) – это значит говорить не о форме философии и не о ее содержании, поскольку здесь мы концентрируемся сугубо на акте (как мы помним, Ницше говорит о возможности философии как таковой, о ценности ценностей). Соответственно, «широкий» мета-вопрос – это вопрос об акте высказывания, о высказывании высказывания, а не о самом высказывании. Так, поэма «Бросок игральных костей» С. Малларме, «Черный квадрат» К. Малевича, реди-мейды М. Дюшана – все эти и подобные им высказывания строятся через акт. Для этих произведений недостаточно оценки, они требуют толкования. Или другими словами, эти произведения выходят за пределы эстетики как традиционного понимания «красоты».

Вопрос о литературе, таким образом, – это детище эпохи модернизма и распознается он как вопрос самосознания постольку, поскольку, вопрошая подобным образом, мы задаемся вопросом не о содержании, а об акте высказывания; вопрос акта, как мы поняли, – это открытие эпохи модернизма, ее плоть и кровь. Более того, с вопросом «что такое литература» появляется наука о литературе, т. е. вырабатывается свой дисциплинарный язык.

Вопрос о литературе красной нитью проходит через всю эпоху модернизма. В 1959 г. Р. Барт писал, что «наш век (последние сто лет), быть может, будет назван веком размышлений о том, *что такое литература*» (курсив автора) [1, с. 132]. Вероятно, наиболее известное воплощение данный вопрос получил в одноименной работе Ж.-П. Сартра (1948 г.).

Во второй половине XX в. вопрос о литературе принимает несколько иной характер, это связано с изменением структуры социального общества

и в первую очередь – с изменением характера средств производства. Новая эпоха, получившая название постмодернизм (в терминологии Ф. Джеймисона), предложила этот вопрос с оглядкой на иную проблематику культуры, экономики, истории. В русле таких теоретических допущений, как «крушение больших нарративов» Лиотара, «конца истории» Фукуямы и проч., в последней четверти XX в. вокруг понятия о литературе начался новый спор, вылившийся в многолетнюю полемику.

Итак, зародившись в эпоху модернизма, так и не утратив актуальность во второй половине XX в., вопрос о литературе прошел ряд трансмутаций. На протяжении XX в. формировалась более расширенная проблематика, вытекающая из этого вопроса и сохраняющая свою актуальность до настоящего времени. В первую очередь, это вопрос о границах литературы: где начинается и где заканчивается литература и, соответственно, какие тексты считать литературными? Последний вопрос тесно связан с вопросом о литературном каноне, а именно: кем и по какому признаку отбираются тексты для канона? И, пожалуй, наиболее щепетильный вопрос в рамках литературоведения: как писать историю литературы?

На эти вопросы теории XX в. попытались дать свои ответы, создав различные подходы в понимании «литературы». При ближайшем рассмотрении эти подходы объединяются намерением найти некую родовую сущность данного понятия и сводятся к характеру или специфике вопрошания; это может быть рассмотрение литературы через игру или подражание, удовольствие или поучение, семантику или синтаксис и т. д. Однако сложно признать, что какой-либо из этих подходов предоставляет исчерпывающий ответ в определении литературы. Что и дало повод усомниться в них. Так, Ц. Тодоров, классифицируя наработки своих современников, в работе «Понятие литературы» (1973) определяет попытку поиска родовой сущности следующим образом: «Полагая уловить специфику литературы, теории на самом деле определили более широкое в логическом отношении понятие – ее „ближайший род“» [5, с. 390]. Поэтому Тодоров задается вопросом о самой возможности такого поиска. Заслуга Тодорова состоит в том, что он увидел противоречие в этом вопросе, однако она не единственная. В этой же работе исследователь делает следующее замечание: «Необходимо наконец признать, что в действительности есть лишь единое поле исследований, которое в настоящее время безжалостно разделено между семантиками и филологами, социо- и этнолингвистами, специалистами по философии языка и психологами» [5, с. 390].

Проблема понятия «литературы», как мы видим, вылилась в проблему систематического подхода.

Данную проблему исследователи попытались разрешить через призму социологии. При таком подходе литература понимается как социальный институт, т. е. форма нормализации или упорядочивания социальной жизни или какой-либо социальной деятельности. Этот подход развивался как в отечественной, так и в зарубежной теории. Среди отечественных исследователей стоит выделить работы Б. В. Дубина, Л. Д. Гудкова и А. И. Рейтблата; в западной – это в первую очередь П. Бурдьё, вокруг учения которого учредилось целое направление в социологии.

Принципиальным для этого подхода становится положение о понимании фигуры писателя, поскольку разъяснение этого положения позволит нам показать базовое отличие данного подхода от обозначенных выше.

Традиционное литературоведение выстраивает представление о литературе через фигуру писателя. Писатель рассматривается как единственный обладатель продукта своего труда, как безусловный творец и хозяин, от чьей воли зависит ход литературы. История литературы в этом отношении зачастую превращается в череду, сменяющих друг друга, творцов, а художественный текст выступает как концентрация сугубо индивидуальных усилий.

Понимание литературы как социального института отказывается от фигуры творца. Писатель выступает как один из производителей литературы. Так, Рейтблат предлагает модель, состоящую из: писателя, читателя, издателя, цензора, редактора, книгопродавца, библиотекаря, журналиста, критика, педагога и литературоведа [4, с. 14–15].

Социальный институт всецело принадлежит истории, это историческая форма, которая в каждый отдельный этап истории может менять свою конфигурацию. Причем загруженность элементов модели также может быть различной. Например, в 50–60-е гг. XIX в. чрезвычайно велика роль критика, поэтому понимание функций и задач литературы во многом зависит от него, критик в это время задает границы литературы, что не может не сказаться на художественных текстах.

Таким образом, мы видим, что проблема понятия «литература» не замыкается на художественном тексте. Напротив, спрашивая о том, что такое литература, мы оказываемся за пределами художественного текста. «Литература» не предстает как нечто цельное и непрерывное; мы не можем свести это понятие к отдельной родовой сущности или к какому-либо объективному понятию.

Літэратура – это сложный механизм, который задается как внешними условиями (факторами экономики, например), так и своей внутренней логикой (полем, в терминологии Бурдьё). И это положение современное литературоведение не может игнорировать.

Библиографические ссылки

1. *Барт Р.* Литература и метаязык / пер. С. Н. Зенкина // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 131–132.
2. *Декарт Р.* Рассуждение о методе / пер. Г. Г. Слюсарева // Сочинения: в 2 т. Москва: Мысль, 1989. Т. 1. С. 250–296.
3. *Ницше Ф.* К генеалогии морали / пер. К. А. Свасьяна // Так говорил Заратустра; К генеалогии морали; Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: сборник. 2-е изд. Минск: Попурри, 2001. С. 299–451.
4. *Рейтблат А. И.* Русская литература как социальный институт // Писать поперек: статьи по биографике, социологии и истории литературы. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. С. 11–32.
5. *Тодоров Ц.* Понятие литературы // Семиотика: Антология / сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд. Москва: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 376–391.

К. А. Циуля

**ОТСТУПЛЕНИЕ ОТ КОНВЕНЦИИ РЕАЛИЗМА
КАК ПРИМЕР ДЕФАМИЛИАРИЗАЦИИ
В «КОРИЧНЫХ ЛАВКАХ» БРУНО ШУЛЬЦА**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
tsiulya.kseniya@gmail.com;
науч. рук. – Н. В. Ламеко, канд. филол. наук, доц.

Статья посвящена эффекту остранения (дефамилиаризации) в сборнике Бруно Шульца «Коричные лавки». Выделены основные механизмы отступления от конвенции реализма в прозе автора. Особое внимание уделено дефамилиаризации с помощью разных типов метафор, а также фигуре повествователя в произведении.

Ключевые слова: дефамилиаризация; остранение; очуждение; реализм; метафора; нарратор.

В 1916 году литературовед Виктор Шкловский ввел такое понятие, как «остранение» – описание непривычным, странным способом того или иного предмета с целью вывести читателя «из автоматизма восприятия». Позже Бертольд Брехт разработал концепцию «*Verfremdung*» (что с немецкого обычно переводится как «очуждение»). «Эффект очуждения» (*Verfremdungseffekt*) у Б. Брехта имел тот же смысл и то же назначение, что и «эффект остранения» у В. Шкловского. В одной из своих наиболее известных работ («Покупка меди») Б. Брехт писал: «Подобно тому как вживание превращает необыкновенное событие в обычное, эффект очуждения делает будничное необычным. Самые банальные явления перестают казаться скучными благодаря тому, что их изображают как явления необыкновенные. Зритель уже не бежит из современности в историю, – сама современность становится историей» [1]. Достаточно часто понятия «остранение» и «очуждение» обобщают в понятии «**дефамилиаризация**», которое, по сути, является тождественным идеям русского и немецкого теоретиков.

Литературное решение, близкое к идеям немецкого теоретика, можно найти в творчестве Бруно Шульца, где размывается граница между миром реальным и иррациональным, в результате чего повседневные явления становятся необычными, а фантастические элементы превращаются в посредственные.

В 30-х годах прошлого века творчество польского писателя вызвало много вопросов тогдашних исследователей литературы и трудности с определением

типа повествования – от «поэтической прозы» до «словесной живописи». Дальнейшие дискуссии о жанровой классификации прозы польского писателя являются подтверждением того, что автор «Коричных лавок» не поддавался искушению применить существующие жанровые схемы в отношении своих произведений.

Б. Шульц, как и другие представители модернизма, дистанцируется, прежде всего, от поэтики реализма. Нельзя утверждать, что все элементы созданного им мира изображены не реалистично, однако в его произведениях есть многочисленные отклонения от этой конвенции. Подтверждением этого может служить заявление автора «Коричных лавок», который в письме к Анне Плоцкер предложил собственное понимание этого термина: «Wydaje mi się, że realizm, jako wyłączna tendencja do kopiowania rzeczywistości – jest fikcją. Nigdy nie było takiego. <...> Proponowałbym dla określenia realizmu [użyć] czysto negatywnego: jest to metoda, która stara się pomieścić swe środki w obrębie pewnych konwencji, postanawia nie łamać pewnej konwencji, którą nazywamy rzeczywistością lub zdrowym rozsądkiem lub prawdopodobieństwem». [3, с. 345–346] – «Мне кажется, что реализм в качестве исключительной тенденции к копированию реальности – это фикция. Никогда такого не было. <...> Я бы предложил для определения реализма [использовать] исключительно негативное: это метод, стремящийся разместить свои приемы в рамках определенных конвенций, решающий не нарушать определенной конвенции, которую мы называем реальностью или здравым смыслом, или вероятностью» (здесь и далее перевод с польского наш. – К. Ц.).

Повествование ведется от первого лица. Еще большие расхождения заметны в создании литературных героев. Перспектива в прозе автора, казалось бы, детская: с одной стороны, в роли рассказчика историй выступает мальчик – Юзеф (этот прием использовался уже в прозе XIX века, подтверждением чего служат рассказы «Антек» Болеслава Пруса или «Янко музыкант» Генриха Сенкевича), с другой стороны, стилистика дает сигналы о его «сверхсознании»: употребление сложной лексики, в том числе научных терминов. Ко всему прочему, шульцевский рассказчик раскрывает отношения между вещами/явлениями, которые на первый взгляд не видны или не всегда кажутся логичными. Более того, он ориентирован не на ход событий, а на описание статических явлений. В тексте нарратор чаще выступает в качестве свидетеля некоторых событий, реже – в качестве главного героя («Трактат о манекенах»). В большинстве случаев роль главного героя переходит другим действующим лицам,

чаще всего Якубу, который вводит в организованную жизнь провинциального городка «нездоровое творческое брожение» и находится в оппозиции к фигурам Адели и матери. Одновременно Якуб – искатель истины, философ, он стремится к изменению «ложного» хорошо современного порядка.

Стоит обратить внимание также на особенности языка новелл. Если применить к прозе Б. Шульца критерий приближения языка героев к естественной речи, то получится, что произведения польского автора в высокой степени поэтичны, полны метафор, катахрез и перифраз, чем в значительной мере отличаются от разговорной речи. Одним из основных средств деформации/изменения реальности с помощью языка становится метафора и ее различные типы. Как метко заметил К. Сталя, польские исследователи творчества Б. Шульца делятся на две группы: онтоцентрическую и логоцентрическую (в зависимости от убеждений о роли и соотношении метафоры по отношению к реальности) [4, с. 145]. По мнению представителей первой группы (в которую входили Артур Сандауэр и Ежи Спеня), в прозе Б. Шульца «банкротство»/деградация реальности обусловлены авторскими лингвистическими манипуляциями, особенно с использованием метафоры. В этом случае писатель не подражает действительности, а отдаляется от нее, выдвигая на первый план творческий акт. Сторонники второй группы (среди которых Владимеж Болецкий и Войцех Выскель) считают, что реальность существует исключительно в языке, поэтому ее изменения и преобразования можно проследить, изучив заложенный смысл, семантику и внутренние структуры текста.

Однако почти наверняка можно утверждать, что существует неразрывная связь между метафорой и нашим отношением к описываемой реальности. В шульцевской прозе метафора и ее различные виды выполняют следующие функции: во-первых, в результате воздействия метафоры на адресата меняется его видение мира, т. к. метафоры и другие поэтические средства имеют свойство преобразования действительности. Из этого следует, что буквальное прочтение произведений Б. Шульца должно привести к невозможности их понимания. Наслоение в шульцевском тексте сложных метафор, описывающих выбранный предмет или явление, приводит к двусмысленности, «чередованию взгляда на мир». Нужно также отметить, что метафоры и сравнения используются в тексте для описания конкретного объекта только один раз и постоянно меняются на синонимы для описания этого же явления. Таким образом, множатся сущности, реальность отодвигается на второй план, а между предметами появляются новые связи. Кроме того, в прозе Б. Шульца

часто возникают расширенные метафорические конструкции, растянутые на длинные участки текста, при помощи которых «реальность в разных ипостасях проникает в мир ирреальный» [4, с. 165].

Исследователи творчества Б. Шульца утверждают, что основной функцией шульцевской метафоры является преобразование мира, «стирание» действительности, состоящей из готовых форм и смыслов, и направление ее к новым областям, где создается не только поэзия, но и отдельный мир. Из этого следует, что, метафоризируя текст, автор как отклоняется от конвенции реализма, так и строит совершенно другой мир в результате отступления от «реальной» реальности. Такие процедуры выполняют тем самым функцию дефамилиаризации – метафора ослабляет связи слова и вещи, благодаря стилистической непохожести раскрывает определенный контраст, который демонстрирует скрытую, на первый взгляд, альтернативную реальность.

Наиболее распространенными приемами, отражающими дефамилиаризацию при помощи метафоризации, являются использование при описании повседневной жизни «неповседневных» метафор, а при описании вещей – формулировок, которые редко применяются для их представления [4, с. 161]. Такое назначение метафоры позволяет автору, во-первых, продемонстрировать бесконечное количество возможных вариантов вида вещей, что приводит к «дроблению» действительности, во-вторых, позволяет раскрыть мир в измерении символических значений. Более того, благодаря такой процедуре к читателю возвращается естественная свежесть восприятия.

Об обособленности рассказов Б. Шульца от традиционной реалистической прозы также свидетельствуют описательность и роль рассказчика. В отличие от реалистической прозы, где пространство заполнено деталями и вещами, шульцевский нарратор «множит» версии реальности, раскрывая господство слова над вещами. Это явление хорошо иллюстрирует череда синонимичных ассоциаций рассказчика, так называемая «примерка» действительности, вызывающая у читателя ощущение богатства сокрытых в ней значений.

В процессе создания эффекта дефамилиаризации необходимо вслед за К. Сталей подчеркнуть постоянное значение номинативных метафор, стремящихся к переносу значения на действительность, то есть они размывают метафорическое значение описываемого предмета: очевидное перестает быть очевидным, исчезает чувство реальности, форма которой в значительной степени ускользает. С изменением модальности описываемой реальности, нарушается чувство категоричности мира [4, с. 165].

Одной из любимых практик Б. Шульца в экспериментах с реальностью является подрыв уверенности в действительности представленного мира. Автор умело надстраивает над своим творением дополнительные, меньшие реальности, основанные на метафоре и воображении. Как следствие, герои прозы польского автора оказываются расположенными между реальным и иррациональным миром, однако они могут перемещаться между ними. Литературные персонажи и предметы подлежат метаморфозам, изменяется их внешний вид, функция, нередко также онтологический статус.

Библиографические ссылки

1. *Брехт Б.* Покупка меди. URL: <http://litread.info/book/9839/8104-9134> (дата обращения: 20.04.2020).
2. *Księga listów listy od i do Brunona Schulza.* Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2013.
3. *Schulz B.* Sklepy cynamonowe. Kraków: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2015.
4. *Stala K.* Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1995.

М. В. Чэкун

АДМЕТНАЯ ЛЕКСІКА Ў ГАВОРЦЫ вв. БРОДНІЦА І ДВАРЭЦ ЛУНІНЕЦКАГА РАЁНА БРЭСЦКАЙ ВОБЛАСЦІ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
marinachekun@mail.ru;

наук. кір. – І. А. Гапоненка, д-р філал. навук, праф.

У дыялектнай лексіцы рэгулярна адбываецца эвалюцыйны рух: адны адзінкі страчваюцца, архаізуюцца, другія – уключаюцца ў сістэму або змяняюць форму актыўнасці. Таму назіранне за дыялектнымі лексічнымі з’явамі – пастаянны, несупынны працэс. На сённяшні дзень ва ўмовах паступовага размывання межаў асобных дыялектаў і актыўнага ўздзеяння на дыялектнае маўленне літаратурных моў вывучэнне сучаснага стану дыялектнай сістэмы набывае асаблівую актуальнасць. У артыкуле ажыццяўляецца спроба сістэматызацыі адметнай лексікі, наяўнай у маўленні жыхароў палескіх вв. Бродніца і Дварэц Лунінецкага р-на Брэсцкай вобласці, гаворка якіх вызначаецца выразнай спецыфікай, паколькі знаходзіцца на мяжы дыялектнага падзелу.

Ключавыя словы: дыялектная тэрыторыя; дыялектны падзел; палескі дыялектны рэгіён, рэгіянальная лексіка.

Беларускае Палессе – зона асаблівай увагі дыялектолагаў. Гаворкі палескага рэгіёну ўжо працяглы час знаходзяцца ў коле зацікаўленняў вучоных-лінгвістаў. Мэтанакіраванае вывучэнне рэгіянальных палескіх асаблівасцей пачалося ў другой палове ХХ ст. Больш чым паўстагоддзя навуковых росшукаў далі вынік у выглядзе дзясяткаў навуковых артыкулаў, а таксама зводных навуковых прац манаграфічнага кшталту (гл., напрыклад [1; 2; 3]). У гэтым даследаванні мы паспрабавалі зрабіць свой сціплы ўнёсак у базу даследаванняў палескіх гаворак. А менавіта на аснове палявых запісаў у гаворцы вв. Бродніца і Дварэц Лунінецкага раёна Брэсцкай вобласці былі сабраныя і прааналізаваныя асобныя лексічныя рэгіянальныя адзінкі. У якасці непасрэднага навуковага аб’екта выступілі арыгінальныя словы¹, якія існуюць на дадзенай тэрыторыі і з’яўляюцца маўленчай візітоўкай жыхароў названых населеных пунктаў. Адзначаныя намі лексемны можна падзяліць на некалькі асноўных груп.

1. Па-першае, прыслоўі месца і часу:

• словы, якія ўжываюцца з аднолькавым кампанентам *-ка*: *зэрэка, тутака, цяпэрака, тамака*. Звярнуўшы ўвагу на прыклады, можна адзначыць, што

¹ Да адметных мясцовых лексем адносіліся адзінкі, незафіксаваныя ў асноўных беларускіх дыялектных слоўніках, за выключэннем «Дыялектнага слоўніка Брэстчыны» (Мінск, 1989), у якім сістэматызавана лексіка рэгіёна, тэрытарыяльна і дыялекталагічна найбольш блізкага да даследаванага намі.

дадзены кампанент далучаецца ў асноўным да прыслоўяў, якія абазначаюць месца і час;

- словы *унёво́* і *унё*, якія рэгулярна ўжываюцца ў гаворцы мясцовых жыхароў. Яны таксама адносяцца да прыслоўяў і абазначаюць месца: ‘вунь там, там’;

- *адá*, або ў спалучэнні *адá зноў* ‘потым, а потым, затым’, напрыклад: *Выйшоў на ўліцу, ада зноў пошоў у хату.*

2. У гаворках, як правіла, большасць з адметных слоў знаходзіцца сярод назваў прылад або гаспадарчых будынкаў і ўвогуле побыту чалавека, таму што гэта неад’емная частка жыцця любога вяскоўца. Адсюль другая наша невялічкая група – назвы **прылад працы**:

- *драпáч* (*драпáк*, *драпáчык*) ‘прылада для рыхлення глебы і капання бульбы з трыма-чатырма зубамі’. Відаць, што слова мае сваю матывацыю ад *драпаць* ‘скрэбці па якой-небудзь паверхні чым-небудзь вострым, цвёрдым; рабіць драпіны’;

- *копані́ца* (*копані́чка*) ‘матыка’. Гэта таксама прылада для рыхлення глебы, якая мае выгляд трапецыі, уздзетай на палку. З дапамогай гэтага прадмета людзі полюць у тых выпадках, калі зямля невялічкая;

- *побéляч* (*пéндэль*) ‘пэндзаль, з дапамогай якога людзі беляць сцены’.

3. Вылучаецца таксама група найменняў **прылад хатняга ўжытку**:

- *вці́ральнік* (*обці́ральнік*, *тра́пнік*) ‘ручнік’. *Обціральнік* і *вціральнік* паходзяць ад словаў *церці*, *выціраць*. *Трапнік*, магчыма, матывуецца рускім словам *тряпка*, таму што зроблены з тканіны;

- *ковэ́ня* ‘качарга’. Гэта прылада, з дапамогай якой разбіваюць вугольчыкі ў печы, пасоўваюць у ёй посуд;

- *сэда́нка* ‘лаўка’. Відавочна, што паходзіць ад слова *сядзець*;

- *дзеру́жка*, *радзю́шка* ‘пакрывала; тое, чым накрываюць ложак’. *Дзяругай* называюць таксама тканіну, якую выкарыстоўваюць падчас прыбірання лісця ўвосень, ці зямля з поля.

4. У наступную групу вылучаюцца найменні разнастайных **страў**:

- *колоту́ша* ‘зацірка; рэдкая страва з дробных мучных камячкоў, згатаваных на малацэ’;

- *воронкі́* (*крышанкі́*) ‘суп з бульбы’;

5. Яшчэ адна група слоў – назвы **гаспадарчых будынкаў**:

- *кізо́к* ‘вышкі ў хляве’. Ён звычайна высланы сенам, там могуць размяшчацца зусім непатрэбныя ў побыце рэчы;

- *покот (гарышча)* ‘гара ў хаце’. Можа быць засланы мяккім матэрыялам (сенам, пілаваннем). Тут можна знайсці старое адзенне, старыя рэчы, высушаную рыбу і г. д.;

- *будка* – будынак, у якім захоўваюцца сельскагаспадарчыя прылады і рэчы, дзе гатуецца ежа для хатняй жывёлы, там можа стаяць кацёл для таго, каб грэць вадку для прыгатавання гэтай ежы. Таксама будкай можа называцца (рэдка) пабудова, у якой захоўваюцца розныя дэталі, запчасткі нават для машыны, або змяшчаюцца якія-небудзь іншыя рэчы;

- *лэцён* – веранда; зашклёная тэраса, але не толькі ўздоўж сцяны дома, таму што можа выглядаць не як прыбудова, а і як адзін з пакояў, а таму разам з хатай стварае адно цэлае, нават не вылучаецца, як асобны будынак. Звычайна тут можа размяшчацца нейкая мэбля, тут пакідаюць абутак перад тым, як увайсці ў астатнія пакоі.

6. Можна вылучыць у асобную групу словы, якія называюць **пэўныя дзеянні**:

- *гадаць* ‘гаварыць, казаць’;
- *збыткова́цца* ‘здзеквацца’;
- *ума́тошыцца* ‘стаміцца, змарыцца’;
- *шыховáцца (ушыхо́ўвацца), оброби́цца* ‘рабіць (зрабіць) справы па гаспадарцы’. Звычайна гэта тычыцца прыгатавання ежы для хатняй жывёлы і ўсіх дзеянняў, якія звязаны з даглядам жывёлы;

- у вёсцы Бродніца вельмі пашыраным з’яўляецца выраз *наобіра́ць бульбы*. У Дварцы ж гавораць *нахорошы́ць бульбы*. Выразы маюць значэнне ‘абіраць бульбу’, прычым не толькі вараную, але і сырую;

- замест дзеяслова *натаўчы́* выкарыстоўваецца *натаўқи́* ў дачыненні да бульбы. Гэта значыць стаўчы, намяць, размяць. Таўкуць бульбу ў вёсках Бродніца і Дварэц прыладай, якую называюць *мяло* або *таўка́ч (таўка́чык)*. Матывацыя ўсіх гэтых слоў відавочная;

7. З тых адметных слоў, якія мы зафіксавалі ў разгледанай гаворцы, можна яшчэ адзначыць назвы **адзення і частак цела**:

- *шмалёўка* ‘каляровая хустка’. Такія хусткі бабулі заўсёды купляюць некалькі і хаваюць іх у шафах, кажучы, што «на чорны дзень», або што рыхтуюцца да смерці. Некаторыя з гэтых хустак апранаюцца, калі прыходзіць свята. А некаторыя сапраўды вымаюцца толькі падчас пахавання;

- *свэ́дор* ‘цёплая кофта, швэдар’;

• *навр'озікі* або *кунт'асікі* – кутасы; пучкі нітак, звязаных разам на адным канцы, якія служаць для ўпрыгожання чаго-небудзь, напрыклад: *шалік з кунтасікамі, пояс з навр'озікамі*;

• *куча* ‘валасы’. Гэтае слова зараз вельмі часта можна пачуць ад прадстаўнікоў старэйшага пакалення. Напрыклад: *А ў ёе куча чырвона, не то шо рыжа, а чырвона*;

Невялікую колькасць адметных лексем можна згрупаваць прыроднай тэматыкай: *бл'ошнік* ‘палын’, *бадзюлі* ‘іголки з елак’.

Адзначым таксама словы, якія немагчыма аб'яднаць у пэўныя групы. Так, у некаторых жыхароў Бродніцы, якія прадстаўляюць старэйшае пакаленне, была заўважана ў маўленні частачка *бра* перад словамі, што абазначаюць дзеянні, якая выкарыстоўваецца, магчыма, для сувязі слоў у сказе, а магчыма, выступае як слова-паразіт, напрыклад: *Бра поехала ў город. Бра ходзіла ў магазін*.

Некаторыя словы, сугучныя літаратурным формам, захоўваюць іх сэнс, але ўсё ж крыху фармальна і семантычна адрозніваюцца: *к'оло* ‘каля’ (напр., *коло плоту*), *х'ібэ'ль* ‘хіба’ (напр., *х'ібэ'ль жа ён ведаў*).

Неаднойчы намі было зафіксавана слова *б'ало* або выраз *к'олісь б'ало*. Яго сэнс можна патлумачыць наступным чынам: ‘бывала, калісьці бывала, было, здаралася’. Напрыклад: *як колісь бало* (‘як было калісьці’).

І яшчэ адзін выраз, які фіксаваўся намі пераважна на тэрыторыі вёскі Бродніца – *нах'абі'ца да на поку'та*. Выкарыстоўваецца ён ў значэнні ‘гора ды бяда’.

Безумоўна, пералічаныя тут словы – невялічкая кропля ў моры дыялектнай лексікі. Але і па іх відавочна, што лексічны ўзровень сучасных гаворак вельмі адметны. Некаторыя лексемны атрымалі распаўсюджанне і існуюць, як і словы літаратурнай мовы, незалежна ад узросту моўцы. Другія ж засталіся толькі ва ўжытку ў прадстаўнікоў старэйшага пакалення і маюць тэндэнцыю да знікнення. Іх збор і вывучэнне дазваляць захаваць спецыфічную частку беларускага слоўнага багацця.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Лексіка Полесся ў прасторы і часе / рэд. В. У. Мартынаў. Мінск: Навука і тэхніка, 1971.
2. Лексіка Полесся. Матэрыялы для полесскага дыялектнага слоўаря / отв. ред. Н. И. Толстой. Москва: Наука, 1968.
3. Полесье. Лингвистика. Археология. Топонимика / отв. ред. В. В. Мартынов, Н. И. Толстой. Москва: Наука, 1968.

А. А. Шантарович
**ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ КОМПЕТЕНЦИЯ:
СОДЕРЖАНИЕ, СТРУКТУРА, РОЛЬ
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ЯЗЫКУ**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
hannashantovich@gmail.com;
науч. рук. – Ф. М. Литвинко, д-р пед. наук, проф.*

С научной и практической точки зрения тема исследования обусловлена возросшим в настоящее время интересом к проблемам связи языка, культуры и их взаимодействия. Поскольку язык является отражением и хранилищем культуры народа, отражением картины мира носителей языка, он воздействует как на формирование, так и на развитие национальной культуры, языковой личности. Процесс взаимодействия представителей разных культур и носителей различных языков актуализирует многие проблемы методики обучения иностранным языкам, в частности польскому как иностранному.

Ключевые слова: лингвокультурология; лингвокультурная и коммуникативная компетенции; фразеологическая единица; ментальное пространство.

Современную лингвокультурологию следует рассматривать как междисциплинарную, самостоятельную отрасль научных знаний, имеющую свои цели, задачи, объект и предмет исследования. При всем разнообразии направлений, которые рассматривает и изучает лингвокультурология, основной составляющей этой науки является исследование культурного сегмента смыслового значения языковых знаков – ключевых слов, которые формируются при взаимодействии и взаимовлиянии двух важных предметных областей: языка и культуры [2, с. 12].

В данной статье наше внимание акцентировано на одном из базовых понятий лингвокультурологии – лингвокультурной компетенции как основе знаний и умений, которые отражают представления о нормах культуры и языка, обновляются на протяжении жизнедеятельности каждого человека. Лингвокультурная компетенция является маркером социокультурной, психолингвистической, языковой системы и личностных качеств, формирующихся при взаимодействии с другими членами общества. По мнению О. И. Халупо, передача языковой культуры общества с помощью знаний и умений имеет три стадии развития (три уровня) [3, с. 129] (см. табл. 1).

Табл. 1

Лингвокультурная компетенция трех уровней

Низкая	Средняя	Высокая
Ограниченное использование языковых единиц и средств. Слабое представление о культурных ценностях	Есть некий опыт использования лингвокультурного материала	Свободное владение языком, обширные знания в области языка и культуры

Известный лингвокультуролог В. В. Воробьев дифференцирует два типа проблематики научных исследований в области установления взаимосвязи и взаимодействия языка и культуры: *филологический* (лингвистический) аспект – анализ языка с целью выявления национально-культурной семантики его единиц в процессе функционирования; *лингводидактический* (методический) аспект – овладение обучающимися элементами национальной культуры носителей языка-цели, запечатленными в нем, при восприятии текстов на изучаемом языке [1, с. 30].

В статье будет рассмотрен лингводидактический аспект проблемы на примере упражнений для русскоязычных студентов, изучающих польские фразеологические единицы (ФЕ) в рамках формирования *лингвокультурной компетенции*, объединенные словом-концептом *Бог*, обладающие высокой языковой, коммуникативной и лингвокультурной ценностью. Включение ФЕ со словом-концептом *Бог* в учебный процесс должно сопровождаться не только предъявлением этих единиц, но и лингвокультурологическим комментарием, цель которого – раскрыть семантику ФЕ, разъяснить ее значение в тексте, пояснить коннотации, связанные с ФЕ, указать на способ включения в текст и функции в нем. В русском и польском языках есть множество фразеологизмов, смысловым ядром которых является слово-концепт *Бог*.

Табл. 2

Семантика слова-концепта Бог

Русский	Польский
Господь, Боже царь, царь небесный, отец небесный, всевышний (судья), вседержитель и др.	Bóg, Pan Bóg (Panie Boże) Ojciec Niebieski, Bóg Ojciec, Wszemogący, Zbawiciel, Stworzyciel etc.

Данные фразеологические единицы отличают универсальность, богатая история и большое количество синонимов. С одной стороны, они характеризуются простотой формы, с другой – сложностью и уникальностью семантики, отражают национально-культурную специфику изучаемого и родного

языков, отображают картину мира носителей языка, родного и изучаемого. В статье представлена общая характеристика комплекса упражнений для усвоения польских ФЕ русскоговорящими студентами.

Языковые упражнения (разновидность – лексико-семантические, подвиды: упражнения на анализ и сопоставление польских ФЕ и их русских эквивалентов):

а) прочитайте предложения, найдите ФЕ со словом *Бог*:

– Dlaczego ty zawsze ze wszystkiego musisz robić tragedię? Od razu wydaje się **Bóg wie co** i człowiekowi odchodzi ochota dla życia (Dygat, «Podróż»). Piękny rządca zrobił się amarantowy jak fotelik. – **Bójcież się**, panowie, **Boga!** – zawołał – nie narażajcie mnie wobec gospodarza (Prus, «Pojednani»). Jestem bardzo zwyczajną kobietą, której marzyło się tylko czasami to i tamto. Ale **Bóg strzegł i wiedział** lepiej, co będzie dobre (Dobraczyński, «Małżeństwo Anny»);

б) прочитайте пословицы, объясните их значение, запишите русские аналоги:

Bogu świeczka, a diabłu ogarek (Ни Богу свечка, ни черту кочерга). Bezpiecznie jak u Pana Boga za piecem (Жить как у Бога (Христа) за пазухой). Jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie (Как ты к людям, так и они к тебе);

в) определите синтаксическую функцию фразеологизмов в предложениях:

– **Dziękuję Boga**, że go pan ojciec z małego do łaciny przykładał (Kossak, «Bursztyny»). Uspokojenie przyniósł dobiegający z oddali głos **boga wojny** (Mikołajek, «Spotkanie z nocą»).

Трансформационные упражнения (преобразование, замена свободного сочетания слов ФЕ для лаконичного, образного выражения мысли):

а) замените выделенные слова/сочетания слов ФЕ со словом *Бог*:

Jesteś **bezlitosny** do tych ludzi (Boga w sercu nie masz). **Przysięgam**, dam ci rozwód, nie rozumiem, dlaczego mnie skrzywdziłeś, jak mogłeś (Bóg mi świadkiem). Już pięć lat minęło, jak **nie żyje** (Spoczął w Bogu).

Подстановочные упражнения (подстановка ФЕ в готовую конструкцию):

а) вставьте в предложения ФЕ. Соотнесите начало пословицы/поговорки со словами из рамки. Запишите польские пословицы и поговорки со словом *Bóg* и объясните их значение:

To i z kija wpuści, temu Pan Bóg daje, za piętą, diabłu ogarek, Pan Bóg kule nosi. Jak Pan Bóg dopuści... Bogu świeczka, a... Chwycić Pana Boga... Kto rano wstaje... Człowiek strzela, a...

б) замените выражения фразеологизмами со словом *Bóg* и устно составьте с ними предложения:

Очень далеко – *Bóg wie gdzie*. Неизвестно что, когда, как, кому и т. д. – *Bóg wie co, kiedy, jak, komu...*

Условно-речевые упражнения (имитационные: условно-речевые упражнения).

Примените ФЕ в ответной реплике обучающегося, либо в реплике-стимуле:

– Jedyńie Pan Bóg wie gdzie on chodzi, prawda? – Prawda, jedyńie Pan Bóg wie, gdzie go szukać.

Подстановочные условно-речевые упражнения.

Вставьте ФЕ в заданную конструкцию; опровергните то, о чем говорится в реплике-стимуле:

– Mieszka bardzo blisko centrum. – Coś ty, mieszka Bóg wie gdzie. – Niepowodzenia przesładują naszego sąsiada przez całe życie. – Coś ty, zachowuje się tak, jakby złapał Boga za piętę.

Трансформационные условно-речевые упражнения.

Выразите смысл реплики-стимула по-другому в реплике-реакции:

– On jest niewinny tego morderstwa, nie mógł nikogo zabić. – On jest bogu ducha winny, nigdy w życiu nie zrobiłby czegoś takiego.

Таким образом, формирование лингвокультурной компетенции способствует успешному решению коммуникативных задач, преодолению социокультурных проблем.

Библиографические ссылки

1. *Воробьев В. В.* Лингвокультурология (теория и методы) Москва, 1997.
2. *Маслова В. А.* Лингвокультурология. Москва, 2001.
3. *Халупо О. И.* Базовые единицы лингвокультурной компетенции носителя языка // Язык и культура / редкол.: С. К. Гураль, (гл. ред.) [и др.]. Вып. 2 (18). Томск, 2012. С. 123–131.

Л. У. Шаховіч

ПСІХАЛАГІЗМ У РАМАНЕ КАТАРЖЫНЫ ТУЧКАВАЙ «ЖЫТКАЎСКІЯ БАГІНІ»

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

kazachnik13@gmail.com;

наук. кір. – А. У. Вострыкава, канд. філал. навук, дац.

У артыкуле разглядаецца псіхалагізм у рамане сучаснай чэшскай пісьменніцы Катаржыны Тучкавай «Жыткаўскія багіні». Твор прысвечаны лёсам карпацкіх чараўніц-знахарак, якіх у гэтай мясцовасці называлі «багінямі», а іх дзейнасць – «багаваннем». Вяртаннем лёсаў багін з небыцця займаецца галоўная гераіня рамана, Дора Ідэсава – даследчыца, якая мае намер даведацца як мага больш пра лёс сваёй цёткі Сурмэны, якая была рэпрэсаваная, даказаць яе нявіннасць і расказаць свету пра жыткаўскіх знахарак. У рамане прысутнічаюць пэўная дакументальнасць (твор заснаваны ў роўнай ступені на гістарычных звестках і на вымысле) і сацыяльная праблематыка. Твор атрымаў высокую ацэнку крытыкаў і быў адзначаны прэміяй Йосэфа Шкворацкага ў 2012 годзе.

Ключавыя словы: ускосны псіхалагізм, прамы псіхалагізм, замоўчванне, псіхалагічны партрэт.

Раман сучаснай чэшскай пісьменніцы Катаржыны Тучкавай «Жыткаўскія багіні» вылучаецца глыбокім псіхалагізмам: аўтарка шмат увагі надае пачуццям персанажаў, іх душэўным перажыванням, вымалёўваючы такім чынам дакладны псіхалагічны партрэт кожнага з іх. Гэта дапамагае надаць вобразам персанажаў шматграннасць і неадназначнасць, размыць мяжу паміж «чорным» і «белым», антаганістамі і пратаганістамі, што сведчыць пра майстэрства Катаржыны Тучкавай.

У творы сустракаюцца розныя формы псіхалагізму, прычым ускосны псіхалагізм прысутнічае значна часцей, чым прамы: адносіны герояў да пэўных здарэнняў, адно да аднаго, перажыванні персанажаў у большасці выпадкаў раскрываюцца праз асаблівасці паводзінаў, маўлення, мімікі. Гэта дае чытачу некаторую свабоду інтэрпрэтацыі і, акрамя таго, пакідае асобу персанажа ў пэўнай ступені «неразгаданай». Аналізуючы псіхалагічны складнік рамана, мы заўважылі, што для кожнага персанажа Катаржыны Тучкава ўжывае свой дамінантны тып псіхалагізму, раскрываючы такім чынам вобраз героя для чытача.

Асаблівая ўвага, безумоўна, надаецца глыбінным перажыванням і пачуццям галоўнай гераіні, Доры Ідэсавай. Для таго, каб найбольш поўна і ярка намаляваць яе вобраз, аўтарка карыстаецца ўсімі формамі псіхалагізму. Але

ўскосны псіхалагізм застаецца галоўным інструментам для раскрыцця ўнутранага свету галоўнай гераіні: найчасцей Катаржына Тучкава паказвае яго праз прызму паводзінаў Доры. Дора паўстае перад намі як складаная, супярэчлівая, моцная асоба са складаным спектрам пачуццяў. Гэтыя пачуцці пісьменніца дэманструе ускосна, найчасцей – праз паводзіны гераіні. Дора паказаная як асоба інтравертная, у нейкай ступені нават скрытная, якая не любіць дзяліцца сваімі перажываннямі з усімі (гэтая рыса раскрываецца найчасцей праз прыём замоўчвання).

На працягу рамана псіхалагічны партрэт Доры Ідэсавай дапаўняецца. Часта аўтарка раскрывае перажыванні сваёй гераіні праз яе фізічны стан (то бок, зноў ускосна). Напрыклад, калі ў архіве Дора знайшла дакументы, якія моцна яе расхвалявалі, бо датычыліся непасрэдна яе жыцця і лёсу яе любімай цёці, «у чыгальнай зале як быццам пахаладнела. Дора адчула сцюдзёны пот і гусіную скуру на руках» [1, с. 51]. Пісьменніца нездарма вельмі часта звяртаецца да фізічнага стану гераіні: яна паказвае Дору як надзвычай чулага і эмацыйнага чалавека. Пачуцці нават могуць уздзейнічаць на тэмпературу яе цела, выклікаць галаўны боль або ваніты. Часам псіхалагізм у апісаннях пачуццяў Доры балансуе на мяжы ускоснага і прамога: напрыклад, калі Янігена [каханая] кажа гераіне, што не можа жыць без яе, шчасце і пачуцце бяспекі Доры зноў паказанае як вялікі спектр эмацыйных перажыванняў і фізічных адчуванняў: «Дора адчула магутную хвалю шчасця. Хваля абрынулася на яе і знесла кудысьці глыбока, у спакойную і цёплую бязгучнасць, яна пачувалася як плод у мацярынскім улонні, бяспечна схаваная ў звільнах вантробаў» [1, с. 375]. Такое моцнае знітаванне псіхічнага і фізічнага – адзін з момантаў, якім гераіня вельмі моцна адрозніваецца ад тых персанажаў кнігі, хто ніколі не быў звязаны з Капаніцамі і багаваннем. Хоць Дора і з’яўляецца навукоўцам, разважае з пазіцыі логікі, гэтая рыса яе псіхалагічнага партрэта раскрывае чытачу іншы бок натуре гераіні. «Карпацкае», «дзіцячае» ў сваёй наіўнасці і веры ў надзвычайнае, светаўспрыманне таксама прысутнічае ў Доры як моцны складнік характару і асобы.

Моманты ў творы, калі аўтарка вырашае выкарыстаць прамы псіхалагізм, сапраўды інтымныя для яе гераіні. Для Доры нетыпова раскрываць перад іншымі людзьмі душу, але часам, у вельмі асабістых размовах, Дора кажа пра свае пачуцці. Шчырай гераіня бывае толькі з некаторымі людзьмі, а значыць, прамы псіхалагізм у творы дапамагае яшчэ і апісаць і ўдакладніць узаемаадносіны Доры з іншымі персанажамі. Напрыклад, вельмі паказальным з’яўляецца эпізод, калі Дора і Янігена ўпершыню доўга і шчыра размаўляюць: «— Але і так

працягвацца не можа! – сказала яна [Дора] рашуча. – Я так больш не вытрымаю. Гэты вечны страх, гэтае хаванне, дакоры... я таксама страшэнна баюся, але няўжо давядзецца вечна хавацца?» [1, с. 374] Праз гэтыя словы гераіні чытач не толькі даведваецца пра прыхаваныя боль і жах у сэрцы гераіні, але і можа зрабіць выснову пра блізкасць адносін Доры і Янігены.

Такім чынам, мы робім выснову, што псіхалагічны партрэт Доры як галоўнай гераіні твора вельмі поўны і дакладны: ствараючы яго, аўтарка карыстаецца ўсімі відамі псіхалагізму.

Пачуццям іншых персанажаў таксама надаецца вялікая ўвага. Вельмі падрабязны псіхалагічны партрэт мае Сурмэна, цётка Доры і жыткаўская багіня. Каб распавесці пра яе пачуцці ў творы часцей за ўсё ўжываецца ускосны псіхалагізм. Галоўная прычына гэтага – скрытнасць гераіні. Найчасцей пра псіхічны стан Сурмэны «расказваюць» яе маўленне, рухі, жэсты. Напрыклад, калі бацька Доры забівае яе маці ў самым пачатку рамана, жах, злосць і ўзрушанне Сурмэны бачныя праз яе паводзіны, але ні ў якім разе не праз словы. Сурмэна «душыцца ад злосці» [1, с. 6], яе крык «працінае Дору, як лязо» [1, с. 7], але яна нічога не кажа прама пра свае пачуцці нават пасля таго, як афект ад убачанай жудаснай сцэны праходзіць. Параўнаем: Сурмэна, супакойваючы Дору і яе брата, Якубіка, кажа: «Нічога, нічога» [1, с. 7], – але пры гэтым «рука, што абдымае Дорыны плечукі, падперазаныя рамянямі партфеля, усё яшчэ дрыжыць» [1, с. 7]. Катаржына Тучкава малюе Сурмэну як вельмі строгага, сціплага чалавека, пры гэтым поўнага спагады. Лечачы чужыя душэўныя раны, Сурмэна не зважае на свае.

Вельмі часта ў выпадку Сурмэны Катаржына Тучкава ўжывае замоўчванне. Немагчыма, напрыклад, дакладна сказаць, які віхор пачуццяў катуе гераіню, калі яна атрымлівае ліст з абвінавачваннем у злачынстве: «Сурмэна кульгала па пакоі, рыхтавала талеркі на вячэру, ставіла вадку на пліту і сыпала ў рондаль лыжачкі кавазамяняльніка» [1, с. 48]. Кантрасна, улічваючы яе звычайную халоднасць, выглядае тое, як моцна рэагуе гераіня на парушэнні традыцый, на скептычныя адносіны іншых персанажаў да звышнатуральнага. Напрыклад, калі праз страх Дора забівае белага вужыка, Сурмэна паводзіць сябе нязвычайна эмацыйна: «На іхні крык прыбегла Сурмэна. Ёй было не ўпершыню вырашаць іхнія спрэчкі, але тым разам ейны твар збялеў, і яна ў прыступе раптоўнай слабасці мусіла абaperціся рукой на сцяну» [1, с. 431]. Такім чынам, праз ускосны псіхалагізм і замоўчванне раскрываюцца характар Сурмэны, яе адносіны да іншых персанажаў рамана і яе іерархія каштоўнасцяў.

Персанаж, чыі эмоцыі мы можам убачыць толькі праз ускосны псіхалагізм у творы, – Якубік. У героя ёсць генетычнае захворванне і праз яго – затрымка ў развіцці. Ён амаль не ўмее размаўляць, несамастойны, але аўтарка па-майстэрску паказвае яго ўнутраны свет і багаты спектр эмоцый. Важнай рысай яго псіхалагічнага партрэта з’яўляецца тое, што Якубік вельмі эмацыйна лабільны і імгненна «заражаецца» чужымі пачуццямі, яго эмоцыі заўсёды бурныя і шчырыя. Напрыклад, калі Дора прыязджае да брата ў інтэрнат, Якубік так выражае сваю радасць: «Ён усміхаецца ёй левым вокам, а пасля шморгае абцінкам носа, і ягонае аблічча яшчэ больш скрыўляецца, западае ўнутр, само ў сябе, а потым вішчыць» [1, с. 120]. Яго нястрымная дзіцячая радасць і нязграбныя абдымкі кажуць чытачу пра непасрэднасць і чысціню яго пачуццяў.

Такім чынам, можна зрабіць выснову, што псіхалагічная палітра твора сапраўды багатая. Катаржына Тучкава найчасцей звяртаецца да ўскоснага псіхалагізму і да замоўчвання, радзей ужывае прамы псіхалагізм. Аўтарка надае пачуццям сваіх герояў вялікую ўвагу ў сваім творы, такім чынам раскрываючы іх вобразы і даследуючы чалавечую душу. Праз псіхалагізм у тым ліку раскрываюцца такія важныя для сюжэта моманты, як узаемаадносіны персанажаў.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Тучкава К.* Жыткаўскія багіні: раман / пер. з чэшск. С. Рогач. Вільня: Логвінаў, 2016.
2. *Лазарук М. А., Ленсу А. Я.* Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў: дапаможнік для настаўнікаў. Мінск: Нар. асвета, 1983.
3. *Рагойша В. П.* Літаратуразнаўчы слоўнік: тэрміны і паняцці: для школьнікаў і абітурыентаў. Мінск: Нар. асвета, 2009.
4. *Чаплева В.* Стары і новы псіхалагізм у літаратуры: ад Талстога да Уліцкай. URL: https://lit-bel.org/news/Stari--novi-pshalagzm-u-ltatururi-ad-Talstoga-da-Ultskay-7757/?sphrase_id=223663 (дата звароту: 11.04.2020).
5. *Slovník české literatury.* URL: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz>.

П. И. Шейко

КАЛАМБУР В АУДИОВИЗУАЛЬНОМ ПЕРЕВОДЕ

Белорусский государственный университет, г. Минск;
sheiko.polina@gmail.com;
науч. рук. – М. С. Гутовская, канд. филол. наук, доц.

Комедийные фильмы и сериалы, ставшие значимой частью жизни современного человека, являются одним из главных источников каламбуров. Перевод каламбура в рамках аудиовизуального текста является актуальной проблемой, требующей специального изучения. В работе рассматриваются понятие аудиовизуального текста и особенности аудиовизуального перевода. Характеризуются уровни переводческой компетенции, необходимые для работы с аудиовизуальным текстом, а также ограничения, с которыми сталкивается переводчик игры слов в рамках аудиовизуального перевода. На основе анализа специфики данного вида перевода определяются основные особенности передачи каламбура с одного языка на другой в аудиовизуальном тексте.

Ключевые слова: каламбур; игра слов; комедия; сериал; аудиовизуальный перевод; аудио-медиаальный текст.

Юмор играет важную роль для самоидентификации народа. Он является отражением истории и культуры нации, хранит в себе сведения об особенностях менталитета, быта, традиций и обычаев. Чувство юмора в человеческом обществе тесно связано с понятием языковой игры. Среди ее разновидностей особое место занимает каламбур.

Согласно «Большой советской энциклопедии», каламбур – «стилистический оборот речи или миниатюра определенного автора, основанные на комическом использовании одинакового звучания слов, имеющих разное значение, или сходно звучащих слов или групп слов, либо разных значений одного и того же слова или словосочетания» [1].

Сегодня каламбур широко используется не только в художественной литературе, но и в рамках кино- и телесериалов. Особую группу среди последних составляют комедии. Каламбур является одним из наиболее продуктивных языковых средств создания комического эффекта, так как в большей степени позволяет использовать скрытые ресурсы языка, его гибкость и многообразие. Изучение в работе специфики перевода комедийных фильмов и сериалов происходит в рамках аудиовизуального перевода.

Аудиовизуальный перевод представляет собой вид переводческой деятельности, связанный с работой с особым типом текстов. В «Словаре терминов

по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности» аудиовизуальный текст определяется как «сообщение (телепередача, видеоклип, фильм и пр.), изложенное в любом виде и жанре, и предназначенное для одновременного зрительного и слухового восприятия аудиторией» [4, с. 40].

Лингвист и переводчик К. Райс для описания данной категории текстов использует термин «аудио-медиаальные тексты» и предлагает рассматривать их как отдельную группу текстов, «зафиксированных в письменной форме, но поступающих к получателю через неязыковую среду в устной форме (речевой или песенной), воспринимаемой им на слух» [3, с. 204]. Автор подчеркивает, что аудио-медиаальные тексты представляют собой смешанную литературную форму. При переводе важно принимать во внимание тот факт, что в создании аудио-медиаальных текстов участие принимают не только языковые единицы, но и внеязыковые вспомогательные средства.

Французский лингвист И. Гамбье предлагает систему каналов поступления семиотических кодов в аудиовизуальных текстах, в которой различаются вербальные и невербальные знаки и выделяются четыре класса кодов: 1) *аудиальные вербальные* (реплики, интонация, ударение, ритм); 2) *визуальные вербальные* (графические элементы: буквы, заголовки, субтитры, интертитры); 3) *аудиальные невербальные* (характер голоса, паузы и молчание, музыкальное сопровождение); 4) *визуальные невербальные* (кадрирование, монтаж, жанровые условности; освещение, цвета; внешний вид героев; кинесика и проксемика) [5, р. 48].

А. Козуляев выделяет три свойства аудиовизуального перевода, которые позволяют выделить его в самостоятельную область изучения:

- 1) ограниченность;
- 2) полисемантичность;
- 3) синтетичность [2, с. 375].

Первое свойство проявляется в присутствии внеязыковых факторов аудиовизуального текста (состав и построение аудиального и визуального ряда), накладывающих ограничения на его перевод. Примером такого рода ограничений могут послужить привязка смены субтитров к смене планов в кадре или необходимость уместить перевод в ограниченное количество знаков, обусловленных международными стандартами скорости чтения.

Вторая и третья особенности обусловлены множественностью параллельно воспринимаемых смысловых потоков. Реципиенты одновременно являются

и зрителями, и слушателями, и читателями аудиовизуального текста. Основная сложность для перевода заключается в том, что адресат не способен изменить скорость поступающей по разным каналам информации и вынужден обрабатывать ее в том темпе, который навязывает аудиовизуальный текст.

Э. Скагтевик называет пять уровней переводческой компетенции, необходимых для работы с аудиовизуальным текстом [7, p. 198]. Несмотря на то, что автор выделяет их в отношении субтитрирования, приведенные компетенции могут быть применены к аудиовизуальному переводу в целом.

1. Техническая компетентность рассчитана на понимание специфики работы с программным обеспечением, которое используется в процессе перевода (принципы построения и нормы оформления текста, учет временных и пространственных ограничений и др.).

2. Лингвистическая компетентность касается языковых навыков переводчика, а также его опыта и интуитивного чувства текста.

3. Социокультурная компетентность предполагает владение внеязыковой (социальной и культурной) спецификой произведения, которая является неотъемлемым показателем аутентичности текста.

4. Психозэмоциональная компетентность подразумевает понимание психологического компонента аудиовизуального произведения и умения грамотно передать данные особенности текста в переводе.

5. Стратегическая компетентность требует от переводчика умения выбирать подходящие стратегии перевода, которые обеспечат успешность реализации названных выше компетенций.

Перевод каламбура в аудио-медиальном тексте требует особого мастерства. Г. Готлиб называет ограничения, с которыми сталкивается переводчик игры слов при аудиовизуальном переводе, и определяет их в группы следующим образом: 1) языковые ограничения, связанные со спецификой исходного языка и переводящего языка; 2) медийные ограничения, касающиеся акустического и визуального информационных потоков; 3) человеческие ограничения, относящиеся к переводчику, его опыту и навыкам [6, p. 219].

Специфика аудиовизуального перевода накладывает определенные ограничения на процесс передачи каламбура с одного языка на другой. Прежде всего, аудиовизуальный перевод данного вида игры слов связан с преодолением трудностей, вызванных одновременным задействованием слухового и зрительного каналов восприятия. При таких условиях могут потребоваться отклонения не только от формы, но и содержания оригинального каламбура.

При переводе каламбура важно учитывать аудио- и видеоряд, которые создают временные и пространственные рамки аудио-медиального произведения. Содержание каламбура должно соответствовать продолжительности произносимых фраз в оригинале и согласовываться с жестами, мимикой, интонацией т. д. В связи с этим не могут быть применены приемы опущения и пояснения. В аудиовизуальном переводе они нарушают связь языкового компонента с аудио- и видеосодержанием, а также лишают каламбур выполняемых им прагматических функций. Кроме того, оригинальный каламбур нуждается в адаптации к культурным и психологическим особенностям аудитории, для которой он предназначен. При этом текст перевода должен обеспечивать воздействие на адресата, равнозначное тому, что оказывается на слушателя исходного текста.

Таким образом, при переводе каламбура в рамках аудио-медиального текста учета одной лингвистической составляющей недостаточно. Переводчику необходимо принимать во внимание неязыковые (оптические и акустические) информационные потоки, а также техническую составляющую аудио-медиального произведения.

Библиографические ссылки

1. Большая советская энциклопедия. URL: <http://bse.sci-lib.com> (дата обращения: 01.04.2020).
2. Козуляев А. В. Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма переводческой деятельности и особенности обучения данному виду перевода // XVII Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 23–24 апреля 2013 г. / Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина; под общ. ред. В. Н. Скворцова. Санкт-Петербург, 2013. С. 374–381.
3. Райс К. Классификация текстов и методов перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / отв. ред. В. Н. Комиссаров. Москва, 1978. С. 202–228.
4. Федоров А. В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010.
5. Gambier Y. The position of audiovisual translation studies // The Routledge Handbook of Translation Studies / ed C. Millán, F. Bartrina. London, 2013. Ch. 3. P. 45–59.
6. Gottlieb H. You got the picture? On the polysemiotics of subtitling wordplay // Traductio: essays on punning and translation / ed. D. Delabastita. Mancheste, 1997. P. 207–232.
7. Skuggevik E. Teaching screen translation: the role of pragmatics in subtitling // Audiovisual Translation: language transfer on screen / ed. J. D. Cintas, G. Anderman. London, 2009. Ch. 15. P. 197–213.

О. Н. Шило

**ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ОНОМАСИОЛОГИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
АНГЛИЙСКИХ И РУССКИХ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ,
ОБОЗНАЧАЮЩИХ МОРАЛЬНЫЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ
КАЧЕСТВА ЧЕЛОВЕКА**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
olgashilo55@gmail.com;
науч. рук. – Н. Б. Мечковская, д-р филол. наук, проф.

В статье в терминах ономазиологии показано, как устроены английские и русские прилагательные, которые обозначают моральные и психологические качества человека. Рассмотрено 28 английских и 28 русских прилагательных.

Ключевые слова: ономазиология, номинация, внутренняя форма слова, мотивированность слова, прилагательное, этимология.

Каждый день человек, живя в обществе, учится взаимодействовать с ним. И для этого человеку нужно знать, с кем он общается. В этом случае появляется необходимость хорошо понимать слова, с помощью которых говорящие характеризуют друг друга с точки зрения морали и психологии. Необходимо понимать, как слова устроены. Поэтому ономазиологический анализ значимых для психологии прилагательных помогает лучше ориентироваться в жизни, а это важно также для лингвистики, психологии и социологии.

Именно прилагательные, характеризующие моральные качества человека, особенно важны в качестве одного из факторов, которые создают антропоцентрическую направленность языкознания. Ведь именно с помощью прилагательных говорящие наделяют человека тем или иным признаком, свойством, т. е. характеризуют его как бы изнутри, а не извне.

При анализе наименований современного языка можно заметить, что существуют слова, между звуковой оболочкой и значением которых прослеживается связь, т. е. в основу наименования положен узнаваемый признак. Этот признак – внутренняя форма слова, которая дает намек на то, что представляет собой то или иное слово. Внутренняя форма слова тесно связана с мотивированностью слова, которое выражает отношения между значением и признаком, положенным в основание наименования. Мотивированность слова отвечает на вопрос, почему тот или иной образ стал основанием для наименования. Если внутренняя форма прозрачна, то слово мотивировано тем или

иным признаком. Такая внутренняя форма характерна для производных прилагательных. Например, внутренняя форма прилагательного *забавный*, которое образовано от существительного *забава*, прозрачна, следовательно, слово мотивировано как ‘доставляющий забаву’. Если же слово по каким-то причинам утратило свою внутреннюю форму, то в таком случае мы можем говорить только о частичной мотивированности слова. Это бывает, если слово имело образную мотивировку, которая сегодня уже непонятна или не вполне понятна. Например, русское прилагательное *проницательный* произошло от глагола *проницать* ‘проникать’, но сегодня оно не толкуется с помощью этого глагола, потому что в значении ‘понимать’ этот глагол уже устарел. Поэтому мотивированность прилагательного *проницательный* не такая прозрачная (ясная), как у прилагательного *забавный*.

У непроизводных слов мотивированность исследуется этимологией, но данные этимологического анализа – это специальное лингвистическое знание, которое отнюдь не принадлежит языковому сознанию говорящих. Прилагательное *примитивный* имеет несколько значений: ‘1. простейший, несложный по устройству, выполнению; 2. недостаточно глубокий, слишком упрощенный в отношении чего-либо сложного; 3. неразвитый и малообразованный; 4. относящийся к ранним стадиям развития человеческого общества; первобытный’ [1, с. 983]. С точки зрения синхронии (т. е. современного языка), не ясно, почему это наименование соотносится с этим значением. По данным этимологии, это прилагательное возводится к латинскому *primitivus* ‘первый, самый ранний’ [2, с. 735]. Использовалось для характеристики стадии процесса, появилось добавочное значение для отрицательной характеристики человека, т. е. произошла семантическая деривация.

Основное противопоставление слов в аспекте ономазиологии – это различие непроизводных и производных слов. В этом разделе речь пойдет о непроизводных английских и русских прилагательных. В современных языках они являются немотивированными, и говорящие не чувствуют и не задумываются, почему *добрый (человек)* характеризуется этим прилагательным, вот именно с такой звуковой оболочкой. Специалисты-этимологи знают древнюю мотивацию этого слова, однако это знание не принадлежит сегодняшнему языку.

В рассмотренном английском материале 15 прилагательных являются немотивированными. Некоторые из них унаследованы английским языком из индоевропейского и прагерманского языков. Из-за древности их мотивированность утратилась (*evil* ‘злой’, *kind* ‘добрый’, *nasty* ‘противный’, *rude*

‘грубый’, *strange* ‘странный’ [3]). Некоторые немотивированные слова – это заимствования. В рассмотренном материале 10 производных прилагательных – заимствования из латинского: *humane* ‘гуманный’, *naive* ‘наивный’, *rational* ‘рациональный’, *rustic* ‘неотесанный’, *vile* ‘подлый’; из древнегреческого: *phlegmatic* ‘флегматичный’, *pragmatical* ‘прагматичный’, *skeptical* ‘скептический’, *melancholic* ‘меланхолический’; из французского: *polite* ‘вежливый’ [4].

В составе русских прилагательных немотивированных – 9. Некоторые из них унаследованы русским языком из индоевропейского или праславянского. Из-за древности их мотивированность утратилась (*вежливый, глупый, грубый, добрый, злой, подлый*). Некоторые немотивированные слова – это заимствования из латинского: *наивный, примитивный, рациональный* [2].

Таким образом, больше производных прилагательных в материале английского языка (54 %), а в русском – 32 %. Заимствований также больше в английском языке (67 %), в русском – 33 %.

Далее речь пойдет о производных английских и русских прилагательных. В рассмотренном английском материале 13 прилагательных являются производными.

Прилагательные образуются от существительных (*capricious* ‘капризный’ от *caprice* ‘каприз’, *foolish* ‘глупый’ от *fool* ‘глупец’, *funny* ‘смешной’ от *fun* ‘веселье, смех’, *insightful* ‘проницательный’ от *insight* ‘проницательность’, *resourceful* ‘находчивый’ от *resource* ‘находчивость’, *witty* ‘остроумный’ от *wit* ‘остроумие’, *yokelish* ‘неотесанный’ от *yokel* ‘деревенщина’), глаголов или причастий (*amusing* ‘забавный’ от *to amuse* ‘удивляться, забавлять’, *interesting* ‘интересный’ от *to interest* ‘интересовать’, *pleasant* ‘симпатичный’ от *to please* ‘быть приятным’, *squabbling* ‘склочный’ от *to squabble* ‘вздорить, пререкаться’) и путем сложения простых слов (*high-minded* ‘благородный’ путем сложения *high* ‘высокий’ и *mind* ‘ум, сознание’, *well-mannered* ‘воспитанный’ путем сложения *well* ‘добро-’ и *manner* ‘воспитанность, хорошие манеры’ [3]). Все рассмотренные английские производные прилагательные – морфемные дериваты.

В русском материале 19 прилагательных являются производными. Они образуются от существительных (*забавный* от *забава*, *интересный* от *интерес*, *капризный* от *каприз*, *меланхолический* от *меланхолия*, *прагматичный* соотносится с существительными *прагматизм*, *прагматика*, *прагматик*, *симпатичный* от *симпатия*, *скептический* от *скептицизм*, *склочный* от *склока*,

смешной от *смех*, *флегматичный* соотносится с существительными *флегматизм*, *флегматик*, *гуманный* соотносится с существительным *гуманизм*), от причастий и глаголов (*воспитанный* от *воспитать*, *находчивый* от *находить*, *проницательный* от *проницать*), от адвербиальных основ (*противный* от *против/напротив*) и путем сложения простых слов (*благородный* – сложение *благо-* и *-родный*, *остроумный* – сложение основ *остро-* и *-умие*).

Среди прилагательных рассмотренного русского материала также встречаются два семантических деривата. *Неотесанный* ‘1. не подвергшийся обтесыванию. Неотесанный камень. Неотесанные доски, бревна. Неотесанный чурбан (также: о некультурном, невоспитанном человеке). 2. разг. некультурный, невоспитанный’ [1, с. 631]. Прилагательное возникло из причастия, это семантический дериват, метафора. Мотивирующий признак: перенос названия физического свойства предмета ‘некачественный, необработанный’ на культурно-психологические черты. Прилагательное *странный* означает ‘вызывающий недоумение, удивление своей необычностью’ [1, с. 1276]. Производное от старославянского *странникъ* [2, с. 948]; это семантическая деривация.

Библиографические ссылки

1. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. Санкт-Петербург: Норинт, 2001.
2. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов (82000 слов и фразеологических выражений) / отв. ред. Н. Ю. Шведова. Москва: Азбуковник, 2011.
3. Новый Большой англо-русский словарь: в 3 т. Около 250000 слов / Ю. Д. Апресян [и др.]; под общ. рук. Ю. Д. Апресяна. 6-е изд. Москва: Русский язык, 2001.
4. Online Etymology Dictionary [by Douglas Harper]. URL: <http://www.etymonline.com/index.php>.

А. В. Шилова
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГОМЕРА
КАК ОДИН ИЗ ОСНОВНЫХ ИСТОЧНИКОВ ЦИТИРОВАНИЯ
В ВИЗАНТИЙСКОМ ТРАКТАТЕ АНОНИМА
«О ПОЭТИЧЕСКИХ ТРОПАХ»

Белорусский государственный университет, г. Минск
ashilova95@gmail.com;
науч. рук. – О. Г. Прокопчук, канд. филол. наук, доц.

В статье рассмотрены источники иллюстративных примеров в трактате Анонима «Περὶ ποιητικῶν τρῶπων» («О поэтических тропах»). Основным источником иллюстративных примеров являются произведения Гомера «Илиада» и «Одиссея». Встречаются также примеры из Священного Писания, однако их намного меньше. Несомненно, именно античная литературная традиция стала основополагающей для становления византийской традиции обучения риторике. Использование Анонимом иллюстративных примеров из «Илиады» и «Одиссеи» доказывает, что в риторических школах Византии обучение строилось главным образом на Гомере.

Ключевые слова: риторика; троп; иллюстративный пример; Трифон; Хировоск; Аноним.

«**Л**ексикографическая категория „иллюстративный пример“, известная также как контекстуальный пример, вербальная иллюстрация, цитата, является важной частью микроструктуры любого словаря» [6, с. 102]. Сочинение анонимного автора «О поэтических тропах» [1] является одним из памятников теории византийской риторики. Данное произведение представляет собой «словарик» риторических терминов, в котором автор составляет каталог тропов, дает их краткую характеристику и приводит иллюстративные примеры с целью сделать материал более доступным для понимания. Дефиниции тропов и фигур, приводимые автором, часто весьма расплывчатые, в таких случаях прояснить значение термина помогают именно иллюстративные примеры.

Примеры, приводимые автором для описания различных тропов, не ограничены одним источником: их условно можно разделить на группы. Так, в трактате, встречаются примеры – цитаты или аллюзии – из античной литературы, в частности из произведений Гомера; примеры – цитаты или аллюзии – из Священного Писания; общеупотребительные примеры из обыденной речи, которые «кочуют» из трактата в трактат, а также собственно авторские примеры.

Автор трактата «О поэтических тропах» использует в основном примеры из поэм Гомера «Илиада» и «Одиссея». Зачастую данные примеры также можно отнести к числу «кочующих» (т. е. часто повторяющихся в различных трактатах), так как и в эллинистическом трактате александрийского грамматика Трифона «О тропах» (I в. до н. э.) [3], и в трактате византийца Георгия Хировоска «О поэтических тропах» (VI в. н. э.) [2] мы встречаем одинаковые примеры-цитаты, автором которых является Гомер. Помимо «чистых» цитат также встречаются аллюзии на Гомера и некоторые гомеровские клише, как, например, постоянные эпитеты греческих богов.

При создании так называемых «словарных статей» Аноним старается подкрепить свое объяснение общеизвестной цитатой, поэтому именно Гомер является основным источником цитирования. Гомер – это бессмертная классика, знакомая и понятная практически любому образованному слушателю, и, тем более, слушателю риторской школы, для которого был написан трактат. Используя цитаты из Гомера, Аноним расширяет временные и культурные границы иллюстрирования употребления тропов и фигур. Отдавая предпочтение иллюстративным примерам из «Илиады» и «Одиссеи», автор опирается на предшествующую литературную традицию, цитирование великого античного автора придает вес и самому трактату.

Одними из основных тропов для автора ощущаются метафора и синекдоха. Данные тропы располагаются в начале тропологического списка, а также словарные статьи, посвященные им, отличаются относительно большим объемом. Для нас они также представляют особый интерес, ведь иллюстративных примеров в данных статьях встречается довольно много.

Так, например, объясняя вид синекдохи «ἀπὸ τῆς ὕλης τὸ ἀποτέλεσμα» – «по материалу – произведение», автор предлагает следующую цитату:

χρυσὸν δ' αὐτῆς ἔνδυε περὶ χροί.
II. XIII, 25
Золотом сам он оделся¹.

Здесь благодаря примеру раскрывается значение данного вида синекдохи, где под «золотом» подразумевается золотое вооружение, золотая броня. Необходимо отметить, что данная цитата была приведена и Трифоном, и Хировоском: все три автора используют ее для пояснения данной разновидности синекдохи.

¹ Здесь и далее «Илиада» цитируется в переводе Н. И. Гнедича [4], «Одиссея» в переводе В. А. Жуковского [5].

Использование литературных клише из Гомера, таких как постоянные эпитеты богов, было характерно не только для Анонима, но и для Трифона, и для Хировоска. Так, во всех трех трактатах можно встретить словосочетание «λευκώλενος Ἥρη» – ‘белолокотная Гера’. Благодаря данному примеру раскрывается основной параметр переноса значения у синекдохи – партиитивность, ведь данный пример объясняет такую разновидность рассматриваемого тропа, как «ἀπὸ μέρους τὸ ὅλον» – ‘посредством части – целое’, где под «белолокотной» подразумевается, что она (Гера) вся белая.

Так как метафора исторически ощущалась одним из основных тропов, представители античной и византийской теоретической риторики всегда старались наиболее полно описать данный троп. Аноним и тут обращается к Гомеру:

τοῦ ὄρους κορυφή.
II, II, 456
Макушка горы.

Употребленное метафорически слово «макушка» относится к одушевленным предметам, в то время как гора является неодушевленной. Пример позволяет пояснить такую разновидность метафоры, как «ἀπὸ ἐμψύχου εἰς ἄψυχον» – ‘с одушевленного на неодушевленное’.

Все античные и византийские риторы старались подробнее раскрыть значение метафоры. Это утверждение справедливо и для Трифона, и для Хировоска. Однако особый интерес представляют повторяющиеся примеры, которые и формируют традицию использования цитат из Гомера. Из проанализированных иллюстративных примеров метафоры видно, что существуют примеры, полностью повторяющиеся во всех трех трактатах, которые кочевали из трактата в трактат. Однако были и цитаты, которые использовались только одним автором. Так, например, Трифон приводит примеры, которые не повторялись ни у Анонима, ни у Хировоска. Возможно, это объясняется тем фактом, что византийцы не сочли примеры, приведенные Трифоном, корректными для пояснения того или иного вида метафоры.

В трактате Анонима встречается 74 иллюстративных примера: 19 являются цитатами/ аллюзиями или же клише из Гомера, 6 – цитатами из произведения Диогена Лаэртского «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов»; 1 – аллюзией на произведение Софокла «Аякс»; 7 – аллюзиями и цитатами из Священного Писания. Более наглядно это демонстрирует диаграмма:

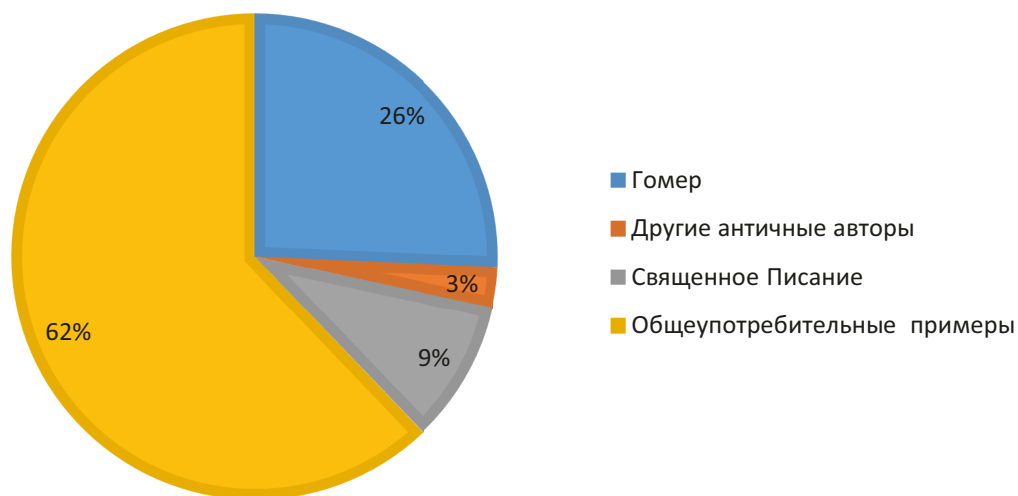


Диаграмма
Источники иллюстративных примеров
в трактате Анонима «О поэтических тропах»

Выводы: 1) основным источником иллюстративных примеров-цитат для ранневизантийских риториков является Гомер; это позволяет сделать вывод, что именно античная литературная традиция оказала мощное влияние на ранневизантийскую риторику; 2) использование иллюстративных примеров усиливает информативный потенциал трактатов, а цитирование такого авторитетного автора, как Гомер, позволяет продемонстрировать преемственность литературной традиции; 3) многочисленные цитаты, которые использовали авторы трактатов, свидетельствуют о бесспорном авторитете Гомера как образца греческой литературы: 26 % используемых иллюстративных примеров в трактате Анонима восходят именно к Гомеру.

Библиографические ссылки

1. Ἀνωνύμου περὶ ποιητικῶν τρόπων // *Rhetores Graeci*: in 3 vol. / ed. L. Spengel. Lipsia, 1856. Vol. III. P. 208–215.
2. Γεωργίου τοῦ Χοιροβόσκου περὶ τρόπων ποιητικῶν // *Rhetores Graeci*: in 3 vol. / ed. L. Spengel. Lipsia, 1856. Vol. III. P. 244–256.
3. Τρύφωνος περὶ τρόπων // *Rhetores Graeci*: in 3 vol. / ed. L. Spengel. Lipsia, 1856. Vol. III. P. 189–206.
4. *Гомер*. Илиада; пер. Н. И. Гнедича; изд. подгот. А. И. Зайцев; [АН СССР]. Ленинград: Наука, 1990.
5. *Гомер*. Одиссея: эпич. поэма / пер. с древнегреч. В. Жуковского. Москва: Дюна, 1993. 319 с.
6. *Ужова О. А.* Иллюстративные примеры и цитаты в словарях культуры // Вестник Томского гос. ун-та. 2011. № 1 (13). С. 102–108. URL: <http://www.lib.tsu/mminfo/0003ag49304/13/image/13-102.pdf>.

П. В. Шлык
МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЯВЛЕНИЯ
В ПОЭМЕ ЦЮЙ ЮАНЯ «ЛИСАО»

Белорусский государственный университет, г. Минск;
polshlyk@gmail.com;
науч. рук. – В. В. Жуковец

В статье рассмотрено творчество первого в истории китайской литературы лирического поэта Цюй Юаня (屈原, 340–278 гг. до н. э.), произведения которого представляют собой важнейший переход от фольклорно-поэтических традиций к авторскому творчеству. Мифопоэтичность является одной из отличительных черт произведений Цюй Юаня, наиболее ярко данная концепция выражена в поэме автора «Лисао» (离骚), которая является одним из признанных шедевров китайской лирики.

Ключевые слова: мифологема; мифологические проявления; китайская мифология; мифопоэтика; образ; Цюй Юань.

Цюй Юань (屈原, 340–278 гг. до н. э.) является первым задокументированным в истории китайской литературы лириком эпохи «Воюющих царств» (战国). Поэзия автора тесно связана с духовным миром южных районов Китая, землями древнего царства Чу (楚, 722–221 гг. до н. э.), в котором наряду с конфуцианскими идеями заметную роль играли даосские представления, песенно-мифологическая традиция, архаические верования в виде шаманизма. Один их самых значимых памятников китайской мифологии – «Книга гор и морей» (山海经, V–II вв. до н. э.) – была написана на территории именно этого царства. В контексте истории словесности Поднебесной поэма «Лисао» (离骚) считается самым ярким, программным произведением Цюй Юаня и одним из шедевров всей китайской поэзии [1, с. 328]. Следует также отметить, что лирик наследует поэтические традиции канона «Книги песен» (诗经, XI–VI вв. до н. э.), следовательно символика «Лисао» во многом сближается с фольклорным жанром.

Цюй Юань использует в своих произведениях мифологические образы и сюжеты – *мифологемы* [3]. Постоянное взаимодействие литературы и мифа протекает непосредственно: в форме «переливания» мифа в литературу, и опосредованно: через изобразительные искусства, ритуалы, народные празднества, религиозные мистерии, а в последние века – через научные концепции мифологии, эстетические и философские учения и фольклористику.

Для более объективного анализа мифологических верований в художественной литературе Китая следует, в первую очередь, определить понятие «мифопоэтика». С того момента как была утрачена безусловная вера в события, описанные в мифах, все сюжеты и образы приобрели чисто эстетический характер, и именно в этот период заканчивает свое существование архаический миф и формируется новое понятие – «мифопоэзия» [5, с. 236].

В мифологии как науке разработано несколько классификаций мифологических явлений. Классификация распределяет мифологические явления в хронологическом порядке, то есть по времени их возникновения в истории (архаическая мифология, развитая мифология, современная мифология) [7]. Следует отметить, что архаические мифологические верования со временем не исчезли, а продолжили развиваться в русле развитой мифологии, уже на новом уровне. Поэтому при анализе мифологических проявлений поэмы Цюй Юаня «Лисао» хронологически целесообразно применять типологию *архаической и развитой мифологии*. Подробно тема классификации мифологических верований на типы и подтипы рассмотрена в трудах А. Ф. Лосева [4], именно она была использована в ходе исследования. При анализе русскоязычных фрагментов текста был взят перевод А. А. Ахматовой [6], таким образом были выделены наиболее значимые мифологемы.

Один из первых мифологических образов, который использует Цюй Юань в поэме «Лисао», представлен Гаояном (高阳). Это прозвище мифического императора Чжуаня (Чжуаньсюя, 颛顼): *Покойный мой отец Бо-юном звался / Чжуань, сын неба, – славный предок мой* [6]. Чжуаньсюй (2342–2245 гг. до н. э.) был потомком «Желтого императора» – Хуанди (黄帝), один из пяти легендарных императоров (五帝), мифический правитель Древнего Китая, почитаемый как первопредок этнических китайцев, «Владыка севера» (北方的天帝). В историографической традиции дается характеристика Чжуаньсюя как идеального правителя, приписывается изобретение одной из систем счета времени, а также введение установлений, определяющих подчиненное положение женщины в обществе [2, с. 724]. Данный мифологический образ относится к высшей мифологии, *космогоническому мифу*; подтип – *миф о первобоге, боге-покровителе стороны света*.

В следующем отрывке мифологемой выступает имя данное ребенку, которое характеризуется *магическим типом* верования и выражается в подтипе *вербальная магия: Отец на сына поглядел впервые / Его счастливым именем нарек – / Чжэн-цзэ, как верная дорога, имя / А прозвище – «Высокий строй*

души» [6]. Имя Чжэн-цзэ (正則) дословно значит «Правильные принципы». Оно было дано ребенку, дабы он выбрал «истинный» жизненный путь. По многим поверьям, имя имеет магические оберегающие функции.

Для понимания мифологемы в следующей строке поэмы необходимо также обратиться к оригинальному тексту: *Мне оседлайте скакуна лихого! / Глядите! Путь забытый покажу* [6]. В оригинале данного отрывка 乘骐驎以驰骋兮, 来吾道夫先路 [11] используются иероглифы 吾道 (wúdào) в значении ‘наш путь, учение древних мудрецов’. Можно предположить, что в данном контексте следует рассмотреть даосскую концепцию «Пути» – «Дао» (道). Описание, данное Лао Цзы (老子, 604 г. – VI в. до н. э.), представляет Дао как начало всего. Используя даосское понятие в качестве художественного средства, Цюй Юань еще раз показывает благородство и стремление лирического героя «наставить на путь истинный».

В следующем двустишии представлены два мифологических образа в лице Яо и Шуня: *В том слава Шуня и величье Яо / Что смысл явлений ведали они* [6]. Мифологема Яо (尧) – легендарный китайский император, четвертый из «Пяти Древних Императоров», сочетавший в своем образе божественные и человеческие черты [2, с. 771]. Следующий образ – Шунь (舜, около 2187–2067 гг. до н. э.) – легендарный китайский император, согласно преданиям, один из историзированных мифологических «Трех властителей и пяти императоров» (三皇五帝) [2, с. 751]. Время правления Яо и Шуня конфуцианцы представляли как «золотой век» китайской истории. Тип верований – *героический миф, подтип – эвгемеризация*.

В следующем отрывке упоминается образ крылатого мифического животного: *Мой проводник – Ваншу, луны возница / Фэй-ляню я велел скакать за мной* [6]. Рассмотрим мифологему Фэй-лянь (飞廉) – от «фэй» (飞) ‘летать’ и «лянь» (廉) ‘бескорыстный’. В китайской мифологии один из богов ветра, существо с телом оленя, головой маленькой птицы, но с рогами, хвостом змеи и пятнами барса [8, с. 40]. Данная мифологема относится к *анимизму*, низшей мифологии и представляет собой мифы *о духах локусов*.

В следующем двустишии представлен образ дочери мифического первопредка Фуси (伏羲): *Мифэй сперва как будто сомневалась / Потом с лукавством отказала мне* [6]. В данном контексте образ Лошэнь (洛神 – Божество реки Ло) следует рассмотреть как духа Мифэй/Фуфэй (宓妃) – дочь мифического первопредка Фуси, которая утопилась (или утонула) в реке Ло. Тип верований – *анимизм, подтип – духи природы, духи умерших*.

В произведении также представлен солярный образ богини Сихэ (羲和): *Бег солнца я велел Сихэ замедлить / И не спешить в пещеру – на ночлег* [6]. По древним представлениям, Сихэ по очереди вывозила своих детей-солнц к небу в колеснице, запряженной шестеркой драконов (六龙, лю лун). Яньцзы – гора в провинции Ганьсу (甘肃), согласно древним китайским поверьям является местом, где заходит солнце [2, с. 572]. Таким образом, можно прийти к выводу, что тип мифа – *солярный*, подтип – *представление о богине Сихэ*.

Рассмотрим образы в следующих строках: *К стволу Фусана возжжи привязал / И, солнце веткою прикрыв волшебной / Отправился среди облаков бродить* [6]. Стоит отметить, что представление о космической вертикали в космогонической модели китайской культуры воплощено в образе солнечного дерева Фусан (扶桑), в основе которого лежит идея мирового дерева. Исходя из этого в данном случае тип верований – *космологический миф*, подтип – *образ Мирового Древа*.

В произведении также встречается упоминание традиционной для мифологии Китая чудо-птицы: *Свой дар уже принес могучий Феникс, / Увы! Ди-ку меня опередил* [6]. Мифическая птица Феникс (凤鸟) или Фэнхуан (凤皇), согласно древним мифологическим преданиям, считалась в Китае символом человеколюбия (仁) и одновременно – государя (наряду с драконом), но чаще государыни-императрицы, а также невесты [10]. Фэнхуан входит в состав «четырех божественных/священных/духовных [существ]» (四灵), а также четырех зооморфных символов стран света и соответствующих им квадрантов небосвода, «небесных дворцов» (天宫). Тип верований – *низшая мифология, анимизм*; подтип – *миф о положительных сверхъестественных существах, анималистический миф*.

Таким образом, проанализировав несколько из наиболее значимых мифологем в поэме Цюй Юаня, можно прийти к следующим выводам: 1) сильные местные архаические традиции родины поэта, взаимодействие этнической культуры с письменной культурой китайцев наделили поэзию Цюй Юаня уникальной спецификой, которая характеризуется обилием мифологических образов и сюжетов; 2) мифопоэтичность является одной из ярчайших черт поэзии Цюй Юаня, что в свою очередь проявляется большим количеством разнообразных мифологических проявлений, которые противоречили идеям конфуцианства. Однако стихи его не похожи на архаические песни – это творения высокообразованного художника, полные сомнений в истинности мифологического объяснения мира; 3) анализ данных проявлений в творчестве Цюй

Юаня яўляецца важнейшым крыніцам для рэканструкцыі дрэвнекітайскай міфалогіі. Наіболей часта ў поэме сустрачаюцца міфы тыпа анімізму (міфалогемы Чжуань, Фэй-лянь, Лошэнь, Фэйхуан і др.).

Бібліаграфічныя спасылкі

1. Духовная культура Кітая: энцыклапедыя: в 5 т. / редкол.: М. Л. Титаренко (глав. ред.) [и др.]. Москва: Ин-т Дальнего Востока, 2006–. Т. 3: Литература. Язык и письменность.
2. Духовная культура Кітая: энцыклапедыя: в 5 т. / редкол.: М. Л. Титаренко (глав. ред.) [и др.]. Москва: Ин-т Дальнего Востока, 2006–. Т. 2: Мифология. Религия.
3. Козлов А. С. Мифологическая критика: краткий словарь литературоведческих терминов зарубежного литературоведения. Санкт-Петербург, 1996.
4. Лосев А. Ф. Мифы народов мира: в 2 т. / редкол.: С. Токарев (глав. ред.) [и др.]. Москва: Большая рос. энцикл., 1991–1992.
5. Пивоев В. М. Современное мифотворчество и искусство: тез. докл. науч. конф. Петрозаводск: Петрозавод. гос. консерватория, 1991.
6. Цюй Юань. Лисао: антол. переводов / сост. И. С. Лисевич. Санкт-Петербург, 2000.
7. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В. Большаков, Москва: Инвест-ППП: СТ «ППП», 1996.
8. Юань Кэ. Мифы Древнего Китая. Москва: Наука, 1987.
9. 扶桑 / 百度百科. URL: <https://baike.baidu.com/item/扶桑/8231022?fr=aladdin> (дата доступа: 18.04.2020).
10. 凤皇 / 百度百科. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%87%A4%E7%9A%87/16170894?fr=aladdin> (дата доступа: 18.04.2020).
11. 离骚 / 百度汉语. URL: <https://hanyu.baidu.com/shici/detail?pid=9ad3463ac8944527947d959b7c8b1f8e&from=kg0> (дата доступа: 18.04.2020).

ЗМЕСТ

<i>А. С. Альшевская.</i> Наименование как форма репрезентации антропоморфных персонажей	3
<i>Н. Г. Апанасовіч.</i> Катэгорыя паўсядзённасці ў тэатралогіі Вячаслава Адамчыка	8
<i>Ю. А. Афанасьева.</i> Ориентальные мотивы в повести-сказке «Ватек» У. Бекфорда и романе «Арабский кошмар» Р. Ирвина	12
<i>Т. Р. Багарадава.</i> Спецыфіка мастацкага адлюстравання ваеннага кантэксту ў апавесцях Н. Гілевіча і Б. Сачанкі 1980–1990-х гг.	17
<i>А. У. Багдановіч.</i> Змены ў сінтагматыцы дзеяслова <i>адчыніць/адчыняць</i> (на матэрыяле электронных корпусаў)	21
<i>К. М. Бандурына.</i> Смяротнае пакаранне ў эсэ Уільяма Стайрана: расавы аспект.....	25
<i>И. А. Бортник.</i> Музыкальность в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности»	30
<i>В. М. Бранавец-Янковіч.</i> «Трысвет» рамана К. Рансмайра «Хвароба Кітахары»: Моор – Бранд – Пантана	35
<i>К. І. Бранчэль.</i> Агіяграфічная паэма ў лацінамоўнай літаратуры Беларусі XVII ст.: жанрава-мастацкія асаблівасці (на матэрыяле паэмы Язафата Ісаковіча «Язафатыда»)	40
<i>Т. С. Вычужанин.</i> «Литература будущего» как ключевая концепция литературной критики Андрея Белого.....	44
<i>Gaojin Pan.</i> The concept of symbol by S. T. Coleridge and T. S. Eliot	48
<i>Д. А. Гулак.</i> Публіцыстыка Вайна Дэлоры ў кантэксце індзейскага нацыянальнага самавызначэння	51
<i>Д. К. Давыденко.</i> Диалогический подход к Другому в романе Марлен Хаусхофер «Стегна»	56
<i>Д. А. Давыденко.</i> Вербально-невербальное взаимодействие в кинотексте (на материале фильма Витторио де Сика «Брак по-итальянски»).....	60
<i>М. А. Дзегцярэнка.</i> Творчасць Р. Бёрнса і паэтыка англійскага рамантызму	64
<i>Дэн Яшуан.</i> Использование фразеологизмов-зоонимов при обучении РКИ	70
<i>А. О. Ефименко.</i> Конверциональная интермедialность в графическом романе А. Ходоровски «Инкал»	73
<i>Е. В. Жилинская.</i> Рефлектированный характер мифологизма в романе Бена Окри «Голодная дорога».....	78
<i>Д. А. Журун.</i> Логико-семантические типы косвенных дополнений с предлогами <i>di</i> и <i>a</i> в итальянском языке.....	83
<i>К. О. Зайцева.</i> Роман Т. Пратчетта и Н. Геймана «Благие знамения» в контексте жанра городского фэнтези.....	87

<i>К. А. Зорина.</i> Смешение лексических пластов в языке немецких средств массовой информации	92
<i>А. С. Камаева.</i> Музыкальность поэзии Франца Верфеля	96
<i>А. А. Карпиевич.</i> Синтез достижений европейской литературы в романе Владимира Набокова «Бледный огонь»	101
<i>Д. В. Карчацкіна.</i> Рэалізацыя сістэмы мастацкай творчасці ў праявітых творах Алаізы Пашкевіч (Цёткі).....	105
<i>Т. А. Кашкан.</i> Графические эксперименты в романах Дж. С. Фоера «Жутко громко и запредельно близко» и М. Данилевского «Дом листьев»	110
<i>Ю. И. Клименкова.</i> Генезис и характерные черты субжанра «сплаттерпанк»	113
<i>М. А. Князева.</i> Способы достижения эффективного перевода англоязычного кинотекста «Forrest Gump» на русский язык	117
<i>В. Н. Конникова.</i> Эстетика атомпанка и ретрофутуризма	122
<i>В. И. Корнакова.</i> Семантико-денотативная организация русской, белорусской, английской и немецкой лексики, относящейся к семантическому полю «беспокойство, тревога»	126
<i>М. В. Кузнецова.</i> Рецепция Катутла в современной русской поэзии.....	131
<i>А. Ю. Лавринович.</i> Глагольно-именные описательные выражения в латинском тексте Евангелия от Матфея	135
<i>К. Д. Лозовский.</i> Лексико-семантические аспекты переводов итальянской поэзии Е. М. Солоновича	140
<i>Лу Цзин.</i> Символика цвета в дореволюционной поэзии Александра Блока	144
<i>А. Ю. Масалкова.</i> Палитра безумия в прозе Георга Тракля и Оскара Кокошки.....	149
<i>Е. А. Мелех.</i> Фридрихсхагенский круг поэтов: предпосылки образования и основные этапы деятельности	153
<i>Я. В. Мирусина.</i> Условия эффективного взаимодействия педагога и учащегося.....	158
<i>О. М. Павлинова.</i> Античные образы в романе К. Вагинова «Козлиная песнь»	162
<i>Я. А. Патчина.</i> Проблемы взаимодействия культурных кодов в романе «Баудолино» У. Эко	167
<i>А. О. Перзашкевич.</i> Способы перевода с русского языка на французский слов категории состояния со значением состояния природы (на материале романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»)	172
<i>С. В. Перова.</i> К вопросу об общности между номинациями газированного напитка пепси-кола и молочного напитка бифидок в диахроническом аспекте	176
<i>А. Ю. Пятровіч.</i> Пошукі трансэндэнтнасці ў позняй паэзіі Луізы Глюк	179
<i>А. К. Романовская.</i> Развитие лингвистического мышления учащихся при работе со словообразовательными понятиями в 6-м классе	184
<i>Д. В. Русецкая.</i> Принципы концептуального искусства в пьесе Тима Крауча «Адлер и Гибб»	188
<i>К. В. Сенько.</i> Оборот genetivus absolutus в Деяниях святых апостолов и его соответствия в русских переводах.....	193
<i>А. В. Сіняк.</i> Прыёмы камічнага ў ананімным зборніку жартаў «Φιλόγελος».....	198

<i>К. Д. Ситникова.</i> Эмоциональный аспект в художественном тексте и особенности его передачи при переводе (на основе произведений Стефана Цвейга)	203
<i>В. В. Скоробогатая.</i> Ономастикон легенды карты «Lithuania» (1607 г., Mercator – Hondius)	207
<i>А. Н. Станкевич.</i> Центральные образы Столетней войны в пьесе У. Шекспира «Генрих VI, часть I» (к вопросу об историческом в хрониках У. Шекспира)	213
<i>О. И. Степанова.</i> Ономазиологическая структура русских нозологических наименований	218
<i>Е. Ю. Субот.</i> Рецепция духовных упражнений Игнасия Лойолы в «Devotions upon emergent occasions» Джона Донна	222
<i>Е. А. Таран.</i> Психологизм в рассказах «Мертвые молчат» А. Шницлера и «Агафья» А. Чехова	226
<i>О. В. Тужикова.</i> Образ лирической героини в «Поэме Горы» Марины Цветаевой.....	231
<i>О. Л. Хаецкая.</i> «The poet» Р. У. Эмерсона и «When the full-grown poet came» У. Уитмена через призму авторских концепций поэта	235
<i>Д. В. Цалко.</i> Понятие «литература» и способы его определения	239
<i>К. А. Циуля.</i> Отступление от конвенции реализма как пример дефамилиаризации в «Коричных лавках» Бруно Шульца	244
<i>М. В. Чэкун.</i> Адметная лексіка ў гаворцы вв. Бродніца і Дварэц Лунінецкага раёна Брэсцкай вобласці	249
<i>А. А. Шантарович.</i> Лингвокультурная компетенция: содержание, структура, роль в процессе обучения языку.....	253
<i>Л. У. Шаховіч.</i> Псіхалагізм у рамане Катаржыны Тучкавай «Жыткаўскія багіні».....	257
<i>П. И. Шейко.</i> Каламбур в аудиовизуальном переводе	261
<i>О. Н. Шило.</i> Происхождение и ономазиологическое своеобразие английских и русских прилагательных, обозначающих моральные и психологические качества человека	265
<i>А. В. Шилова.</i> Произведения Гомера как один из основных источников цитирования в византийском трактате Анонима «О поэтических тропах»	269
<i>П. В. Шлык.</i> Мифологические проявления в поэме Цюй Юаня «Лисао»	273