БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ
ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ

# СЛАВЯНСКІЯ ЛІТАРАТУРЫ Ў КАНТЭКСЦЕ СУСВЕТНАЙ

**Матэрыялы**
**XIV Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі,**
**прысвечанай 85-годдзю філалагічнага факультэта**
**Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта**

**Рэспубліка Беларусь**
**Мінск, 26 верасня 2024 г.**

МІНСК
БДУ
2024

УДК 821.16.09(06)+821(100)09(06)
ББК 83.3(4)я431+83.3(0)я431
С47

Р э д а к ц ы й н а я  к а л е г і я:
кандыдат філалагічных навук дацэнт *С. А. Важнік* (гал. рэд.);
доктар філалагічных навук прафесар *І. А. Чарота*;
доктар філалагічных навук прафесар *А. М. Андрэеў*;
доктар філалагічных навук прафесар *М. М. Хмяльніцкі*;
кандыдат філалагічных навук дацэнт *Т. А. Марозава*;
кандыдат філалагічных навук дацэнт *В. В. Прыемка*

Р э ц э н з е н т ы:
доктар філалагічных навук *Т. Я. Камароўская*;
кандыдат філалагічных навук *І. М. Афанасьеў*

**Славянскія** літаратуры ў кантэксце сусветнай : матэрыялы XIV Міжнар.
С47 навук.-практ. канф., прысвеч. 85-годдзю філал. фак. Беларус. дзярж. ун-та, Рэсп. Беларусь, Мінск, 26 верас. 2024 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: С. А. Важнік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2024. – 341 с.
ISBN 978-985-881-693-3.

Разгледжаны актуальныя пытанні літаратуразнаўчай славістыкі і тэорыі літаратуры, праблемы сучаснай жанралогіі, славянскага фальклору і яго асэнсавання на сучасным этапе. Прааналізаваны міжнацыянальны дыялог культур і яго адлюстраванне ў літаратуры, мастацкі пераклад як форма міжнацыянальных літаратурных сувязей. Паказана фарміраванне літаратуразнаўчай і мовазнаўчай кампетэнтнасці ў XXI ст.

**УДК 821.16.09(06)+821(100)09(06)**
**ББК 83.3(4)я431+83.3(0)я431**

**ISBN 978-985-881-693-3**

© БДУ, 2024

## АРГАНІЗАЦЫЙНЫ КАМІТЭТ КАНФЕРЭНЦЫІ

**Старшыня:** *Важнік Сяргей Аляксандравіч*, дэкан філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, к.ф.н., дацэнт.

**Намеснік старшыні**: *Марозава Таццяна Анатольеўна,* загадчык кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, к.ф.н., дацэнт.

**Члены аргкамітэта**:

*Чарота Іван Аляксеевіч*, прафесар кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, доктар філалагічных навук, прафесар

*Хмяльніцкі Мікалай Мікалаевіч*, прафесар кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, доктар філалагічных навук, прафесар

*Шэшкен Ала Генадзьеўна*, прафесар кафедры славянскай філалогіі Маскоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя М. В. Ламаносава, доктар філалагічных навук, прафесар

*Андрэеў Анатоль Мікалаевіч*, прафесар кафедры педагогікі і псіхалогіі прафесійнай адукацыі ФДБАУ ВА «Маскоўскі дзяржаўны ўніверсітэт тэхналогій і кіравання імя К. Р. Разумоўскага», доктар філалагічных навук, прафесар

*Дзянісенка Вера Сяргееўна*, загадчык вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта

*Вострыкава Алена Уладзіміраўна*, дацэнт кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

*Прыемка Вольга Віктараўна*, дацэнт кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

*Лук'янава Таццяна Валер'еўна*, дацэнт кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

*Шамякіна Славяна Вячаславаўна*, дацэнт кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

*Уласевіч Валерыя Мікалаеўна*, спецыяліст кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта

# ПРАДМОВА

Дадзены зборнік матэрыялаў падрыхтаваны па выніках працы XIV Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай», прысвечанай 85-годдзю філалагічнага факультэта БДУ. І гэта невыпадкова: названая канферэнцыя з'яўляецца візітнай карткай філалагічнага факультэта БДУ (у 2024 годзе яна адбылася ў 14 раз!). Гэта паказчык традыцый і нязменнай цікавасці арганізатараў і ўдзельнікаў да падтрымкі дадзенага навуковага мерапрыемства. І філалагічны факультэт у складзе дэканата і літаратуразнаўчых кафедраў імкнецца працягваць гэтую традыцыю.

Сярод аўтараў зборніка – выкладчыкі Маскоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя М. В. Ламаносава, Філіяла Маскоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта ў Севастопалі, Маскоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта тэхналогій і кіравання імя К. Р. Разумоўскага, Нацыянальнага даследчага ўніверсітэта «Вышэйшая школа эканомікі» (Масква), Казахскага нацыянальнага ўніверсітэта імя Аль-Фарабі, Данецкага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя В. Шаталава, Адзінцоўскага філіяла Маскоўскага дзяржаўнага інстытута міжнародных адносінаў Міністэрства замежных спраў Расійскай Федэрацыі, Навасібірскага дзяржаўнага тэхнічнага ўніверсітэта, Мультыкультурнага даследчага цэнтра Універсітэта Хучжоу, Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы, Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя Максіма Танка, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта; навуковыя супрацоўнікі і маладыя даследчыкі ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі», літаратурныя рэдактары РУП РВУ «Звязда» і Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі, настаўнікі школ.

Зборнік мае традыцыйную кампазіцыю. На пачатку прадстаўлены даклады, агучаныя на пленарным пасяджэнні. Гэта выступленні прафесара Маскоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта тэхналогій і кіравання імя К. Р. Разумоўскага А. М. Андрэева, прафесараў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта А. І. Бельскага і С. Я. Ганчаровай-Грабоўскай, вядучага навуковага супрацоўніка і кіраўніка Школы філалагічных навук НДУ«Вышэйшая школа эканомікі», прафесара Я. В. Казарцава (Масква), вядучага навуковага супрацоўніка Навасібірскага дзяржаўнага тэхнічнага ўніверсітэта і прафесара Сібірскага дзяржаўнага ўніверсітэта геасістэм і тэхналогій С. С. Жданава.

Далей прадстаўленыя даклады, размешчаныя ў пяці раздзелах.

У раздзеле 1 «Актуальныя пытанні тэорыі літаратуры і сучаснай жанралогіі» разглядаюцца творы пісьменнікаў у кантэксце жанравай традыцыі, мадэрнісцкія тэндэнцыі ў беларускай і польскай паэзіі пачатку XX ст., аповедныя стратэгіі і катэгорыя аўтара, асаблівасці хранатопу ў жанры фэнтэзі, тэорыя дыялогу культур на сучасным этапе.

У раздзеле 2 «Беларуская літаратура: сучасныя даследаванні» закранаюцца пытанні сацыяльнага станаўлення дзіцяці ў творах беларускага пісьменніка І. Васілевіча

і нацыянальнага менталітэту ў творах Л. Калюгі, біблейскай парадыгмы К. Тураўскага, дзіцячай антыўтопіі Я. Маўра, драматургічнай спадчыны А. Пшчолкі і інш.

Кола пытанняў раздзела 3 «Сусветная літаратура і аспекты кампаратывістыкі» – параўнанне твораў Ф. Ніцшэ і А. Пушкіна, гратэск у мастацкай сістэме Б. Лесьмяна, спецыфіка рэпрэзентацыі катэгорыі «свой – чужы», светапоглядна-метадалагічны зрух у беларуска-польскай літаратуры XIX стагоддзя, асоба І. Шаблоўскай як даследчыцы польскай і чэшскай літаратуры, вобраз горада і яго «цёмныя» бакі, матыў вар'яцтва ў прозе У. Гаршына і інш.

У раздзеле 4 «Славянскі фальклор, міфалогія і іх асэнсаванне на сучасным этапе» ў цэнтры ўвагі – тапанімічная народная проза, восеньскія абрады беларускага і кітайскага календара, парадаксальна-інтэграцыяная гумарыстыка ў сучасным гарадскім фальклоры, стварэнне тэхналогіі зазавання твораў фальклорнай творчасці на сучасным этапе і інш.

Раздзел 5 змяшчае артыкулы па пытаннях літаратурных сувязей і дыдактыкі, тэматыка якіх наступная: вобразы паэмы «Неўтаймаваны Раланд» Л. Арыёста ва «Успамінах» І. Клюкоўскага, мандэльштамаўскі шыфр у паэзіі П. Цэлана, інтэграцыйныя прыёмы ў выкладанні ліатуразнаўчых дысцыплін, выкарыстанне тэхналогіі развіцця крытычнага мыслення на ўроках рускай мовы і літаратуры і інш.

Над падрыхтоўкай зборніка да друку працавалі загадчык кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства, кандыдат філалагічных навук, дацэнт Т. А. Марозава (складальнік); дацэнт кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства, кандыдат філалагічных навук, дацэнт В. В. Прыемка (карэктура); спецыяліст па арганізацыі вучэбнага працэсу вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства К. А. Батура (стварэнне арыгінал-макета).

*Т. А. Марозава,*
*загадчык кафедры тэарэтычнага і*
*беларускага літаратуразнаўства БДУ,*
*кандыдат філалагічных навук, дацэнт*

# ПЛЕНАРНЫЯ ДАКЛАДЫ

## ЛИТЕРАТУРА КАК ФЕНОМЕН ИДЕОЛОГИИ

**А. Н. Андреев**

*Доктор филологических наук, профессор,*
*Федеральное государственное бюджетное научное учреждение высшего образования*
*«Московский государственный университет технологий и управления*
*им. К. Г. Разумовского» (ПКУ), ул. Земляной вал, 73, 108802, г. Москва, Россия*

Литература не имеет прямого отношения к производству ценностного качества идей (к содержанию); литература специализируется на способах передачи смысла, на стиле, хотя при этом кажется, что именно литература является «фабрикой идей». Но литература не «фабрика идей», а «фабрика превращения идей в образы». Литература специализируется не на производстве идей, а на конвертации идей в образы, на переводе языка понимания на язык веры (язык чувств).

В таком своем качестве литература является феноменом идеологии, под которым понимается учение о вере в идеи (истинные или ложные), которые, обращаясь к каждому персонально, способны объединить общество, становясь при этом силой, предназначенной для изменения реального мира.

Художественная литература – это форма идеологии, которая является наиболее эффективным способом духовного производства человека, способом превращения индивида в личность.

***Ключевые слова:*** литература; идеология; язык; картина мира; матрица; культурный код; культура; образование.

## ЛІТАРАТУРА ЯК ФЕНОМЕН ІДЭАЛОГІІ

**А. М. Андрэеў**

*Доктар філалагічных навук, прафесар,*
*Федэральная дзяржаўная бюджэтнае навуковая ўстанова вышэйшай адукацыі*
*«Маскоўскі дзяржаўны ўніверсітэт тэхналогій і кіравання імя К. Р. Разумоўскага» (ПКУ),*
*вул. Земляны вал, 73, 108802, г. Масква, Расія*

Літаратура не мае прамога дачынення да вытворчасці каштоўнаснай якасці ідэй (да зместу); літаратура спецыялізуецца на спосабах перадачы сэнсу, на стылі, хоць пры гэтым здаецца, што менавіта літаратура з’яўляецца «фабрыкай ідэй». Але літаратура не «фабрыка ідэй», а «фабрыка ператварэння ідэй у вобразы». Літаратура спецыялізуецца не на вытворчасці ідэй, а на канвертацыі ідэй у вобразы, на перакладзе мовы разумення на мову веры (мова пачуццяў).

У такой сваёй якасці літаратура з'яўляецца феноменам ідэалогіі, пад якім разумеецца вучэнне пра веру ў ідэі (праўдзівыя або ілжывыя), якія, звяртаючыся да кожнага персанальна, здольныя аб'яднаць грамадства, становячыся пры гэтым сілай, прызначанай для змены рэальнага свету.

Мастацкая літаратура – гэта форма ідэалогіі, якая з'яўляецца найбольш эфектыўным спосабам духоўнай вытворчасці чалавека, спосабам ператварэння індывіда ў асобу.

***Ключавыя словы:*** літаратура; ідэалогія; мова; карціна свету; матрыца; культурны код; культура; адукацыя.

## LITERATURE AS A PHENOMENON OF IDEOLOGY

**A. N. Andreev**

*Hab. PhD, Professor,*
*Federal State Budgetary Scientific Institution of Higher Education*
*«Moscow State University of Technology and Management named after K. G. Razumovsky» (PKU),*
*Zemlyanoy Val St., 73, 108802, Moscow, Russia*

Literature has nothing to do with the production of the value quality of ideas (content); literature specializes in ways of conveying meaning, in style, although it seems that literature is the «factory of ideas». But literature is not a «factory of ideas», but a «factory of turning ideas into images». Literature does not specialize in the production of ideas, but in the conversion of ideas into images, in the translation of the language of understanding into the language of faith (the language of feelings). In this capacity, literature is a phenomenon of ideology, which means the doctrine of faith in ideas (true or false), which, addressing everyone personally, are able to unite society, while becoming a force designed to change the real world. Fiction is a form of ideology, which is the most effective way of spiritual production of a person, a way of turning an individual into a personality.

***Keywords:*** literature; ideology; language; worldview; matrix; cultural code; culture; education.

### Введение, постановка проблемы

Я всю жизнь занимался литературой, чтобы понять, что никакой литературы, отлученной от идеологии, не существует. Если ты говоришь о литературе, то рано или поздно ты придешь к идеологии; а если не придешь, то ты говорил не о литературе.

Это может показаться шуткой. Так или иначе ее смысл направлен вовсе не в шуточную сторону. Хочешь понять литературу – разберись с идеологией и культурой.

Предмет литературы складывается из двух составляющих: идей (смысла) и стиля (способа выражения смыслов, «красоты»). В классической традиции, восходящей еще к Аристотелю [1], – из содержания и формы.

Очевидно, что из двух составляющих чем-то специфически литературным – тем, что, кроме как в литературе, более нигде не присутствует, – является словесно-художественный стиль, способ подачи и организации ценностно-смыслового дискурса.

Что касается содержания как такового (семантики, так или иначе связанной с природой человека, и философской антропологией, с ценностным ядром культуры), то литература не контролирует эту сферу жизни человека. Литература не производит ценности и смыслы и не управляет ими; ровно наоборот: ценности (содержание) управляют литературой (стилем). Если литература исчезнет, смысловые ценности не исчезнут вместе с ней; если исчезнут ценности, то почти вся литература, имеющая значение для мировой культуры, исчезнет вместе с ними. Утверждать, что литература является «служанкой идеологии», – значит принизить культурный статус и потенциал литературы; отрицать «прислуживание», то есть зависимость, – глупо. «Служанка идеологии» – это идеологическая маркировка идеологии.

Литература не имеет прямого отношения к производству ценностного качества идей (к содержанию); литература является не «фабрикой идей», а «фабрикой превращения идей в образы»; литература специализируется на способах передачи смысла, хотя при этом кажется, что именно литература является «фабрикой идей».

**ПЕРВЫЙ ТЕЗИС. Литература – феномен идеологии, имеющий отношение не к производству идей, а к технологии их передачи. Литература – это, если продолжать пользоваться метафорой, не фабрика идей, а фабрика превращения идей в образы. Литература специализируется не на производстве идей, а на переводе идей в образы, на переводе языка понимания на язык веры (язык чувств).**

Уже одно это обстоятельство заставляет задуматься над тем, что же такое литература и каковы ее функции в культуре.

Что такое идеология?

Идеологию мы трактуем как *тип управления информацией, который позволяет превращать идеи в материальную силу*. Идеология – это *учение о вере в идеи* (истинные или ложные), которые, обращаясь к каждому персонально, способны объединить общество, становясь при этом силой, предназначенной для изменения реального мира [2].

Термин «идеология» в научный оборот ввёл французский философ Антуан Дестют де Траси в конце XVIII века. С тех пор количество трактовок этого термина стало запредельным, а качество не поддается внятной систематизации.

Понятие «идеология» образовано от двух греческих слов (греч. ἰδεολογία; от ἰδέα «прообраз, идея» + λόγος «логос, слово, разум, учение»). Следовательно, этимологически идеология является учением об идеях, о системах идей. Однако, с нашей точки зрения, такое определение в корне искажает сущность идеологии и ее предмет в сегодняшнем их понимании.

Мы будем придерживаться иной трактовки термина идеология. Идеология в нашем понимании – это не учение об идеях или о системах идей, несущих мировоззренческую нагрузку; это отчасти верно, но в целом дает искаженное представление о предмете. Идеология – это нарратив, с одной стороны, про связь личного и общественного, а с другой стороны – про связь двух языков культуры: веры и идей (познания).

Идеология – это научный контент, изложенный ненаучным (образным) языком. Если говорить о структуре, то идеологию как целостный, многоплановый и сложно устроенный антропологический нарратив можно с известной долей условности представить как взаимодействие трех уровней:

- Картина мира,
- Матрица,
- Технология.

Под «Картиной мира» мы подразумеваем систему ценностей человека, сознательно сформированные мировоззренческие установки, которые служат основой для формирования мотиваций и моделей поведения.

«Матрица» – система ценностей, данная в образной, чувственно воспринимаемой форме (в мироощущении).

«Технология» – инструмент перевода с языка «Картины мира» (мировоззрения) на язык «Матрицы» (мироощущения).

Вводим эти понятия как термины, поэтому пишем с большой буквы – с целью отделить термины от метафоры.

Идеология – это нарратив про создание «Картины мира» (идеи, понимание, доказательство), переходящий в нарратив про веру в Картину мира («Матрицу») и информационную Технологию перевода понимания в веру. Картина мира доказывает, Матрица – убеждает.

Таким образом, *литература в контексте идеологии и культуры, – это Технология.* Но это особого рода Технология. Литература в плане информационном гораздо ближе к идеям, к Картине мира, по сравнению с иными видами искусств. Поэтому идеологический потенциал литературы неизмеримо выше.

## Идеи, мысли и образы как языки культуры

Поскольку литература является «самым умным» (смыслонасыщенным, семантикоемким) из искусств, имеет смысл разобраться с этим самым «умом литературы». С помощью слова в литературе создаются образы, то есть передаются и воспринимаются чувства; но слово, основной рабочий литературный инструмент, одновременно является инструментом мышления, которому образы противопоказаны (мышление осуществляется с помощью понятий). Иначе говоря, художественное слово, с одной стороны, заточено на образность, а с другой – блокирует эмоциональность своим «понятийным» потенциалом. Слово в литературе амбивалентно: оно умудряется создавать образы, задействовав при этом потенциал понятий.

Как это происходит?

Между *идеями* и *образами* существует некое связующее звено, – информационная единица, которую точнее всего обозначить термином *мысль* [3]. Чем отличаются мысли-смыслы от идей?

Идеи – это структурированные (систематизированные) смыслы в контексте четко обозначенного принципа познания мира (Картины мира). Идеи – это собранный

из мыслей иерархически организованный паззл (объект познания), где каждая отдельно взятая мысль занимает свое, строго отведенное ей место.

Мысли, в отличие от идей, – это не привязанные к принципу познания смыслы, которые, словно кошка, гуляют сами по себе и никак не хотят складываться в паззл, в систему, в Картину мира. Мысли можно применить к любому принципу познания, потому что они живут вне контекста.

За идеи, за которыми стоит претензия на объективное отражение мира, то есть наука, приходится нести культурную ответственность; за взлет мысли, за томления и прозрения «духа», за субъективный взгляд на вещи никто не несет культурной ответственности (мыслить – значит, «не ведать, что творишь»).

Идеи ценятся за объективность, вольные мысли – за оригинальность.

За оригинальные мысли и смыслы легко спрятаться (мыслители, малые сии, не ведают, что творят); идеи же разоблачают мыслителя донага, до фигового листочка.

Мысли – рабочий инструмент интеллекта; идеи – рабочий инструмент ума.

От произвольно собранных в кучу смыслов веет «свободой мысли»; от выстроенных идей за версту «несет законом», то есть ограничением свободы. Поэтому мысли и мыслителей люди любят, ибо «малые сии» дарят иллюзии (они «добрые»); идеи и тех, кто их вынашивает, ненавидят, ибо они безжалостно отбирают иллюзии (они «злые»).

Получается, что едва ли не само вещество гуманизма связано именно с мыслями, а идеи – смерть культуре. Это миф, созданный «мыслителями» в отместку за то, что они не умеют думать.

Главным здесь для нас является следующее. Мысли гораздо ближе к образам как языку информации, нежели идеи. Собственно, мысли есть не что иное, как «разбавленные» образами идеи. Мысли – это аморфные идеи, «идеи в тумане», неотформатированные (отлученные от концепта) идеи. Мысли оказывают более сильное воздействие на чувства по сравнению с идеями. В «туманные» мысли легче поверить, нежели в идеи: в них каждый увидит то, что захочет.

Одно дело – приглашение к размышлению (обо всем и ни о чем), приглашение присоединиться к процессу, и совсем другое – извлечение смыслов до такой степени ясности, которая превращает смыслы в идеи, а идеи – в руководство к действию, к принятию решений.

Литература в лучшем случае приглашает к размышлению, в худшем – призывает вообще не думать.

Мастеров «идейного отражения» мира (постижения мира через идеи) у человечества было немало, все они так или иначе были философами, которых для пущей важности иногда именуют мыслителями. Понятие мыслитель, увы, имеет культурный статус едва ли не выше, чем просто философ.

Это, конечно, самый забавный, запутанный и печальный культурный миф. Мыслитель (в узких рамках нарратива нашей работы) – тот, кто умеет мыслить, кто производит смыслы; философ – тот, кто с помощью мышления умеет производить идеи, управлять смыслами. Мыслитель – интеллектуально развит, философ – умен. Границы подвижны.

А есть еще те, кто с помощью идей меняет реальность. Афоризм «нет ничего практичнее хорошей теории» как раз о «сцепке» идей, продукции ума, с практикой. Хорошая теория доводит мысли «до ума», до степени идей, а идеи являются уже инструментом, с помощью которого можно изменять реальность – если их перевести на язык веры, конечно, сделать инструментом идеологии.

Идеология, качественная идеология, всегда опирается на идеи, а не на мысли. На ум, а не на интеллект.

Качественная, универсальная идеология видит только одну цель: превращение индивида в личность. Личность – это человек, ориентированный в своей жизнедеятельности на высшие культурные ценности, такие, как истина, добро, красота, справедливость, свобода, любовь, семья, патриотизм. Для этого личности необходим ум.

Когда литература думает, что она думает, «мыслит», она чаще всего совершает ошибку. Но ошибка в плане философском почти всегда оборачивается идеологической убедительностью. «Мыслители» с честью выходят из идейных тупиков, «посрамляя» научный способ познания мира.

Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой были великими мыслителями, именно поэтому они писали романы, а не трактаты. Их учения невозможно взять и прямо вот так «безыдейно» претворить в жизнь: хорошие мысли, примененные в качестве инструмента к плохой реальности, – гарантия социальной катастрофы. Представим себе, что было бы, если бы толстовство стало идеей, овладевшей массами. Представим себе, что было бы, если бы «достоевщина» стала идеей, определяющей наше отношение к миру.

Было бы ровно то же самое, что и с учением Маркса и Ленина. Социалистические и коммунистические мысли тоже были чудо как хороши, это были идеальные идеалы, но они не дозрели до степени идей, поэтому практика отвергла эти «вредные мысли» и слышать ничего не хочет про идеи, которые могут вырасти из таких мыслей. Обожглись на молоке, а дуют на воду. Мыслящий писатель В. Т. Шаламов считал: «Русские писатели-гуманисты второй половины XIX века (и прежде всего Л. Толстой. – *А. А.*) несут на душе великий грех человеческой крови, пролитой под их знаменем в XX веке» [4].

И страх перед «молоком», перед «вредными» мыслями – это надолго, к сожалению.

Кстати, мыслителей, в том числе великих, в великой русской культуре было много, а философов – мало. Вот и стали называть мыслителей философами: из-за дефицита последних. Так, В. В. Розанов, собиратель «опавших мыслей» «в ворохи-короба», попал в философы. Мыслитель – всегда большой путаник, великий мыслитель – великий путаник; философ – перспектива и спасение для мыслителя.

Между прочим, те, кто упорно записывают Розанова в философы, оказывают русской философской мысли плохую услугу: они дезориентируют общественное сознание, понижают (хотя кажется, что повышают) уровень философской культуры, уводят ее в «бесконечные тупики». «Бесконечный тупик» – так называется роман Д. Е. Галковского, посвященный как раз текстам Розанова и представляющий собой

безмерно разросшийся «гипертекст»: это хорошая модель мышления как бесконечного процесса, бессмысленного и безрезультатного, не несущего никакой ответственности за свою криптофилософию: за гипермасштабы и мизеридеи. «Бесконечный тупик» – это, возможно, хорошая школа эквилибристики мысли, но определенно плохая философия.

Нечего сказать – говори гипертекстово.

Бесконечный тупик и гипертекст: кому выгодно?

Тем, кто не умеет производить идеи или по каким-то причинам не хочет этого делать. Гипертекст – это идеальный гроб для гуманитарной науки, который – вот чудо! – может стать живительной находкой для литературы.

**ВТОРОЙ ТЕЗИС. Ценности – идеи – мысли – образ – стиль: таков идеологический дискурс литературы. В феномен литературы как таковой ее превращает стиль.**

### Литература – инструмент идеологии

Как функционирует литература в качестве инструмента идеологии?

Чтобы разобраться в этом непростом вопросе, разберем «идеологическое» стихотворение Ю. Друниной «Комбат» (1943 г.) [5].

Когда, забыв присягу, повернули
В бою два автоматчика назад,
Догнали их две маленькие пули –
Всегда стрелял без промаха комбат.
Упали парни, ткнувшись в землю грудью,
А он, шатаясь, побежал вперед.
За этих двух его лишь тот осудит,
Кто никогда не шел на пулемет.
Потом в землянке полкового штаба,
Бумаги молча взяв у старшины,
Писал комбат двум бедным русским бабам,
Что… смертью храбрых пали их сыны.
И сотни раз письмо читала людям
В глухой деревне плачущая мать.
За эту ложь комбата кто осудит?
Никто его не смеет осуждать!

Мысль (продукт интеллекта) поэтессы ясна: на войне как на войне, всякое бывает; на войне хорошо то, что работает на нашу победу. Сам человек – средство для достижения победы. Комбат сделал то, что однозначно работает на победу. Следовательно, «никто его не смеет осуждать». Вины комбата нет. Таков поэтический приговор.

За мыслью сквозит идея (продукт разума), которая для автора не актуальна, но которая заставляет посмотреть на мысль в контексте высших культурных ценностей (то есть с точки зрения разума). Приведем популярную аранжировку категорического императива Канта: «Человек всегда должен быть целью и никогда – средством». Это высший принцип нравственности. Кант, а не комбат, выступает подлинным субъектом культуры.

По Друниной получается иначе: если ты *задался целью победить фашизм,* то человек неизбежно превратится в средство. Не по вине комбата, а по логике вещей, по логике жизни. Хочешь победить врага? Надо скорректировать цель, сердцевину культуры. Вечную и, чего греха таить, несколько абстрактную цель-императив «Человек» придется заменить (временно, временно!) на сиюминутную и конкретную «Победа». При этом цель как таковая, на первый взгляд, никуда не исчезла, и она не противоречит императиву. Победим врага – вернемся к человеку.

Дьявол сокрыт в деталях, или, иначе, все на свете состоит из роковых нюансов: только комбатовская цель – победа над фашизмом! – развязывает руки тем, кто хочет добиться цели «по Канту». В таком случае комбат, готовый отдать жизнь за свои убеждения, становится субъектом культуры. Хотите мира по Канту – зовите на помощь комбата.

Но тут также сокрыт роковой нюанс. Комбатовская цель достигается *любыми средствами*, что означает: средства в принципе могут подменить цель. По Канту – не могут; по комбату – могут и должны.

Комбатовская цель (Победа над фашизмом) – это средство для кантовской цели (Человек); кантовская цель для комбата – пустая фикция, фантом, происки слюнтяев и врагов, проявление слабости. Никто не смеет осуждать комбата, даже Кант. А вот комбат Канта – смеет.

Ставим вопрос ребром. Кто является подлинным субъектом культуры? Кто прав: Друнина-комбат или Кант? В силе Бог или в правде? (Вопрос правоты и веры в нее – это уже чисто идеологический вопрос.)

Если прав Кант, то и у комбата появляется шанс. Если прав комбат, то «Победа» над фашизмом станет способом уничтожения «Человека». Если Кант прав, то комбат, хоть без вины, но «все же, все же, все же» виноват (чего нет в стихотворении Ю. Друниной). Тот, кто воюет за истину (Человека), а не только за Победу над фашизмом (в этом лишь толика истины), должен чувствовать свою вину за то, что пусть невольно, согласно бесчеловечной логике вещей, но все же предал императив Канта – суть гуманизма. Суть гуманизма не в Победе над фашизмом, а в том, что Человек – цель. Если в комбатовской цели не присутствует цель Канта, то комбат превращается в носителя зла; если присутствует, то в носителя добра. Таков культурный приговор комбату.

Кант, высший субъект культуры, прав как культурфилософ; Друнина права как поэт и бескомпромиссный антифашист. Кант прав с позиций разума, Друнина – эмоционально и интеллектуально. Перед читателем возникает проблема выбора. «Кант VS победоносный комбат».

**ТРЕТИЙ ТЕЗИС. Подлинный субъект культуры всегда ориентируется на категорический императив Канта как высшую культурную ценность; следовательно, любого комбата следует изображать и оценивать с позиций Канта.**

Писатель почти всегда занимает позицию условного комбата, превращая литературу в служанку политики, патриотизма, красоты, религии, семьи, чего там еще. Литературоведение и критика должны оценивать писателя с позиций Канта.

Здесь мы остановимся и спросим себя: что мы сейчас обсуждали? Где в нашем обсуждении литература?

Когда читатель воспринимает стихотворение, то обсуждение его содержания, как правило, сосредотачивается в семантическом зазоре между идеей и мыслью (общим и частным, целью и средством). Обсуждать качество этической идеи – значит, обсуждать не стихотворение Друниной, а ценности культуры. В подобном обсуждении подлинный предмет литературы (стиль) отсутствует, потому что как бы растворяется в содержании. Это с одной стороны. С другой стороны, стиль работает на продвигаемый автором смысл, следовательно, обсуждать стиль вне смыслового контекста – некорректно. Принять стиль Друниной можно только вместе со смыслом.

Обсуждать можно и нужно веру поэтессы в свои мысли (или идеи). Ее *пафос* (идеи (мысли) + вера в них), как говорили когда-то теоретики советской школы [6]. А также стиль, который и реализует то, что мы назвали пафосом.

А это уже чистой воды идеология (за вычетом стиля). Друнина выступает как политрук. Тот, кто принимает ее мысли, также разделяет убеждения политрука; тот, кто не принимает, выступает с иных идеологических позиций. Если вы (с помощью Канта) обнаруживаете более высокий культурный смысл, стихотворение резко утрачивает художественную ценность.

Так или иначе обсуждается не стиль; обсуждается идеология с определенных идеологических позиций. Спорить можно бесконечно. Но где здесь литература?

Необходимо зафиксировать тот момент, который неизбежно делает литературу идеологией. Поэтесса не отвечает, не несет ответственности за качество Картины мира; я художник – я так вижу, как говорится. С поэта взятки гладки: какой с него спрос? Не читают поэты Канта, но почему-то считают себя вправе вступать с ним в спор. Малые сии не ведают, что творят. В реальности смыслы не бывают бесхозными, они всегда приведены в определенный идеологический порядок.

Друнина заражает своей верой в идеи-мысли (истинные или ложные). Вера в идеи (или праидеи – мысли), которые, обращаясь к каждому персонально, способны сплотить общество, становясь при этом реальной силой, делает литературу идеологией.

Литература становится проводником идеологии. Качество идеологии – это уже философско-культурологический, а не литературоведческий вопрос. Стихотворение «Комбат» впечатляет как образец советской идеологии «человек ничто, родина все», «сначала думай о родине, потом о себе», «кто не с нами, тот против нас». Но если соотнести идеологию с культурной ценностью (человек есть цель, но не средство), то ложный смысл делает и пафос ложным. Здесь уже никакой стиль не спасет.

В таких случаях говорят: стихотворение осталось в своем времени. Наступило иное время, пришла более универсальная идеология – прежняя стала неактуальной.

Существует иная идеологическая возможность. Некоторым особо чутким к поэтическому слову творцам удается «отделить» форму (стиль) от содержания, наделить форму функциями содержания (сделать стиль важнее смысла). В качестве примера укажем на стихотворение Б. Пастернака «Сумерки… Оруженосцы роз», 1913. Но бессодержательное «чистое искусство» (корифеи которого В. Набоков, С. Соколов) не является исключением из правила «литература есть форма идеологии». Если стиль важнее содержания, следовательно, средство важнее цели. Человек уже не цель, а материал для Его Величества Искусства (стиля). Vita brevis est, ars longa. В результате мы имеем «Кант VS «эстетический» комбат». «Чистое искусство» – это также идеология, также весьма неоднозначная, дискуссионная и агрессивная.

А бывает ли так, что идеологическая картина мира, которой придерживается художник, не противоречит научным (условно –кантианским) представлениям о ней? Бывает ли так, что картина мира определенного художника ближе к истине, чем остальные? Бывает ли так, что художник и доказывает, и убеждает одновременно, делая это на пределе человеческих возможностей? Бывает ли так, что идеология, а вместе с ней и произведение, переживают свое время?

Конечно, бывает. Когда мы говорим о классике, мы имеем в виду именно это. В случае совпадения позиций *ценности – идеи – мысли – образ – стиль* мы получаем шедевр, подлинную гармонию смысла и стиля. Таких шедевров в литературе мало. Они возникают тогда, когда поэту удается за счет личного ресурса усвоить сложнейшую гуманистическую картину мира и поделиться своей верой в нее с читателем. Универсальность идеологической картины мира становится художественным качеством произведения. Никто не называет А. Пушкина, М. Лермонтова, Л. Толстого или А. Чехова идеологами, а зря. Их творения в высшей степени идеологичны; но их идеологическая направленность незаметна именно потому, что универсальна: они включают в себя и библейский, и кантовский, и друнинский дискурсы. Все это мы видим, например, в стихотворении А. С. Пушкина «Я вас любил».

Ведь что такое «лишние люди», величайший феномен, открытый русской литературой, с точки зрения информационной технологии? Это личности, которые относились к себе, то есть к ресурсу человека в принципе, в кантианском ключе – как к цели; по этой причине для всех остальных, рассматривающих человека как средство, они были лишними, слишком умными. Тот, кто относится к себе и другим как к цели, обречен испытывать комплекс «горе от ума». Тип или модель «лишних людей» – колоссальный идеологический ресурс, дарованный нам великой литературой.

Наши классики дали потрясающие образцы умной литературы, которая пробуждает умные (противоречивые) чувства. Не игра интеллекта, а поиски Картины мира, которая стала культурным кодом русской цивилизации, – вот чем ценно творчество великих классиков.

Именно такая литература является элитарной. Именно такая литература необходима для изучения в школе и университете. Именно такая литература развивает мышление, и у учащегося, под чутким руководством учителя, появляется шанс обнаружить в себе личность.

Предлагаемые нами концептуальные определения и характеристики корректны в контексте определенной философской антропологии, в контексте идеологии, которую мы называем *персоноцентризм* [7].

В заключение предложим свое – персоноцентрическое – определение литературы. *Художественная литература* – это форма идеологии, которая представляет собой информационную технологию превращения идей в мыслеобразы (смысла – в чувство) с помощью стиля; в таком своем качестве литература является наиболее эффективным способом духовного производства человека, способом превращения индивида в личность, способом утверждения категорического нравственного императива.

## Библиографические ссылки


1. *Аристотель*. Поэтика // Соч.: В 4 т. / АН СССР. Ин-т философии. М., 1983. Т. 4. С. 645–680.

2. Идеология как феномен культуры и цивилизационный ресурс России: Монография. М.: «Снежный ком», 2023. [Электронный ресурс]. URL: https://mgutm.ru/2023/12/11/professor-kafedry-fsgt-vypustil-monografiyu-ob-ideologii/ (дата обращения: 1-31.10.2024).

3. *Андреев Анатолий.* Зачем нужны умные люди? Антропология счастья в эпоху перемен. Москва: Издательство АСТ, 2022. [Электронный ресурс]. URL: https://www.litres.ru/anatoliy-andreev/zachem-nuzhny-umnye-ludi-antropologiya-schastya-v-epohu-p/chitat-onlayn/ (дата обращения: 12.10.2024).

4. *Шаламов В.Т.* Собрание сочинений: в 4-х т. М., 1998. Т. 4. С. 375.

5. *Друнина Ю. В.* Стихи о войне. М., ЭКСМО, 2010.

6. *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976.

7. *Андреев А. Н.* Персоноцентризм в классической русской литературе XIX в.: монография. М.: НИЦ ИНФРА-М, 2021.

## СУЧАСНАЯ ПЕСЕННАЯ ЛІРЫКА: ЖАНРАВАЯ ДЫНАМІКА, КАНТЭКСТ, АСАБЛІВАСЦІ ПАЭТЫКІ

**А. І. Бельскі**

*Доктар філалагічных навук, прафесар, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, alesbelsky@yandex.by*

Разглядаецца песня як адметны тып верша і мегажанр, адзначаецца, што яна мае свой гісторыка-культурны і літаратурны кантэксты. Аўтар вызначае ў беларускай паэзіі лірычна-песенную плынь, акрэслівае некаторыя тэндэнцыі ў развіцці сучаснай песеннай лірыкі. Асноўная ўвага засяроджана на творчасці паэтаў-песеннікаў У. Мазго, Л. Пранчака, К. Цыбульскага, А. Бадака.

***Ключавыя словы:*** літаратурная песня; песенна-паэтычныя творы; мадэрнізацыя жанру; паэты-песеннікі; літаратурна-песенная традыцыя; музычнасць; спеўнасць; рытмічны малюнак верша.

## СОВРЕМЕННАЯ ПЕСЕННАЯ ЛИРИКА: ЖАНРОВАЯ ДИНАМИКА, КОНТЕКСТ, ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ

**А. И. Бельский**

*Доктор филологических наук, профессор, Белорусский государственный университет, пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, alesbelsky@yandex.by*

Рассматривается песня как отличительный тип стихотворения и мегажанр, отмечается, что она имеет свой историко-культурный и литературный контексты. Автор определяет в белорусской поэзии лирико-песенное течение, подчеркивает некоторые тенденции в развитии современной песенной лирики. Основное внимание сосредоточено на творчестве поэтов-песенников В. Мазго, Л. Прончака, К. Цыбульского, А. Бадака.

***Ключевые слова:*** литературная песня; песенно-поэтические произведения; модернизация жанра; поэты-песенники; литературно-песенная традиция; музыкальность; песенность; ритмический рисунок стихотворения.

## CONTEMPORARY SONG LYRICS: GENRE DYNAMICS, CONTEXT, FEATURES OF POETRY

**A. I. Belski**

*Hab. PhD, Professor, Belarusian State University, 4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus, alesbelsky@yandex.by*

The article considers the song as a distinctive type of poem and mega-genre, noting that it has its own historical, cultural and literary contexts. The author defines a lyrical and song trend in Belarusian poetry, outlines some trends in the development of modern song lyrics. The main attention is focused on the works of songwriters V. Mazgo, L. Pranchak, K. Tsybulsky, A. Badak.

***Keywords:*** literary song; song and poetic works; modernization of the genre; songwriters; literary and song tradition; musicality; songfulness; rhythmic pattern of the poem.

Беларуская лірыка канца XX – пачатку XXI ст. у стылёвым плане разнастайная, поліфанічная. У. Гніламёдаў у адпаведнасці з выяўленчым і выразнымі пачаткамі вызначае ў сучаснай беларускай паэзіі асноўныя мастацка-стылёвыя плыні, ён піша: «…мы выдзелілі б не менш шасці: лірыка-апавядальную, рамантычную, публіцыстычную, філасофска-аналітычную, мастацка-сінкрэтычную і ўніверсальна-інтэлектуальную» [1, с. 151]. У гэтай сувязі даследчык слушна гаворыць пра «прынцып дапаўняльнасці: агульны для ўсёй беларускай паэзіі мінулага лірыка-апавядальны стыль (з пэўнымі асабовымі варыянтамі) становіцца ўсяго толькі адной з яе стылявых плыняў, хаця і вельмі пашыранай» [1, с. 151]. У цэлым можна пагадзіцца з такім класіфікацыйным падыходам, узяць яго за аснову. Аднак, на наш погляд, паводле песеннага тыпу верша і жанрава-відавой адметнасці варта вылучыць адпаведна асобную стылёвую плынь – лірыка-песенную. На тое ёсць усе падставы. У беларускай паэзіі існуе надзвычай вялікі корпус песенных тэкстаў, многія з якіх ствараліся адмыслова ў жанры песні. Уласна кажучы, усё ў паэзіі і пачыналася з песні-малітвы, з народнай песні (песенна-інтымная лірыка, калядкі і інш.), якая сваёй гучальнасцю, вобразнасцю, той ці іншай стылёвай інтэнцыяй уплывала на літаратурна-мастацкую творчасць паэтаў: Ф. Багушэвіча, В. Дуніна-Марцінкевіча, Я. Купалу, Я. Коласа, М. Багдановіча, А. Гаруна і інш.

Пра спеўнасць, музычнасць, песеннасць беларускага паэтычнага слова напісана нямала. Так, В. Бечык даў свайму артыкулу пра П. Броўку красамоўную назву «Што сэрца праспявала…» [2, с. 4], ён заўважае ў лірыцы паэта «самыя тонкія душэўныя струны» [2, с. 10, 20]. Пра М. Танка і яго паэзію гэты ж крытык назваў артыкул «Песня аб Радзіме» [2, с. 22], дзе, у прыватнасці, захапляецца: «Вось як творацца гэтыя вершы-песні. З такой апантанасцю і з такім напалам…» [2, с. 23]. В. Бечык падкрэслівае ўменне Р. Барадуліна выказвацца «на самай пяшчотнай і шчымлівай ноце», адзначае яго паэтычнае майстэрства інтанавання, рытмастварэння, гукапісу («Захоча – … сугуччы ўвойдуць углыб радкоў; захоча – надасць імклівы рытм…»), звяртае ўвагу ў барадулінскай лірыцы на вельмі істотную мастацка-выяўленчую асаблівасць – «плыткі, музычны метафарызм» [2, с. 86, 87]. В. Бечык вылучае ў лірыцы Н. Гілевіча «песенна-меладычны пачатак» [2, с. 190], заўважае характэрную, тыповую ўнутраную інтэнцыю «ў паэтаў новага пакалення… нейкую ўнутраную музыку святла, радасці, прыгажосці…» [2, с. 208].

Можна таксама спаслацца на А. Лойку як даследчыка, тонкага знаўцу паэзіі, які неаднойчы робіць акцэнт на спеўнасці і музычнасці беларускага лірычнага слова, яго блізкасці да народна-песеннай мелодыкі. Вобразы і інтанацыі беларускага народнага меласу ён маркіруе ў паэзіі Е. Лось, А. Вялюгіна, Р. Барадуліна і іншых паэтаў.

А. Лойка ўмеў заўсёды разгледзець эстэтычна сутнаснае, ідэнтыфікаваць ключавыя моманты і фактары паэтычнага самавыяўлення аўтара, паказаць асаблівасці паэтыкі, творчага майстэрства. Ён мае рацыю, пішучы наступнае: «Песня Рыгору Барадуліну… дыктуе рэгулярна-песенную строфіку, рыфміку, інтанацыю» [3, с. 239]. Ды і сам Лойка-паэт у лірычнай творчасці дэманстраваў спеўнасць, меладычнасць гучання паэтычных радкоў. Невыпадкова яго вершы загучалі песнямі, ён стварыў «Гімн БДУ», паэтычна-музычную нізку твораў «Беларускае танга» і інш. Т. Мацюхіна ў артыкуле «Імпрэсіяністычнасць лірыкі Алега Лойкі», раскрываючы адметнасць творчай індывідуальнасці аўтара, вызначае такія рысы яго лірычнай паэзіі, як «музычнасць, гукавыяўленчасць… рытмічнасць малюнка» [4, с. 73]. Музыка і песня былі, можна сказаць, існасцю, страсцю, стыхіяй Алега Лойкі: ён любіў спяваць, іграў на акардэоне, а ўнутраны водгук яго – шчыры спеў сэрца, прачулыя лірычныя інтанацыі і мелодыі. Стан, вызначальную інтэнцыю яго самавыяўлення яскрава перадаюць наступныя радкі: «Бо сэрца на песню бярэцца – // На цэлы свет спяваць» [5, с. 100]. К. Цыбульскі, слухаючы Алега Антонавіча, як і многія іншыя студэнты, заўважыў у гаворцы-маўленні прафесара і паэта «абертоны яго меладычнага голасу» [4, с. 274]. А. Лойка называе старэйшага паэта і сябра М. Аўрамчыка паэт-сустрэча [3, с. 254], пра яго ж самога можна сказаць так: паэт-песня. Як, зрэшты, і пра яго вучняў: паэтаў-песеннікаў У. Мазго, К. Цыбульскага, А. Бадака.

Літаратурная (прафесійная) песня – традыцыйны і ўстойлівы жанр творчасці, яна пастаянна, нязменна прысутнічае ў беларускай і сусветнай культурнай прасторы. Трэба сказаць, што не заўсёды ёй аддавалі належнае сярод іншых жанраў, як і заставаліся недаацэненымі самі стваральнікі нацыянальнай песні. Аднак з цягам часу паэтычна-песенны жанр творчасці пачаў набываць культурна-каштоўнаснае значэнне і навуковае асэнсаванне, а сама беларуская песня набыла папулярнасць, шырокую вядомасць. Сярод аўтараў слоў былі П. Броўка, А. Куляшоў, М. Танк, А. Бачыла, А. Астрэйка, Н. Гілевіч, Р. Барадулін, Г. Бураўкін, А. Ставер, У. Карызна і іншыя таленавітыя паэты, і найперш дзякуючы таму, што выканаўцы песенных твораў – выдатныя спевакі, ансамблі, у першую чаргу тут трэба назваць «Песняры», «Сябры», «Верасы». Беларуская песня загучала, і яе падхапілі па ўсім Савецкім Саюзе. Сярод паэтаў-песеннікаў вылучаецца імя Адама Русака (1904–1987), аўтара знакамітых шлягераў «Бывайце здаровы», «Лясная песня» («Ой, бярозы ды сосны...»), «Не шукай», «Не за вочы чорныя» і інш. Ён – класік беларускай песні, па сутнасці з'яўляецца адным з заснавальнікаў літаратурна-песеннай традыцыі ў літаратуры і культуры Беларусі. Менавіта ў жанрава-эстэтычным кантэксце гэтай традыцыі трэба разглядаць творчасць сучасных паэтаў-песеннікаў. Пішучы пра А. Русака, харавы дырыжор і музыказнавец Г. Цітовіч выдатна патлумачыў феномен лірычна-песеннай творчасці гэтага паэта: «…у яго вершах-песнях адчуваецца ўнутраная музыка: між песенных радкоў тут нябачна прысутнічаюць лініі нотнага стану, на якім уяўляецца лад, рытм і інтанацыйныя контуры напеву» [6, с. 5].

Дзеля справядлівасці трэба сказаць, што масавая і эстрадная песня ў савецкі час былі шырока запатрабаванымі, тады цаніліся меладызм і сэнсавая нагрузка ў паэтычным тэксце, пакладзеным на музыку. На слыху былі імёны савецкіх і рускіх паэтаў-

песеннікаў М. Ісакоўскага, А. Фацьянава, Р. Раждественскага, А. Дзяменцьева, Я. Далматоўскага, М. Матусоўскага, М. Дабранравава і інш. Экстраардынарным фактам постсавецкага часу, які засведчыў надзвычайны фенаменальна-феерычны поспех і міжнароднае прызнанне песні як жанру, з'яўляецца прысуджэнне Нобелеўскай прэміі па літаратуры ў 2016 годзе паэту і спеваку Бобу Дылану «за стварэнне новых паэтычных выразаў у вялікай амерыканскай песеннай традыцыі» [7]. Гэта ўзнагарода ў культурных і літаратурных колах выклікала неадназначную ацэнку і крытыку.

Калі задацца пытаннем: а якіх больш за ўсё вершаваных тэкстаў створана паэтамі ў свеце – у жанравым плане, у тэматычным рэчышчы. І хоць не існуе такой статыстыкі, можна меркаваць, што песня – ці не самым распаўсюджаны, самы масавы жанр. І, напэўна, больш за ўсё напісана песень пра каханне. Паэтамі на розных мовах створана і пішацца вялікая колькасць песенных твораў, прытым у розных жанравых катэгорыях, мадыфікацыях: пачынаючы ад рамансаў і да сучаснага шансону ды, скажам, рок-песні. Па сутнасці вялікі комплекс ці сістэма песенна-паэтычных твораў – гэта мегажанр, які ўяўляе сабой шматаспектны аб'ект даследавання. Да таго ж адбываюцца інтэграваныя працэсы ўзаемадзеяння і жанравага сінтэзу пры стварэнні песенных тэкстаў, што абумоўлена развіццём найноўшай музыкальнай культуры, лічбавых тэхналогій, відэаіндустрыі, шоу-бізнесу, існаваннем пэўных падыходаў і стратэгій на радыё, трансфармацыяй моладзевай камунікацыі і інш.

Гісторыя беларускай песні ведае творчыя ўзлёты, свае дасягненні і набыткі. Новы этап актывізацыі літаратурна-песеннай творчасці адбыўся ў канцы XX ст., на хвалі духоўна-культурнага адраджэння, калі пачалі ладзіцца нацыянальныя музычныя фестывалі, конкурсы, канцэрты. Склалася творчая кагорта, цэлая плынь паэтаў-песеннікаў маладзейшага пакалення (Л. Прончак, Л. Дранько-Майсюк, А. Бадак, У. Мазго, К. Цыбульскі, М. Шабовіч і інш.).

Беларуская песня на сёння – з'ява неаднароднай, ахапіць усе яе жанравыя разнавіднасці і найноўшыя музычныя кірункі (скажам, рэп, пот-панк, хард-рок, фолк-метал і інш.), у межах якіх створаны тэксты, не ўяўляецца магчымым. Мы звернемся да традыцыйнага жанру літаратурнай песні і паспрабуем высветліць, якія новыя працэсы і тэндэнцыі адбываюцца ў сучаснай песеннай лірыцы. Зрэшты, адну з такіх першых спроб зрабіла больш як дзесяць гадоў таму І. Бароўская, якая з'яўляецца актыўнай даследчыцай беларускага песеннага матэрыялу [8].

У класічных традыцыях песеннага жанру працуюць паэты-песеннікі У. Мазго, К. Цыбульскі, Л. Прончак, А. Бадак. Дарэчы, усе названыя паэты ў свой час сталі аўтарамі зборнікаў літаб'яднання філфака БДУ «Узлёт», якім кіраваў прафесар і паэт А. Лойка. Імёны У. Мазго, К. Цыбульскага, Л. Прончака фігуруюць у «Вёснах» (1977), А. Бадак выступае з вершамі ў «Вуснах» (1985). Тэматыка вершаў-песень паэтаў у асноўным традыцыйная, пераважаюць у іх творчасці тэмы Радзімы і кахання. Лірычнасць, пранікнёнасць і экспрэсіўнасць паэтычнага слова выяўляецца ў песенных тэкстах К. Цыбульскага «Дымок Радзімы», Л. Прончака «Беларусь, ты – мая!», У. Мазго «Малая радзіма». К. Цыбульскі так выказвае сваё пачуццё духоўнай еднасці з радзімай: «Дымок Радзімы такі салодкі, // Дымок Радзімы, жылі тут продкі. // Дымок радзімы, ён родны самы, // Бо тут калыска і рукі мамы» [9, с. 18]. Феномен сінтаніі

(эмацыйнага сугучча) пры выкананні падобных песень, у тым, што знаёмыя дарагія сэрцу вобразы і прачулыя інтанацыі выклікаюць унутраны водгук, суперажыванне. Ствараючы песні пра радзіму, аўтары часта апелююць да памяці чалавечага сэрца, таго пачуццёвага і ментальнага, жыццёва сутнаснага, што заключана ў быццёва-каштоўнаснай формуле ці літаратурнай канстанце «ўсе мы з хат» (выраз Я. Сіпакова). Адчуванне сувязі з каранямі, сваімі вытокамі, бацькаўшчынай, зямлёй продкаў узмацняецца і нават абвастраецца ў многіх людзей, асабліва былых вяскоўцаў, з узростам, з вышыні агледзінаў пражытага, зведанага, з усведамленнем сапраўднага, галоўнага ў жыцці. Вёска для многіх засталася шчымлівым успамінам, а вясковае маленства – незваротнае былое, страчаны рай. Настальгічны стан і элегічныя матывы ўвасоблены ў песнях на словы У. Мазго «Бацькоўская хата», Л. Пранчака «Я вярнуўся дадому», К. Цыбульскага «Бацькоўскі зруб». Эфект масавай песні з арыентацыяй на стварэнне поп-хіта спрацаваў у выпадку з песняй на словы Л. Пранчака «Хата бацькоў» (іншая назва – «Не прадаецца хата бацькоў»). У жанрава-стылістычным плане гэты песенны твор – рэчытатыўна-дэкламацыйны тып тэксту, дзе лірычнае пачуццё ўскладняецца, драматызуецца. Лейтматыўны пафас і інструментоўка падобных вербальных канструкцый, у рытмарадзе якіх заключаны паэтычны інтанацыйна-сэнсавы код, кантылентнасць гучання слоў, дае магчымасць для адпаведнага музычнага ўвасаблення і вакальнага выканання: разняволенасці, свабоды дыхання, распеўнасці, шырыні гучання фразы, асабліва прыпеву. Ідэйнасць, патрыятычнае пачуццё паэты найчасцей імкнуцца выявіць праз лірычныя сродкі («Дарога да маці» на словы К. Цыбульскага, «Сланечнік» на словы Л. Пранчака і інш.).

Жанравы трэнд на паэтычна-песенны верш пра каханне сёння дамінуе, прадвызначае яскрава выяўлены кірунак творчасці і адпаведна пастаяннае павелічэнне колькасці тэкстаў і аўтараў. Асобнай увагі і аналізу вымагаюць песні, якія ўваходзяць у плэй-лісты недзяржаўных ці камерцыйных радыёстанцый і такім чынам трапляюць у ратацыю, прычым гучаць штодзённа і па некалькі разоў ды яшчэ на фоне пракруткі замежных музычных хітоў. Крытэрыі адбору песень для эфіру для размоўнага радыё добра вядомы: «фармат/не фармат», інакш кажучы, сваю ролю ў значнай ступені пры фарміраванні песеннага кантэнту адыгрывае рынкавая музычная індустрыя з яе прамоўшнам, маркетынгам. Якасць музыкі і песні стварае рэпутацыйны, іміджавы брэнд той ці іншай FM-станцыі.

Вершаваныя тэксты прафесійных паэтаў-песеннікаў на тэму кахання ў многіх выпадках сведчаць, можна сказаць, пра статусна-маркіраваны прадукт, яго мастацкую якасць і тым самым, нягледзячы часам на «не фармат», трымаюць эстэтычную планку жанру насуперак яго дэфармацыі. З лепшых твораў пра каханне можна вылучыць песні на словы У. Мазго «Варажба», «Вербніца», Л. Пранчака «Пяшчота», «Дождж» («Лівень маёй тугі»), «Каханая», К. Цыбульскага «Зорка-зараначка», А. Бадака «Заварожаная фея», «Падаюць зоры», «Птушка залатая». Усе гэтыя лірычна-настраёвыя песні – «мелодыі душы», акрыленыя, узнёсла-летуценныя, радасна-трапяткія ці спавядальна-тужлівыя, шчымліва-кранальныя. У тэкстах песенных твораў выказваецца інтымнае, таемнае – і гэта стварае аўру закаханасці, замілавання,

пяшчоты: «Навальніца, навальніца ўначы // У вачах тваіх шугае бліскавіцай. // Зацалуй мяне, загушкай, зашапчы – // І маўчы: // Наталіцца дай вячыстай таямніцай» [10, с. 117].

У прафесійным песенным жанры сёння заўважаецца тэндэнцыя і да жартаўлівага, гумарыстычнага ўвасаблення тэмы кахання – гэта, з аднаго боку, працяг традыцыі, як скажам, у песнях «На сцяжынцы вечаровай» на словы У. Карызны, «Тры таполі каля дуба» на словы К. Цыбульскага, а, з другога, адбываецца і пошук аўтарамі сучаснай драйвовай рытмікі і стылістыкі, разлічанай сваім імпэтам, дынамікай, іскрыстасцю захапіць слухача, як, напрыклад, «Вясковы лавелас» на словы В. Карпанава і інш. Безумоўна, выкананне песень жартоўнага зместу прадугледжвае яркую, эфектную артыстычную гульню, выкарыстанне пры гэтым прыёмаў камізму, эпатажнасці, шаржыравання.

Стварыць атмасферу свята, урачыстасці, драйву закліканы песні-вітанні, песні-зычэнні, прасякнутыя духаўздымнасцю слова, энергіяй рытму. У многіх песнях выяўляецца ментальна-беларускае – адкрытасць і шырыня народнай душы, гасціннасць, зычлівасць, чалавекалюбнасць. Жыццеаптымізмам, вітальнай радасцю і сардэчнасцю пачуццяў напоўнены песні «Гаспадар», «Добрыя людзі» на словы А. Бадака, «Добрым людзям» на словы К. Цыбульскага, «Талака» на словы Л. Пранчака і інш. Заўважаецца ўстаноўка на народнасць, прастату, даходлівасць, імкненне стварыць народны хіт, які падхапіла б масавая аўдыторыя. Пры гэтым надзвычай важнай складовай поспеху песні ці трэку з'яўляецца кампазітарскі талент, майстэрства аранжыроўкі і мастацкі ўзровень выканання.

Такім чынам, на сучасным этапе ў развіцці прафесійнага нацыянальнага песеннага мастацтва назіраецца пераемнасць з папярэдняй класічнай вербальна-эстэтычнай традыцыяй, што абумоўлена імкненнем захаваць вызначальныя жанравастылістычныя рысы і асаблівасці паэтыкі беларускай песні. Па-ранейшаму моцным бокам вершаваных тэкстаў, пакладзеных на музыку, з'яўляецца іх семантычная нагружанасць, сэнсавая выразнасць, лірызм, меладычнасць, спеўнасць паэтычнага слова. Нягледзячы на існаванне мастацкіх канонаў і стэрэатыпаў, адбываецца і пэўная мадэрнізацыя, трансфармацыя «старога» жанру: пошук новага маўлення, найбольш адпаведных інтанацыйных і стылістычных фігур, творчых прыёмаў, якія дапамагаюць стварыць тэкставую контурную аснову для сучаснага музычна-рытмічнага малюнка. Самае істотнае – вербальна-мастацкая культура і тэхніка вершавання сучасных прафесійных паэтаў-песеннікаў прыкметна розніцца ад той няякаснай і сумнеўнай прадукцыі, шырспажыву, які выдаецца за літаратурную песню.

## Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Гніламёдаў У.* Ад даўніны да сучаснасці: нарыс пра беларускую паэзію. Мінск: Маст. літ., 2001.

2. *Бечык В.* Прад высокаю красою… : літ.-крытыч. арт. Мінск: Маст. літ., 1984.

3. *Лойка А.* Галгофа : кніга лёсаў / А. Лойка. Слонім: ГАУПП «Слонім. друкарня», 2001.

4. Чалавек з сонечнаю ўсмешкай : кніга пра Алега Лойку / рэдкал.: А. Бельскі (уклад.) [і інш.]. Мінск: Зміцер Колас, 2019.

5. *Лойка А*. Грайна : паэзія. Мінск: Маст. літ., 1986.

6. Песні на словы Адама Русака / уступ. арт. Г. Цітовіча. Мінск: Беларусь, 1980.

7. Лаўрэатам Нобелеўскай прэміі па літаратуры стаў Боб Дылан [Электронны рэсурс]. URL: https://sputnik.byra&ie=UTF-8&oe=UTF-8 (дата звароту : 11. 09. 2024).

8. *Бароўская І. А*. Беларуская песенная лірыка: новае ў стылі, формах і вобразах (аналіз творчага пошуку) // Изв. Гомел. гос. ун-та им. Ф. Скорины. Сер.: Гуманит. науки. 2012. № 1 (70). С. 100–104.

9. *Цыбульскі К*. Я застаюся тут : паэзія. Мінск: Беларусь, 2021.

10. *Мазго У*. Знічкі вечнасці : вершы, песні, лірычныя мініяцюры. Мінск: Беларусь, 2020.

# АБЕРРАЦИЯ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

**С. Я. Гончарова-Грабовская**

*Доктор филологических наук, профессор,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, 1291224sg@gmail.com*

Прослеживается жанровая аберрация, обусловленная усилением синкретизма литературной системы рубежа XX–XXI вв. В жанровой системе драматургии наблюдаются следующие изменения: происходит обновление традиционных жанров (вернулись *социальная и документальная драма, драма абсурда, монодрама*), проявилась не только жанровая мутация, но и вытеснение одних моделей другими. Практически исчезла *сатирическая комедия*. Остроту критики взяла на себя «новая драма» (особенно пьесы-вербатим), документальная и социальная драма, драма абсурда. В жанровой системе новейшей русской драматургии не оказалось места и для трагедии. В состоянии кризиса оказалась и сатира, что привело к исчезновению сатирической комедии. По-новому преломляется сегодня комическое. Жанровая модификация происходит как на уровне семантики (конфликта, героя и авторской позиции), так и жанровой морфологии (сюжетостроение, язык). Происходит разрушение канонической модели драмы.

***Ключевые слова:*** русская драматургия рубежа XX–XXI вв.; жанровая система и ее модификация.

# АБЕРАЦЫЯ ЖАНРУ Ў СУЧАСНАЙ РУСКАЙ І БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ

**С. Я. Ганчарова-Грабоўская**

*Доктар філалагічных навук, прафесар,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, 1291224sg@gmail.com*

Прасочваецца жанравая аберацыя, абумоўленая ўзмацненнем сінкрэтызму літаратурнай сістэмы мяжы XX–XXI стст. У жанравай сістэме драматургіі назіраюцца наступныя змены: адбываецца абнаўленне традыцыйных жанраў (вярнуліся *сацыяльная і дакументальная драма, драма абсурду, монодрама*), выявілася не толькі жанравая мутацыя, але і выцясненне адных мадэляў іншымі. Практычна знікла *сатырычная камедыя*. Вастрыню крытыкі ўзяла на сябе «новая драма» (асабліва п’есы-вербацім), дакументальная і сацыяльная драма, драма абсурду. У жанравай сістэме найноўшай рускай драматургіі не аказалася месца і для трагедыі. У стане крызісу апынулася і сатыра, што прывяло да знікнення сатырычнай камедыі. Па-но-

ваму праламляецца сёння камічнае. Жанравая мадыфікацыя адбываецца як на ўзроўні семантыкі (канфлікту, героя і аўтарскай пазіцыі), так і жанравай марфалогіі (сюжэтабудаванне, мова). Адбываецца разбурэнне кананічнай мадэлі драмы.

***Ключавыя словы***: руская драматургія мяжы XX–XXI стст.; жанравая сістэма і яе мадыфікацыя.

## ABERRACIAY GENRE IN RUSSIAN AND BELARUSIAN DRAMATURGY

**S. Ya. Goncharova-Grabovskaya**

*Hab. PhD, Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus, 1291224sg@gmail.com*

The genre strategy is traced, conditioned by the strengthening of syncretism of the literary system at the turn of the 20th–21st centuries. There is a general change in established genre models due to the emergence of non-traditional genre formations that reflect the «novelty of the genre», transforming the genre structure in relation to the new content. All this demonstrates the aspiration of dramaturgy to «openness», to aesthetic metamorphoses, which determined its transition into a new quality, a new phase of development. The following changes are observed in the genre system of dramaturgy: traditional genres are being renewed (*social and documentary drama, theatre of the absurd, monodrama* have returned), not only genre mutation, but also the displacement of some models by others. *Satirical comedy* has almost disappeared. The «new drama» (especially verbatim plays), documentary and social drama, theatre of the absurd took over the sharpness of criticism. In the genre system of the newest Russian dramaturgy there was no place for tragedy. The microstructure of comedic action is *dramatised*. There is a destruction of drama.

***Keywords:*** Russian dramaturgy at the turn of the 20th-21st centuries; genre system and its modification.

Еще со времен Аристотеля жанр вызывал споры у теоретиков, так как, с одной стороны, он является «представителем творческой памяти в процессе литературного развития» [1, с. 142], а с другой – живой и подвижной структурой. «При этом он связан с одним из направлений, либо литературной системы данной эпохи в целом. Эти признаки отличают один исторический вариант жанра от других – предшествующих и последующих» [2, с. 24]. Драматургический процесс рубежа XX–XXI вв. оказался в этом отношении самым сложным. Произошло не только нарушение структурной организации пьесы, но и жанра. Причина всему – усиление синкретизма литературной системы данного периода. Мы наблюдаем взаимодействие реализма с модернизмом, реализма с постмодернизмом, реализма с модернизмом, из-за чего жанр «мутирует», поэтому ему трудно удержать жанровый канон. При этом усилились процессы взаимодействия жанровых признаков драмы и комедии, драмы и трагикомедии, что

привело к «расшатыванию» жанровой структуры, утрате отчетливых жанровых границ. Так, преодолевая инерцию застывшей формы, драма активно использует элементы комедии, а комедия – элементы драмы. «Происходит общее изменение устоявшихся жанровых моделей, обусловленное возникновением нетрадиционных жанровых образований, которые отражают «новизну жанра», трансформируя жанровую структуру применительно к новому содержанию» [3, с. 27]. Возникла жанровая бинарность, жанровая модификация, жанровая бифуркация, стертость жанровых границ и самого контура жанра. В связи с этим изменилось привычное представление о нем. Вместо жанра стал фигурировать «текст» (пьесы «новой драмы»). В театре появились жанровые конструкции с элементами перформанса. Все это свидетельствует о стремлении драматургии к «открытости», эстетическим метаморфозам, обусловившим ее переход в новое качество, новую фазу развития. Не малую роль в данном случае сыграло не только имманентное развитие литературы, смена художественной парадигмы, но и приток креативных молодых драматургов, как в русской (И. Вырыпаев, В. Сигарев, Я. Пулинович, О. Богаев, И. Васьковская, Д. Данилов, М. и В. Дурненковы, братья Пресняковы и др.), так и белорусской (П. Пряжко, А. Иванов, Д. Богославский, В. Ореховская, К. Стешик и др.) драматургии. Литературоведы и критики пытаются все же «расшифровать» жанр. Как, собственно, и режиссеры, столкнувшиеся с трудностями при постановке пьес на сцене, особенно когда «жанр» подменяется «текстом» или когда смещаются их понятия.

Какова же жанровая система драматургии сегодня? В первую очередь следует отметить такой фактор, как обновление традиционных жанров (вернулись *социальная и документальная драма, драма абсурда, монодрама*). Благодаря «новой драме» *социальная драма* привнесла в свой художественный арсенал средства и приемы, ранее ей не присущие. Усилив концентрацию социального негатива в отражении времени и человека в нем, она стала использовать гипернатурализ и гиперреализм, что придало ей остроту критики («Пластилин», «Агасфер», «Божьи коровки возвращаются на землю…» В. Сигарева, в белорусской – «Любовь людей» Д. Богославского). Поновому переосмыслена и «*документальная драма»,* предложившая вместо исторического документа современный документ, реального героя-современника, обнажив социальный негатив общества («Бездомные» А. Родионова и М. Курочкина, «Сентябрь.doc» М. Угарова и Е. Греминой, «Норд-Ост: сороковой день» Г. Заславского). В белорусской драматургии следует выделить «Patris» Д. Богославского, В. Красовского и С. Анцелевича. Большую роль в этом плане сыграли «Театр.doc» и техника verbatim.

От монодрамы начала XX века (Н. Евреинов, А. Кугель, В. Иванов) существенно отличается и современная *монодрама,* заявившая о себе в пьесах Е. Гришковца, Н. Коляды, Я. Пулинович, В. Леванова и др. В 2019 г. был объявлен конкурс на лучшую монодраму, в котором победила В. Ольховская («Жизнь на Марсе») – белорусский драматург. Выходит антология современной белорусской драматургии «Все нормально. ее версия» (2019), в которой представлен целый ряд монодрам таких авторов, как Е. Попова, А. Иванюшенко, В. Мороз, Ю. Шевчук. Являясь жанровым вариантом драмы, она упростила действие до монологического дискурса, придав ему больше эстетической свободы, граничащей с экспериментом. В ней все осуществляется «посредством монолога, адресованного незримому собеседнику или самому

себе» [4, с. 8]. В большей степени в ней стало проявляться эпическое начало, в котором субъектно-объектные отношения (автор – герой) вступают в определенную связь. В одном случае автор выступает в роли alter ego героя, в другом – повествование ведется от лица героя, но автор и герой не одно лицо. Обновив поэтику, монодрама в XXI веке стала востребована и в театре.

Расширили жанровый диапазон пьесы-ремейки, демонстрируя диалог с классикой («Чайка спела»…», «Тройкасемеркатуз» Н. Коляды, «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова, «Чайка» Б. Акунина, «Анна Каренина – 2» О. Шишкина, «Вишневый сад продан?» Н. Искренко и др.), что вызвало дискуссию. Возник вопрос о жанровой специфике пьес-ремейков (А. Щербакова, Т. Лейч, С. Смирнов, А. Самарин, Т. Мищенко). Есть мнение, что «это один из ведущих жанров всех направлений современной драмы» [5, с. 3]. Однако не совсем правомочно считать пьесы-ремейки жанром. Все же они сохраняют жанровый код или комедии, или драмы, или трагедии и т. д. Пока эта сложная проблема остается открытой.

В жанровой системе новейшей русской драматургии не оказалось места и для *трагедии.* В XX веке произошла «смерть трагедии» (Дж. Стейнер), а точнее «трагедия трагедии». Трагическое мироощущение не исчезло, а даже усилилось, но исчезло противостояние личности миру, исчезла сильная личность. Герой не совершает ошибок, а если и совершает, то не раскаивается в содеянном и даже не задумывается над этим. Эстетическая категория трагического претерпевает кризис: база для трагедии есть, но трагедии не происходит, она утратила высокие принципы, смирившись с обыденностью существования человека, его гибелью как закономерностью.

В состоянии кризиса оказалась и *сатира,* что привело к исчезновению *сатирической комедии*. Важную мысль, касающуюся проблемы смеха, высказал С. С. Аверинцев: «Смеялись в России всегда много, но смеяться в ней всегда более или менее нельзя» [6, с. 341–344]. На современном этапе эта ситуация претерпевает парадоксальную трансформацию: смеяться, вроде бы, «можно», но смеяться сил никаких нет. Сатирические средства типизации уже утратили свое преимущество в силу того, что натурализм действительности перестал в них нуждаться. Безобразное как объект сатиры перешло в плоскость другого изображения, отражающего это безобразное иным способом. При этом острота критики остается, *функцию сатиры берет на себя другой жанр – драма, в которой, как уже было сказано, трагическое соседствует с комическим.* Этот процесс обусловил корреляцию комического: соотношение в нем не только разных видов комического, но взаимосвязь комического с другими категориями (трагическим, драматическим). Сатира стала растворяться в других жанрах – драме, трагикомедии, фарсе, трагифарсе, даже в мелодраме. Комедийный «пароксизм» выстроен на смехотворной сущности человека, трагической в своей основе. Вот почему «абсурд и гротеск сегодня стали нормой общественной жизни, а не художественными приемами» [7, с. 185]. Как отмечает критика, ментальность героев современной «новой драмы» катастрофична, как и окружающая действительность. (М. Липовецкий, Т. Журчева, И. Болотян). «В их сознании нет ничего, что бы могло этому страшному миру противостоять» [8, с. 216]. Речь идет о пьесах В. Сигарева («Пластилин», «Агасфер»), Ю. Клавдиева («Собирателя пуль»), М. Дурненкова («Mutter») и др. Мир, в котором человек не противостоит злу, страшен. В подкладке этого зла – трагедия. И эту трагедию видит драматург, стремясь у зрителя вызвать

рецептивный шок. Фактически зло подобного рода – предмет комически безобразного, которое следует обличать и разоблачать средствами сатиры, но вместо «жестокого смеха» – боль. Драма взяла на себя миссию сатиры, используя и другие эстетические средства, не свойственные комическому. Об этом свидетельствует и модификация конфликта.

По-новому ведет себя синтез трагического и комического**.** При этом трагикомедия как жанр начинает отодвигаться на периферию. Молодые драматурги стали опираться на традицию «жестокого смеха». Идея «театра жестокости», выдвинутая А. Арто, была взята ими на вооружение. Использование гротеска, пародии, прием травестирования усилили трагическое звучание драматического текста. Новая модель катарсиса стала модернизироваться: в качестве рецептивного эффекта выступает не страх, а «жесткий», «бездушный смех», приводящий человека к эффекту шока**.** «Жесткая комедийность», комедийный «пароксизм» направлены на раскрытие сущности трагедии человека, которая оказывается «смехотворной». Ломая стереотип восприятия реальности через комическое, драматург достигает этого эффекта. Отсюда – жестокость, аномальность, нецензурная лексика, одиночество, активно проявляющиеся в современной драме. Подтверждением сказанному являются «Хлам», «Дзюдо» М. Дурненкова. В трагифарсовой палитре пьес этот синтез (смешного и ужасного) заменяет функцию сатиры.

Уже в конце XX века усилился процесс взаимодействия комедии и драмы, что привело к явлению жанрового синтеза этих двух составных начал, придающих пьесе новый характер. Смех в подобных пьесах не исчезает, но «приглушается» и зачастую уходит в подтекст, не выражаясь эмоционально. Примером могут быть пьесы А. П. Чехова (например, «Чайка» между драмой и комедией), Л. Петрушевской («Три девушки в голубом»), С. Решетникова («Бедные люди, блин»). Проявляет себя нетрадиционно и конфликт. Во многих современных пьесах на сюжетном уровне он «стерт», особенно в произведениях «новой драмы». Решение конфликта «Я – социум» постепенно переходит в «Я – в социуме». Так, например, И. Болотян в новейшей драме выделяет четыре типа идентичности героя и четыре типа конфликта [9, с. 99]. Главный конфликт внутренний («Я-Я») преобладает, отсутствуют открыто социальные и политические конфликты, сохраняя фоновый. Есть подтекстовые конфликты, которые остаются нерешенными, отражая философию не столько личности, сколько мира. По мнению О. Журчевой, конфликт «нерешаемый», он «симулятивен» [10 с. 195–199]. Е. Богатырева называет его «иллюзорным» [11, с. 37], приобретающим новое эпистемологическое значение: схема конфликта способствует узнаванию положения человека и мировых сил. Человек, лишенный идеала, поступает не как должно, а как «хочется». Герой не стремится преодолеть препятствие, он из того же «материала», что и общество, поэтому существует в общем пространстве, чувствуя себя его частью. Межсубъектный (межличностный) конфликт, присущий аристотелевско-гегелевской традиции, практически исчезает, так как перестал быть убедительным. Приобретая неразрешенность и неисчерпаемость, он уходит в подтекст или надтекст. Автор не стремится разрешить его на сюжетном уровне, предпочитая констатировать происходящие события под маской «*очевидца*».

Критика неоднократно отмечала изменение структурных констант драмы, ее нарративный дискурс, подчеркивая и такую особенность, как стирание границ между

*драмой и прозой*. Опираясь на аллюзии, драматурги стали выстраивать игру отношений, свойственную постмодернизму, конструировать свою гиперрреальность. Как проявление децентрации – «стертость» жанровых границ, что отмечалось выше. Интерактивная связь эпического и драматического была отмечена еще Г. – В.-Ф. Гегелем, позже П. Зонди в книге «Теория современной драмы (1880 – 1930), вышедшей в 1956 г. Как объясняет последний, произошло нарушение формы и содержания, так как форма все меньше стала соответствовать содержанию, что привело к «кризису драмы» [12, с. 75]. Рассматривая соотношение «эпического» и «драматического» в пределах антитезы как настоящее и прошлое, он следовал Гегелю, разрабатывая специфику эпической драмы. В драматургии конца XX – начала XXI вв. «эпическое» и драматическое» вступили в корреляцию взаимодействия. События происходят «здесь и сейчас», но они могут перебиваться эпическими элементами (развернутыми ремарками, ремарками-рассказами, дневниками, письмами, длинными монологами, воспоминаниями и др.), нарушая «драматургическую форму», привнося в нее «эпические содержание». Примером может быть пьеса Я. Пулинович «*Бесконечный апрель»* (2011)**,** в которой *эпизация* драматической структуры становится закономерной в *моделировании сюжета*. Принцип организации материала (рассказана и показана жизнь поколений одной семьи, повествование ведется от лица героев (диалоги, воспоминания), комментарии и разъяснения даны в ремарках автора) подчинил архитектонику пьесы: вместо действий – пронумерованные «рассказы-главки», их фрагментарность, свидетельствует об организации материала по принципу *эпизации*. Драматург, как и прозаик, стремится рассказать о судьбе героя. Появились пьесы, представляющие диалогизированную прозу, возникают пьесы-прозы («День русского едока» В. Сорокина, «Красная жизнь» В. Пьецуха, «Мужчина-женщина-пистолет» К. Стешика»).

Период конца XX – начала XXI века П. Б. Богданова назвала «смертью драмы», объясняя это тем, что, начиная с Чехова, затем «новой волны», наблюдается новое драматическое качество (постепенно исчезает действие, которое заменяется потоком, драматизацией жизни; исчезают конфликты человека и общества, человека с человеком), что свидетельствует о перерождении, разрушении драмы [13, с. 208–211]. Собственно, то, о чем шла речь ранее. Подобные метафоры («смерть трагедии», «смерть драмы») отражают кризис современной драматургии. Однако если считать «кризис» как состояние», то все закономерно: сменилась художественная парадигма, и молодое поколение драматургов стало триггером новых поисков в отражении действительности.

**Библиографические ссылки**

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Сов. писатель, 1963.

2. Теория литературных жанров: учеб. пособие / под ред. Н. Д. Тамарченко. 2-е изд., стер. М.: Академия, 2011.

3. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI в.). Минск: Вышэйшая школа, 2021.

4. *Агеева Н. А.* Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии: автореф. канд. дис. Новосибирск, 2016.

5. *Мищенко Т. А.* Традиции А. П. Чехова в современной русской драматургии: автореф. канд. дис. Астрахань, 2009.

6. Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе. М., 1993. С. 341–345.

7. *Сердечная В.* Легкое дыхание юной драмы // Современная драматургия. 2018. № 1. С. 181–185.

8. *Журчева Т. В.* Жанровые искания в новейшей драматургии: конец трагикомедии (постановка проблемы / Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв.: сборник статей в 2 ч. Минск, 2010. Ч. 2. С. 212–218.

9. *Болотян И.* Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания/ Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта. Самара, 2009. С. 98–106.

10.*Журчева О. В.* Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Современная драматургия. 2010. № 4. С. 195–198.

11.*Богатырева Е.* Наследие конфликта: соображения об эпистемологическом проекте «новой драмы» // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта. Самара, 2009. С. 34–42.

12.*Сонди П.* Теория современной драмы. М.: V-A-C Press, 2020.

13.*Богданова П. Б.* Смерть драмы // Современная драматургия. 2014. №3. С. 204–211.

# «НЕХАЙ ЖЕ МОСКВИЧИ К ПРОВИНЦИЯМ СУРОВЫ…»: ОБРАЗ КРЕМЕНЧУГА В ТРАВЕЛОГЕ И. М. ДОЛГОРУКОГО

**С. С. Жданов**

*Доктор филологических наук, доцент,*
*Новосибирский государственный технический университет,*
*пр-т Карла Маркса, 20, 630073, г. Новосибирск, Россия,*
*Сибирский государственный университет геосистем и технологий,*
*ул. Плахотного, 10, 630108, г. Новосибирск, Россия, fstud2008@yandex.ru*

Рассмотрено изображение Кременчуга в травелоге И. М. Долгорукого «Славны бубны за горами, или путешествие мое кое-куда 1810 года» как варианта репрезентации пространства Малороссии. Созданный автором образ сопоставлен с другими образами этого города в русской путевой литературе начала XIX века. По сравнению с последними репрезентация Кременчуга у Долгорукого отличается подробностью и экспрессивностью и представляет собой амбивалентное пространство, которое имеет идиллические и энтропийные черты. При этом образ уездного города противопоставлен образу губернской Полтавы, которую Кременчуг превосходит по степени идиллической упорядоченности, и в то же время связан с пространством Петербурга и Москвы, что обусловливает травестийную игру смыслов в рамках оппозиции «провинциальность – столичность».

***Ключевые слова:*** пространство; травелог; И. М. Долгорукий; Украина; Малороссия; Кременчуг.

# «НЕХАЙ ЖЕ МОСКВИЧИ К ПРОВИНЦИЯМ СУРОВЫ…»: ВОБРАЗ КРАМЯНЧУГА Ў ТРАВЯЛОГУ І. М. ДАЎГАРУКАГА

**С. С. Жданаў**

*Доктар філалагічных навук, дацэнт,*
*Новасібірскі дзяржаўны тэхнічны ўніверсітэт,*
*пр-т Карла Маркса, 20, 630073, г. Новасібірск, Расія,*
*Сібірскі дзяржаўны ўніверсітэт геасістэм і тэхналогій,*
*вул. Плахотнага, 10, 630108, г. Новасібірск, Расія, fstud2008@yandex.ru*

Разгледжана выява Крамянчуга ў травялогу І. М. Даўгарукага «Славны бубны за горами, или путешествие мое кое-куда 1810 года» як варыянту рэпрэзентацыі прасторы Маласосіі. Створаны аўтарам вобраз супастаўлены з іншымі вобразамі гэтага горада ў рускай падарожнай літаратуры пачатку XIX стагоддзя. У параўнанні з апошнімі рэпрэзентацыя Крамянчуга Даўгарукага адрозніваецца падрабязнасцю і экспрэсіўнасцю і ўяўляе сабой амбівалентную прастору, якая мае ідылічныя і энтрапічныя рысы. Пры гэтым вобраз павятовага горада супрацьпастаўлены вобразу губернскай Палтавы, якую Крамянчуг пераўзыходзіць па ступені ідылічнай спарадкаванасці, і ў той жа час звязаны з прасторай Пецярбурга і Масквы, што абумоўлівае травесційную гульню сэнсаў у рамках апазіцыі «правінцыйнасць – сталічнасць».

***Ключавыя словы:*** прастора; травялог; І. М. Даўгарукі; Украіна; Маласосія; Крамянчуг.

# «LET MUSCOVITES BE HARSH TO PROVINCES...»: THE IMAGE OF KREMENCHUG IN THE TRAVELOGUE BY I. M. DOLGORUKY

**S. S. Zhdanov**

*Hab. PhD, Ass. Professor,*
*Novosibirsk State Technical University,*
*20 Karl Marx Avenue, 630073, Novosibirsk, Russia,*
*Siberian State University of Geosystems and Technologies,*
*10 Plakhotny Street, 630108, Novosibirsk, Russia, fstud2008@yandex.ru*

The paper deals with description of Kremenchug in I. M. Dolgoruky's travelogue «Far-off bells always ring sweet, or my journey somewhere in 1810» as a variant of representing the Little Russia space. The image created by the author is compared with other images of this town in Russian travel literature of the early 19th century. Compared with the latter, Dolgoruky's representation of Kremenchug is distinguished by detail and expressiveness and represents an ambivalent space that has idyllic and entropic features. In addition, the image of the county town is contrasted with the image of the gubernial Poltava, which Kremenchug surpasses in terms of idyllic order, and at the same time is connected with the space of St. Petersburg and Moscow, which determines the travesty game of meanings within the opposition «provinciality – metropolitanness».

***Keywords:*** space; travelogue; I. M. Dolgoruky; Ukraine; Little Russia; Kremenchug.

Образы Украины, представленные в литературных текстах, в том числе в отечественных травелогах XIX в., не раз привлекали внимание филологов и историков, примерами чему являются работы И. Булкиной [1], А. В. Марчукова [2], Т. А. Васильевой [3], Д. В. Шаталова [4], С. О. Курьянова [5], С. С. Белякова [6]. Среди прочих источников авторы обращались и к путевой прозе И. М. Долгорукого, в частности, к его тексту «Славны бубны за горами, или путешествие мое кое-куда 1810 года». Но анализ данного травелога носил фрагментарный характер, не затрагивал по большей части проблематику малороссийского пространства и не касался образа провинциального Кременчуга, который составляет объект исследования данной статьи с точки зрения литературоведческой имагологии как дисциплины, занимающейся образностью Чужого. Между тем репрезентация пространства Кременчуга в тексте Долгорукого достаточно показательна, что позволяет выявить как индивидуально-авторские, так и некие общие черты описания малороссийской образности в русской литературе начала XIX в.

Следует также отметить, что Кременчуг лежал в стороне от основных маршрутов авторов русских травелогов рубежа XVIII–XIX вв., упоминавших данный топос лишь эпизодически. Так, П. И. Сумароков в первом своем «украинском» травелоге пишет в рамках новониколаевского пространства о некоем «Молдаванском доме, который для покойного Князя Потемкина привезен был из Кременчуга по почте» [7,

с. 14] (*здесь и далее орфография и пунктуация источников приближены к современным – авт.*). Во втором же сумароковском тексте Кременчуг выступает как центр лиминальной Новороссии конца XVIII столетия: «Новороссийская и Азовская канцелярии перевелись в Полтаву, а оттуда в Кременчуг, где оные… составили в 1784 году из соединения двух своих губерний новое Екатеринославское наместничество, и Кременчуг учрежден ему столицею» [8, с. 69]. В травелоге же А. И. Левшина упомянуты «песчаные мели» около Кременчуга [9, с. 202] как пространство, подлежащее упорядочиванию в проектном хронотопе Малороссии будущего. Исключение, помимо анализируемого здесь текста Долгорукого, составляет травелог В. В. Измайлова, который посетил этот город и составил его описание в Письме XLVII. Измайловская репрезентация Кременчуга отличается лаконичностью и негативизмом, маркированными энтропийностью мотивами бедности и визуальной непривлекательности: «нет в нем еще порядочных строений» [10, с. 264]. Антропная составляющая образа города также охарактеризована негативной маргинальностью в прошлом и настоящем: «В сем городе было убежище, где прежде укрывались несчастные, беглецы, праздношатающиеся» [10, с. 264]; «каждый с такою физиономией…, что вы читаете в душе человека – и ужасаетесь. Кажется, что вы везде окружены уродами моральной натуры» [10, с. 265]. К относительно нейтральным свойствам кременчугского пространства можно отнести ровность и песчаность («стоит на реке Днепре, на ровном и песчаном месте»), а также новизну («город, недавно построенный [10, с. 264]), что примечательно игнорирует его историческое прошлое. В качестве позитивной черты отмечена регулярность городской постройки: «все достоинство его состоит в том, что все домики вытянуты по линии» [10, с. 264].

В отличии от измайловского травелога образ Кременчуга у Долгорукого гораздо более позитивен, хотя и не лишен амбивалентности и даже травестийности. Так, аналогично левшинскому тексту, песчаность топоса подана как недостаток, вредящий, однако, не торговле, а удобству жизни и визуальной привлекательности города: «Под городом проехать надобно несколько верст отяготительных песков; избежать их нельзя» [11, с. 93]. «Он на таких сидит песках, что от пыли ни в одном доме нет убежища. Беспокойное положение!»; «Днепр имел бы вид величавый и прекрасный, если бы не пресекался мелями песчаными и островками так, что глаза нигде не видят большого пространства воды без помехи» [11, с. 93]. Малороссийская провинциальность актуализирована в описании большинства городских домов, которые «низки и принадлежат к мазанкам» [11, с. 94].

Но многие городские локусы охарактеризованы положительно, причем репрезентация Кременчуга, по сути, выстроена как антитеза изображения соседней Полтавы. Несмотря на более низкий статус первого (уездный город), современная автору губернская Полтава проигрывает Кременчугу. В характеристике Полтавы превалирует энтропийность, заданная мотивами бедности, непривлекательности, грязи, скуки, неудобства, что объясняется нарратором невыгодным географическим положением топоса, несущим ущерб экономике: «сделать город красивым, знатным – одна сильна торговля, а здесь какой ей быть? Река весьма неважная; край бедный и степной» [11, с. 65]. Кременчуг же маркирован мотивами визуальной привлекательности и богатства: «Днепр дает ему и красоту, и пользу. Город торговый: куда ни пойдешь, везде сыщешь следы довольства, которое доставляет разумная промышленность» [11, с. 93]. Эту разницу как

оппозицию «деревянность – каменность», «малость – огромность, «бедность – богатство» демонстрируют локусы торговли: «Гостиный двор деревянный и в самом жалком состоянии; лавки ниже тех, в коих книгами Церковными торгуют в Москве на Спасском мосту; <…> товару мало и все неважный» [11, с. 67] (Полтава); «Ряды каменные огромны; погребов множество и за хорошие деньги можно выпить рюмку цельного вина» [11, с. 93] (Кременчуг). Неудобство Полтавы проявляется и в отсутствии в продаже продуктов: «Про себя все запасено, но для заезжего в городе нет ничего, даже за деньги. <…> Говядины нет, потому что волы на работу надобны, и их не бьют; телят нет, для того что они будут волы со временем, и их кормят и возвращают; сливок нет, для того что теленок выпивает всю добычу своей матки; хлеба нет, за тем что пшеницу возят в Одессу и грузят на корабли. Вот обстоятельства гостиного желудка в Малороссии!» [11, с. 87–88]. В Кременчуге же локус трактира отмечен положительно: «Трактирщик городской кормит очень хорошо» [11, с. 93–94]. Торговость последнего города как медиационного пространства между условными Севером (Белоруссией) и Югом (Крымом) акцентирована мотивами движения и наполненности пространства (судами, людьми): «Края его наполнены судами. Вся Белоруссия сгоняет по нему лес и уголья в степи и полуостров Крым, а оттуда вверх отправляется соль. Народу много: он весь в движении» [11, с. 93]. Промышленный характер Кременчуга также выражен в локусах кузен, каретных сараев («Вы найдете сот до двух кузнецов и каретные добрые сараи, где не только всякую повозку, но даже и новую карету на иностранный образец отделают» [11, с. 94]) и каменоломен (полтавский монумент победе Петра над шведами «основан на широком помосте из добываемого вблизи Кременчуга в слободке, именуемой Келеберда, дикого камня, который в отделке так хорош, что не уступает настоящему порфиру; гранит Петербургской, употребленный на Казанский собор, менее его цены и красоты имеет» [11, с. 69]; «Берега реки и самое ложе ее каменисто. Здесь добывается самый твердый камень, наподобие гранита, и хотя меньшей красоты, но того же рода» [11, с. 93]). Эти локусы подчеркивают необычность/непровинциальность города, сравниваемого с западными (образ «кареты на иностранный образец») и столичными (образ хорошего в отделке «дикого камня») эталонами. Кроме того, если описание полтавской суконной фабрики в основном негативно, то репрезентация такой же фабрики в Кременчуге дано нарратором нейтрально. Оппозиция «энтропийность – упорядоченность» актуализирована и в репрезентации локусов богоугодных заведений. О полтавских автор заявляет, что «желал бы их похвалить, но льстить» не умеет [11, с. 80]. В Кременчуге же «богоугодные заведения справедливой похвалы достойны» [11, с. 94]. Последние охарактеризованы мотивами удобства, чистоты: «Они, как и в Полтаве, в общем доме. Но какая разница в помещении! <…> Кухня, прачечная, бани, все в наилучшем порядке. Больные пользуются самым чистым воздухом» [11, с. 94].

Если главная площадь Полтавы охарактеризована амбивалентно: наряду с маркированными привлекательностью образами домов отмечается маргинальное местоположение локуса – в степи, на отшибе города («Князь Куракин <…> Прирезал к городу кусок большой степи и образовал площадь. Она… как особое что-то, пришита к городу, и тем делает старинную Полтаву еще хуже; ибо округлость ее весьма великолепна» [11,

с. 68]), то репрезентация сублокусов центральной площади Кременчуга характеризуется безусловной положительностью, привлекательностью: «Магистрат и Дума представляют одно из лучших строений в городе; на нем бельведер; <…> вид во все стороны прекрасный. <…> Собор заслуживает пристальный взгляд. <…> фасад его отличается вкусом, и он чрезмерно красит Александровскую площадь» [11, с. 94].

Кроме того, противопоставление Полтавы и Кременчуга актуализировано как оппозиция «скука – веселье». Первый топос маркирован мотивами отсутствия увеселений, роскоши, а также закрытости/уединенности: «Публика уединенна и вообще нисколько не любит шумных увеселений. <…> Нет вкуса к удовольствиям роскошным, все скупо и каждый сжат в доме своем, как в скорлупе» [11, с. 87]. Описание Кременчуга отмечено мотивами веселья, в частности, в локусе кременчугского клуба, охарактеризованного позитивными мотивами просторности, опрятности, освещенности, наполненности людьми: «Клуб содержится здесь в большом и опрятном доме. Залы освещены очень хорошо; собрание, по летнему времени, довольно людное, но в комнатах не тесно…» [11, с. 92].

Впрочем, в репрезентации светской жизни Кременчуга нарратор все же обращается к травестизации пространства, которая, однако, представлена гораздо слабее, чем в описании Полтавы. Основой этой травестии выступает маркирование кременчугского пространства веселья как провинциального, нестоличного: «В Москве клуб пропустить не беда; можно в другой попасть: их много; <…> но в Кременчуге бала во всю жизнь, может быть, не увидишь, если поленишься завернуть в него мимоездом» [11, с. 92]. Соответственно, пространство веселящегося Кременчуг становится своего рода "кривым зеркалом", или эрзацем пространства Москвы, что ярче всего выражено в стихотворном фрагменте: «Вкус роскоши у нас подействовал на всех; богач в Кременчуге на ярмарке стремится таких же, как в Москве, добыть себе утех. Ему знакомы все столичные названья; редут и летний сад то там, то сям, торчит» [11, с. 97–98]. Травестия затрагивает образы и играющего в провинциальном клубе оркестра («музыка… – хвастать нечем, <…> но… было бы весело» [11, с. 92]), и – в большей мере – провинциального, приехавшего на гастроли полтавского театра-«сарая», в котором «богач» «из чванства, без желанья» «комедию глядит» [11, с. 98]. Данный локус изображен наиболее иронически и маркирован мотивами непорядка, вавилонского смешения языков, неудобства: «Двух актеров нет, которые бы одним наречием говорили: <…> – смешение языков! <…> Что за актрисы! Какое платьишко! Какие телодвижения! <…> Духота была страшная, воздух мефитический…» [11, с. 96]. Этому травестийному веселью противопоставлена сцена фейерверка на берегу Днепра как облагороженной природы в духе сентиментализма, что венчается упоминанием квинтэссенции идиллического хронотопа – образом «златого века», который – пусть и в травестийной огласовке – частично снимает противостояние пространств в рамках оппозиции «Москва – провинция»: «гордый Днепр свет лунный отражает, и кажет путь плотам, плывущим в чудный Крым <…> Тут музыка зараз и певчие готовы, молоденьких девиц, как пчел, кружится рой. Нехай же Москвичи к провинциям суровы: и в них по временам бывает век златой» [11, с. 98].

Вообще, демиприродные локусы Кременчуга описаны амбивалентно. С одной стороны, мы имеем дело с маркированной привлекательностью репрезентацией

идиллических окрестностей города: «Река хороша. <…> прекрасные виды со всех сторон. <…> Натура везде играет с новыми приятностями» [11, с. 91]. С другой стороны, в пейзажное описание «большого сада» Кременчуга внесен энтропийный мотив упадка, связанный с изменением локуса сада во времени – от великолепия екатерининской эпохи до скромной современности: «это роща, прочищенная дорожками, кои заросли и все место пришло в крайнее запустение. Тут некогда был дворец, в котором изволила останавливаться Екатерина; одна осталась каменная ограда, и та с трудом поддерживается экономическими крохами» [11, с. 95].

Итак, репрезентация Кременчуга у Долгорукого значительней по объему и экспрессивней по сравнению с образами этого города в иных русских травелогах начала XIX в. В контексте произведения она противопоставлена образу губернской Полтавы, который превосходит по степени упорядоченности, и в то же время связана с пространством Петербурга и Москвы, что порождает травестийную игру смыслов в рамках оппозиции «провинциальность – столичность», в частности, образ Кременчуга в качестве эрзаца Москвы. В целом репрезентация малороссийского города отмечена амбивалентностью, выраженной мотивами как идилличности (золотого века), визуальной привлекательности, удобства, веселья, богатства, относительно развитой торговли и промышленности, наполненности людьми, движением, так и упадка, неудобства и непривлекательности (в связи с локусами речных песков, сада и театра), причем позитивные черты в описании пространства Кременчуга явно превалируют над негативными.

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 24-28-01431 «Репрезентация пространства Украины в русской культуре конца XVIII–XIX веков (на материале отечественных травелогов): дискурсы, нарративы, топосы», https://rscf.ru/project/24-28-01431/).*

**Библиографические ссылки**

1. *Булкина И.* Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное: диссертация … доктора философии по русской литературе. Тарту, 2010.

2. *Марчуков А. В.* Образ Украины в русском сознании. Николай Гоголь и его время. М.: Регнум, 2011.

3. *Васильева Т. А.* У истоков украинофильства: образ Украины в российской словесности конца XVIII – первой четверти XIX века: диссертация … кандидата филологических наук. Томск, 2014.

4. *Шаталов Д. В.* «Путевая литература» начала XIX в. и формирование историографического образа украинского казачества // Мир историка: историографический сборник. Вып. 9. Омск: ОмГУ, 2014. С. 224–240.

5. *Курьянов С. О.* О русско-украинских литературных связях и об украинском тексте в русской литературе // Крымский гуманитарный вестник: сборник научных статей. Симферополь: ИП Минакир И. Л., 2018. С. 40–47.

6. *Беляков С. С.* Выйти из тени Мазепы: история создания книг «Тень Мазепы:

украинская нация в эпоху Гоголя» и «Весна народов: русские и украинцы между Булгаковым и Петлюрой» // Текст и традиция. 2020. Т. 8. С. 381–393.

7. *Сумароков П. И.* Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году Павлом Сумароковым. С историческим и топографическим описанием всех тех мест. М.: Университетская типография, у Ридигера и Клаудия, 1800.

8. *Сумароков П. И.* Досуги крымского судьи, или второе путешествие в Тавриду Павла Сумарокова. Ч. I. СПб.: Императорская типография, 1803.

9. *Левшин А. И.* Письма из Малороссии. Харьков: Университетская типография, 1816.

10. *Измайлов В. В.* Путешествие в полуденную Россию. В письмах, изданных Владимиром Измайловым. Ч. I. М.: Университетская типография, у Ридигера и Клаудия, 1800.

11. *Долгорукий И. М.* Славны бубны за горами, или путешествие мое кое-куда 1810 года. М.: Университетская типография (Катков и К°), 1870.

# ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ИСТОЧНИКИ МЕТРИЧЕСКОГО СТИХА У ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН И ОСОБЕННОСТИ ЕГО РАЗВИТИЯ[1]

**Е. В. Казарцев**

*Доктор филологических наук, профессор,*
*главный научный сотрудник, руководитель Школы филологических наук*
*НИУ «Высшая школа экономики»,*
*ул. Старая Басманная, д. 21/4, стр. 1, г. Москва, Россия,*
*kazar@list.ru*

Статья посвящена проблеме эволюции силлабо-тонической версификации в европейском стихе. Рассматриваются ее источники в нидерландской и немецкой поэзии и процесс ее трансформации в русском, украинском и белорусском стихе. Уделяется внимание вопросу «чистоты» реализации метра в различных поэтических традициях.

***Ключевые слова:*** метрический стих; восточнославянские литературы; западноевропейские источники.

# ЗАХОДНЕЕЎРАПЕЙСКІЯ КРЫНІЦЫ МЕТРЫЧНАГА ВЕРША ВА ЎСХОДНІХ СЛАВЯН І АСАБЛІВАСЦІ ЯГО РАЗВІЦЦЯ

**Я. В. Казарцаў**

*Доктар філалагічных навук, прафесар,*
*галоўны навуковы супрацоўнік, кіраўнік Школы філалагічных навук*
*НДУ «Вышэйшая школа эканомікі»,*
*вул. Старая Басманная, д. 21/4, стр. 1, г. Масква, Расія,*
*kazar@list.ru*

Артыкул прысвечаны праблеме эвалюцыі сілаба-танічнай версіфікацыі ў еўрапейскім вершы. Разглядаюцца яе крыніцы ў нідэрландскай і нямецкай паэзіі і працэс яе трансфармацыі ў рускім, украінскім і беларускім вершы. Надаецца ўвага пытанню «чысціні» рэалізацыі метра ў розных паэтычных традыцыях.

***Ключавыя словы:*** метрычны верш; усходнеславянскія літаратуры; заходнееўрапейскія крыніцы.

[1] В статье представлены результаты, полученные в ходе работы по проекту «Сравнительное изучение метрического стихосложения на фоне языковой просодии: цифровая аналитическая платформа «Прозиметрон»», поддержанного РНФ, грант № 24-18-00913.

# WESTERN EUROPEAN SOURCES OF EASTERN SLAVIC METRICAL VERSE AND FEATURES OF ITS EVOLUTION

**E. V. Kazartsev**

*Hab. PhD, Professor,*
*the head of the School of philological sciences HSE-University,*
*Staraia Basmannaia 21/4, building 1, Moscow, Russia,*
*kazar@list.ru*

The article deals with the evolution of syllabo-tonicism in European versification. The sources of iambic verse in the poetry of Germany and the Netherlands are analyzed, the process of its transformation in Russian, Ukrainian and Belorussian literature is studied. Attention is paid to the problem of 'accuracy' of meter realization in different poetic traditions.

***Keywords:*** metrical verse; Eastern Slavic Literatures; Western European sources.

Метрическое стихосложение в европейской поэзии Нового времени зарождается в южных Нидерландах, прежде всего, в Брабанте и во Фландрии[2], затем оно постепенно распространяется на север, в Голландию. Этот процесс относится ко второй половине XVI века. Северные Нидерланды, установившие первую в Европе республику, освободившись из-под власти испанского короля и Римской церкви, стремятся порвать с предшествующей латинской католической традицией во всех сферах жизни и культуры, в том числе в литературе. Это приводит к необходимости создания нового типа версификации, отличного от латинского образца. Так силлабический стих сменяется метрическим – на европейском континенте в литературной традиции появляются первые ямбы [6, с. 134]. Именно ямбическое стихосложение воспринималось здесь как новая, ренессансная форма поэзии. Затем, уже в XVII веке, во время Тридцатилетней войны в Германии между протестантами и католиками, когда многие немецкие интеллектуалы эмигрировали в Нидерланды, под влиянием голландской поэзии Золотого века реформируется немецкий стих. Мартин Опиц и Андреас Гриффиус, поэты, творчество которых было тесно связанно с Голландией, кардинальным образом меняют судьбу немецкого стихосложения [13].

Надо сказать, что силлабо-тоника развивалась в Германии довольно долго и активно вплоть до второй половины XVIII века. Именно из этой традиции Михаил Васильевич Ломоносов черпает необходимый ему опыт для создания русского метрического стиха в конце 1730-х – начале 1740-х гг. Распространение ямбической верси-

[2] Известно, что английские ямбы появились несколько раньше фламандских, но именно во Фландрии сформировалась традиция широкого употребления короткого 4-стопника и долгого 6-стопника, которая потом была заимствована немецким поэтами, а следом и русскими. Английский ямб оставался в основном 5-стопным и воспринимался скорее как 10-сложный common verse [2, с. 151; 12, с. 4–5].

фикации на европейском континенте шло, очевидно, с севера, охватывая сначала протестантские страны Германию, Данию, Швецию – затем оно приходит в Россию [12, с. 9]. Этот процесс можно представить на следующей схеме:

Русская силлабо-тоника в свою очередь оказывает влияние на соседние славянские литературы, прежде всего на ближайшие – украинскую и белорусскую, которые также взаимодействуют между собой:

Надо сказать, что ямбы у украинских поэтов появляются несколько раньше, чем в Белоруссии, уже в шестидесятые годы XVIII века обнаруживаются первые опыты создания украинского ямбического 4-стопника (Я4). Они представляли собой ученические стихи, выполненные явно под русским влиянием в стенах Киево-Могилянской академии, например, И. Максимовичем. Первым большим «нешкольным» сочинением можно считать перевод пародийной ироикомической поэмы Н. П. Осипова «Вергилиева Енеида, вывороченная наизнанку», выполненный И. П. Котляревским в 1798 г. Белорусский ямб появляется лишь в XIX веке также благодаря переложению «Энеиды наизнанку», которое осуществил, вероятно, В. Ровинский предположительно до 1837 г. [4; 5]. Таким образом, как в украинской, так и в белорусской поэтической традиции ямб возникает как размер, обслуживающий низкий жанр, комедию. Такой генезис отличает его от русского стиха, где 4-стопник сразу же использовался в высокой поэзии, торжественных и духовных одах.

Думается, эта особенность происхождения Я4, вернее, его вхождения в украинскую и белорусскую традицию, связана с тем, что короткий стих, каким является 4-стопник, воспринимался здесь – в силу действия достаточно мощной латинско-польской силлабической традиции – как размер, пригодный лишь для низких жанров. Сознание белорусских и украинских поэтов тогда еще не могло принять в качестве эпи-

ческого стиха ямбизированный 8-сложник. Высокая поэзия, как известно, должна обслуживаться долгими размерами, для нее подходит гендекасиллаб, александрийский стих и/или 13-сложник. Переворот, сделанный французскими поэтами, в результате которого короткий 8-сложник стал восприниматься как «серьезный» размер, здесь еще не мог быть осмыслен.

Вслед за французами фламандские и брабантские поэты, превратив 8-сложник в 4-стопный ямб, сохранили за ним широкий поэтический функционал и, главное, его «новую» роль – служить высокой поэзии. В таком виде этот размер приобрели голландские стихотворцы, а далее немецкие и за ними через Ломоносова – русские. При этом в Украине и в Белоруссии такая практика употребления короткого стиха еще не была освоена, ей сопротивлялась предшествующая традиция.[3] Здесь 4-стопный ямб, видимо, воспринимался еще в достаточной степени через оптику классической силлабики, как короткий стих, непригодный для высокого слога. Поэтому он и использовался в бурлескной поэме. Связь короткого ямбического стиха с «несерьезной» лирикой – родимое пятно украинского и белорусского 4-стопника.

Важной отличительной особенностью ранних русских ямбов можно считать не только их связь с высокой поэзией, но и весьма высокую степень «чистоты» реализации метра (эти вещи, безусловно, взаимосвязаны): запрет на частое использование пиррихиев (у раннего Ломоносова), на переакцентуацию и на безударную рифму (пропуск ударения на финальном сильном месте (СМ)). При этом два последних запрета сохранялись относительно долго. А вот первый запрет, на частые пиррихии, был снят полностью уже к 1750-м гг. Однако в начале своего пути русский Я4 по уровню реализации метра напоминал немецкие образцы, см. график:

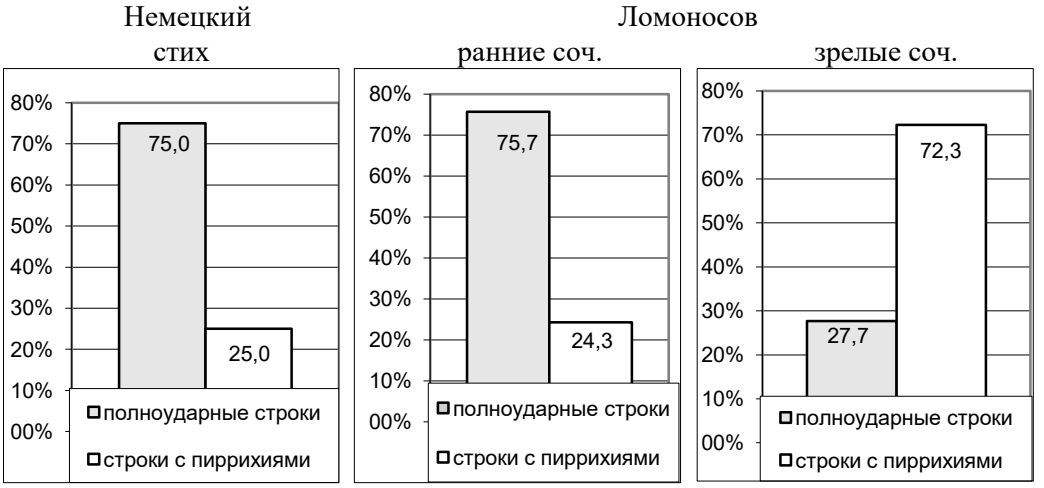



*Рис. 1.* Полноударность русских и немецких ямбов

[3] Вдобавок надо сказать, что в отличие от русского стиха, где с приходом силлаботоники силлабическая традиция быстро закончилась, украинская и белорусская поэзия еще долго сохраняли приверженность силлабике.

Рисунок 1 показывает тесную связь русского стиха с немецким, которая проявляется в вопросах «чистоты» метрической реализации ямба, что видно при сравнении данных по немецкому Я4 и ранним сочинениям Ломоносова – количество полноударных строк практически одинаково 75,0% и 75,7%, этому соответствует сходство в показателях строк с пиррихиями. Однако картина существенно меняется, когда мы переходим к сопоставлению зрелых сочинений Ломоносова с немецким стихом. Такое изменение выглядит как зеркальная противоположность как немецкому Я4, так и ранним русским ямбам.

Причины такой стремительной эволюции обсуждались не одним поколением стиховедов [3; 9; 11]. Наиболее новая версия процесса «раскрепощения» русского 4-сопника была описана автором данной статьи [7, с. 398–399].

Если сравнить частоты распределения образцов нидерландских, немецких и русских полноударных ямбов, которые в среднем встречаются в крупных классических произведениях, картина будет следующая:

| | «чистые» ямбы | с пиррихиями |
|---|---|---|
| Doorlúchte Ríjn, mijn zóete dróom | **53,8 %** | **46,2%** |
| In déine Hánd und gróße Mácht | **74,5%** | **25,5%** |
| Я ца́рь – я ра́б – я че́рвь – я бо́г! | **27,7%** | **72,3%** |

Наименее полноударным в этой тройке выглядит нидерландский стих (первый пример), всего 53,8% полноударных срок, обычно от 51% до 55%. То есть голландскому уху для сохранения метра требуется паритет чистых ямбов в тексте, когда строки типа «Doorlúchte Ríjn, mijn zóete dróom» набирают более 50%. Немцу (второй пример) для этого требуется больше метрических усилий, дающих до 74,5% и даже до 75% «чистых» строк. Русскому слуху (последний пример) этот паритет уже не требуется, порог полноударности опускается ниже 30%; как видим, вполне хватает и 27,7%.

Н. Г. Чернышевский, сравнивая языки (русский и немецкий), писал, что русскому языку двусложные размеры, ямб и хорей, несвойственны, а свойственны трехсложники, дактили, амфибрахии и анапесты, так как русские слова длинные, их средняя длинна превышает три слога, немецкие – короче, поэтому немцам подходят ямбы и потому-то они у них более ударны [10]. То есть немецкий ямб «чище» русского потому, что в их языке довольно мало пиррихиеобразующих слов. Так ли это на самом деле, в этом ли кроется причина ритмической свободы стиха? Давайте сравним средний слоговой объем русских, белорусских и украинских слов с немецкими, нидерландскими и английскими,[4] см. рис. 2.

[4] 4-стопный ямб был мало распространен в английской поэзии. Английская традиция предпочитала нерифмованный или рифмованный 10-сложник, преобразованный в 5-стопный ямб, который употреблялся в драме и жанрах высокой поэзии.

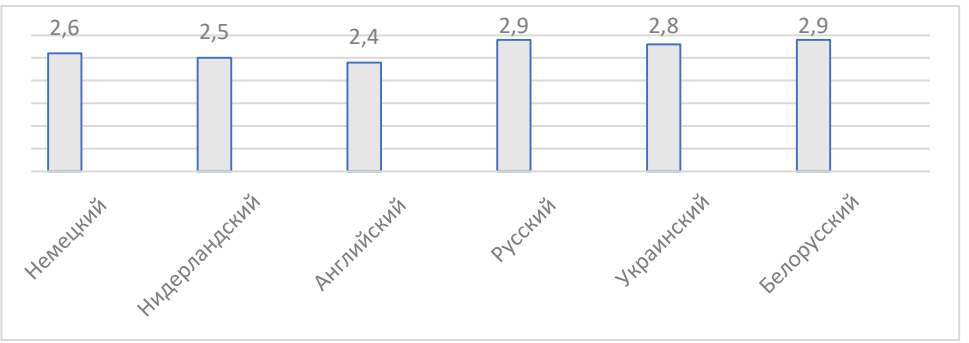



*Рис 2.* Средний слоговой объем ритмических слов в разных языках

По нашим данным, русское ритмическое (фонетическое) слово[5] по объему слогов практически равно белорусскому – 2,9 слога; украинское чуть меньше – 2,8. При этом немецкое слово еще короче – 2,6 слога, а нидерландское короче немецкого – 2,5 слога. В этом ряду самое короткое английское слово с объемом 2,4 слога. Если следовать логике Чернышевского, то именно английский ямб должен быть самым полноударным, ведь английские слова наиболее короткие. При этом нидерландские ямбы должны быть более «свободными», чем английские, а немецкие еще более раскрепощенными, чем нидерландские. Но это совершенно не так, а совсем наоборот. Рассмотрим следующую диаграмму (рис. 3).

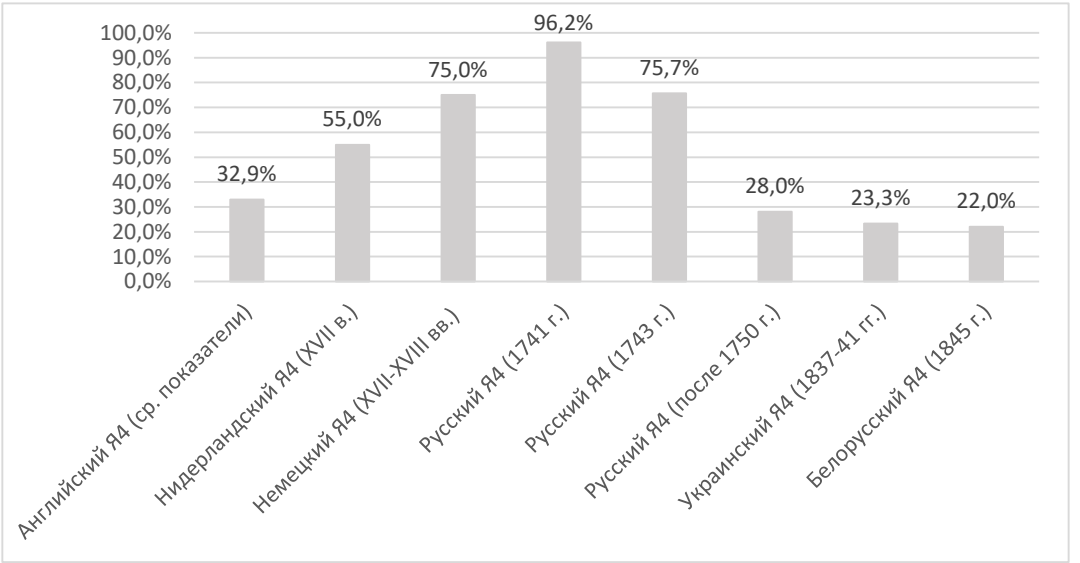



*Рис. 3.* Уровень полноударности 4-стопного ямба в разных поэтических традициях[6]

[5] Ритмическим или фонетическим словом мы называем комплекс слогов, объединенных одним главным ударением.

[6] На графике приведены данные по английскому стиху Дж. Бейли [1].

Анализ данных, представленных на рис. 3, в сравнении с рис. 2 позволяет усомниться в гипотезе Чернышевского. Можно сказать, что длина слов не имеет прямого влияния на степень ритмической свободы стиха.

Английский ямб выглядит куда свободнее, чем немецкий, и нидерландский тоже свободнее немецкого: там и там уровень полноударности ниже немецких показателей. Хотя английские и нидерландские слова короче и, казалось бы, пиррихиев у англичан и голландцев должно быть меньше, чем у немецких поэтов. Но это не так, немецкий ямб оказывается более строгим, чем английский и нидерландский. И это несмотря на бóльшую длину немецких слов. Строже только ранние ямбы Ломоносова (1741 г.), и это опять-таки несмотря на то, что в русском языке слова заметно длиннее, чем в немецком, нидерландском и английском.[7]

Любопытно, что украинские слова немного короче русских, при этом пиррихиев в украинском ямбе заметно больше, и уровень полноударности ниже. В белорусском ямбе он оказывается еще ниже, хотя белорусское слово равно русскому по слоговому объему. Очевидно, тут дело не столько в языке, сколько в традиции и, вероятно, в каких-то более глубоких причинах, связанных с процессом версификации [13; 14].

Всех причин, приведших к такому распределению полноударных строк в разных традициях, использующих метрический стих, мы пока не знаем, их поиск требует более детального сравнительного изучения.[8] Тем не менее, представленные результаты позволяют наблюдать тенденцию к развитию «чистоты» метрического стихосложения от английского стиха до немецкого и крайне высокой степени реализации метра в ранних русских ямбах 1741 г. Далее в творчестве Ломоносова наступает спад метрической напряженности, в 1743 г. степень реализации метра сближается с показателями немецкого стиха, затем после 1750 г. в этом отношении наступает раскрепощение русского стиха: уровень чистых ямбов становится ниже 30%. Следует заметить, что украинский и белорусский стих продолжают процесс, наметившийся в русском Я4, а именно, тенденцию к освобождению от чистоты реализации метра – уровень полноударности стиха украинские и белорусские поэты продолжают понижать.

Таким образом, континентальная силлабо-тоника,[9] сформировавшаяся прежде всего в Нидерландах, укрепляется в немецкой поэзии, достигая вершин «чистоты» метрической реализации. Далее, попадая в восточнославянские литературы, континентальная модель реализации метра (более строгая, чем английская) начинает разрушатся. Хотя сначала, у раннего Ломоносова, она достигает своего апогея (что, вероятно, связано с определенными установками экспериментального характера), но очень скоро происходит деформация континентальной модели, сначала в русском стихе, далее в других восточнославянских традициях. Этот процесс касается, очевидно, не только соотношения чистых и пиррихиесодержащих строк, но также пропорции чистых ямбов и строк с переакцентуацией:

[7] См. также наши работы [6, с. 68; 12, с. 13–14].

[8] Отчасти оно было начато в работе М. А. Красноперовой и Е. В. Казарцева [15].

[9] Термин введен автором данной статьи ранее [12, с. 4].

Пространній пилью путь димится,
Лежит сих гор что чрез хребет,
Воздух как в ***<u>тумане</u>*** всем зрится,
От ног земля вся там ревет.

*И. Максимович*

В этом примере из ранних украинских ямбов заметны два случая переакцентуации в третьей строке, которые «ломают» метр, почти превращая ямб в хорей: первый в слове «возду́х», второй в слове «ту́ман». Если первое слово еще можно произнести с ударением на втором слоге, сохраняя ямб, то слово «туман» никогда не имело ударения на первом слоге (ни в русском, ни в украинском языках), это явное нарушение метра, очень сильный перебой. Подобные обструктивные нарушения не практиковались ни немецкими, ни русскими поэтами. Однако были присущи английской лирике [14]. В украинском и белорусском метрическом стихе, как видно, переакцентуация также получила развитие, впрочем, как и безударная рифма.

Итак, в процессе распространения силлабо-тоники на восток европейского континента усиливаются не только конфирмативные формы отступления от метра (повышается частота пиррихиев), но появляются и метрически обструктивные явления, такие как переакцентуация. В целом, идет последовательное разрушение континентальной модели реализации метра, установившейся в Германии. Ямб расшатывается, в результате метрический стих восточных славян по ряду параметров (высокий процент пиррихиев, наличие переакцентуации) сближается с английским стихом.

## Библиографические ссылки


1. *Bailey J.* Toward a Statistical Analysis of English Verse. The Iambic Tetrameter of Ten Poets. Grüner, 1975.

2. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 2003.

3. *Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха. Л.: Наука, 1968. С. 7–23.

4. *Земскова Т. А., Казарцев Е. В.* Становление и эволюция белорусского 4-стопного ямба // Russian Literature, 2022. № 134. С. 51–71.

5. *Казарцев Е. В., Давыдова А. Ю.* О происхождении и природе украинских ямбов в сравнении с русским стихом // Russian Literature, 2022. Т. 134. С. 23–49.

6. *Казарцев Е. В.* Сравнительное стиховедение: метрика и ритмика // СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2017.

7. *Казарцев Е. В.* К истории появления пиррихиев в русском ямбе // Russian Literature, 73. 2013. P. 379–409.

8. *Казарцев Е. В.* Ритмическое представление текста в сравнительных стиховедческих исследованиях // Russian Linguistics. 2018. № 42 (2). С. 271–287.

9. *Тарановский К. Ф.* Ранние русские ямбы и их немецкие образцы // Русская литература XVIII века и её международные связи. Сб. 10. Л.: Наука, 1975.

10. *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений. Т. II. Статьи и рецензии 1853–1855 гг. М.: Наука, 1949.

11. *Шапир М. И.* У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма (К социолингвистической характеристике стиха раннего Ломоносова). Philologica, 1996, № 5–7, 69–101.

12. *Kazartsev E.* Iambic Verse in Different Literary Traditions // Glottotheory. 2021. 13.1. P. 1–17.

13. *Kazartsev E.* Quantitative und vergleichende Versforschung – Ausweg aus der Krise? // Jahrbuch für Internationale Germanistik. 2016. No. 1. P. 53–72.

14. *Kazartsev E.* Overaccentuering en de ontwikkeling van de alternerende versificatie // IVG-Akten – 29 Oudere Nederlandse Letterkunde (Ältere Niederländische Literatur). Warsz., Berlin, NY, Wien, Brux., Oxford, Bern, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2012. P. 251–257.

15. *Krasnoperova M., Kazartsev E.* Reconstructive simulation of versification in comparative studies of texts in different languages (theoretical aspects and practice of application) // Frontiers in Comparative Metrics. Peter Lang, 2011. P. 97–120.

# РАЗДЗЕЛ 1

# АКТУАЛЬНЫЯ ПЫТАННІ ТЭОРЫІ ЛІТАРАТУРЫ І СУЧАСНАЙ ЖАНРАЛОГІІ

## НАВЕЛА УЛ. СЦЯПАНА Ў КАНТЭКСЦЕ ЖАНРАВАЙ ТРАДЫЦЫІ

**Т. А. Аляшкевіч**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы,*
*вул. Ажэшка, 22, 4, 230023, г. Гродна, Беларусь,*
*arsdeta@gmail.com*

Артыкул прысвечаны жанру навелы ў творчасці У. Сцяпана. Прадметам вывучэння выступаюць элементы паэтыкі навелы пісьменніка. Увага актуалізуецца на асаблівасцях сюжэтабудовы, падзее аповеду, геройным плане. Адзначаецца, што ў цэлым навела У. Сцяпана развіваецца ў рэчышчы жанравай традыцыі, аднак паглыбленне псіхалагізму, выкарыстанне прыёму рэтраспекцыі, увядзенне своеасаблівага героя-рэчы абнаўляе навелу, што і пацвярджае закон аб памяці жанра, сфармуляваны М. Бахціным.

***Ключавыя словы:*** навела; пуант; жанравая традыцыя; герой-рэч; псіхалагізм.

## НОВЕЛЛА В. СТЕПАНА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ

**Т. А. Олешкевич**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Гродненский государственный университет им. Янки Купалы,*
*ул. Ожешко, 22, 4, 230023, г. Гродно, Беларусь,*
*arsdeta@gmail.com*

Статья посвящена жанру новеллы в творчестве В. Степана. Предметом изучения выступают элементы поэтики новеллы писателя. Внимание актуализируется на особенностях сюжетостроения, событии рассказа, геройном плане. Отмечается, что в целом новелла В. Степана развивается в русле жанровой традиции, однако углубление психологизма, использование приема ретроспекции, введение своеобразного героя-вещи обновляет новеллу, что и подтверждает закон о памяти жанра, сформулированный М. Бахтиным.

***Ключевые слова:*** новелла; пуант; жанровая традиция; герой-вещь; психологизм.

# VL. STEPAN'S SHORT STORY IN THE CONTEXT OF GENRE TRADITION

**T. A. Aleshkevich**

*PhD, Ass. Professor,*
*Yanka Kupala State University of Grodno,*
*22 Azheshka Street, 230023, Grodno, Belarus,*
*arsdeta@gmail.com*

The article is devoted to the novella genre in the works of Vl. Stepan. The subject of study is the poetic elements of the writer's novella. Attention is actualized on the features of the plot structure, the event of the story, the hero's plan. It is noted that, in general, U. Stepan's novella develops in line with the genre tradition, however, the deepening of psychologism and the introduction of the hero-thing renews the novella, which confirms the law of genre memory formulated by M. Bakhtin.

***Keywords:*** short story; puant; genre tradition; hero-thing; psychology.

Літаратуразнаўчая навука не раз задавалася пытаннем пра размежаванне жанраў навелы і апавядання. Аднак у навуковай рэфлексіі да сённяшняга дня адсутнічае дакладная ідэнтыфікацыя не толькі названых жанраў, але і іншых форм малой эпікі. Тым не менш, праведзены айчыннымі і замежнымі навукоўцамі тэарэтычны аналіз навелістычнага дыскурса ёсць спроба зацвердзіць самастойны статус навелы як жанра малой прозы, які, супадаючы па многіх аспектах з апавяданнем, усё ж у сваім комплексе структурных прыкмет мае кананічную кампазіцыйную сюжэтабудову, адрозную падзею аповеду і адпаведную структуру геройнага плана, своеасабліва адмежаваную ад аўтара і чытача.

Жанр навелы ў галіне паэтыкі і ў сферы мастацкага зместу ўзыходзіць найперш да сярэдневяковага анекдота. Аднак, узнікнуўшы на этапе рытарычнай славеснасці, яна якраз на самым пачатковым этапе станаўлення і адрозніавалася нестабільнасцю свайго мастацкага цэлага, варыятыўнасцю структураўтвараючых элементаў і камунікатыўных стратэгій. Іншымі словамі, гісторыя станаўлення жанру навелы, у адрозненне ад гісторыі такіх жанраў як, напрыклад, ода, жыціе, трагедыя, зваротная: адбываецца паступовае станаўленне канона жанру навелы, які канчаткова афармляецца толькі на самых позніх этапах свайго бытавання прыкладна ў канцы XVIII стагоддзя.

Кароткая формула навелы неаднаразова прыводзілася ў працах тэарэтыкаў з апорай на ідэі Гётэ. «Что ж иное представляет собой новелла, как не случившееся неслыханное происшествие?» [1, с. 388], разам пералічваюцца і асноўныя прыкметы жанру – «"новизна случая", "остроумный поворот", схожесть с анекдотом", "роль случая в разрешении противоречий как внутри персонажей, так и между их намерениями и обстоятельствами жизни"» [1, с. 388] і іншыя.

Беларуская навелістыка, калі не атаясамліваць навелу з апавяданнем, і не лічыць дадзеныя паняцці сінонімамі, а разумець пад навелай аповед, асноўнай асаблівасцю якога з'яўляецца пуант, выглядае адносна сціплай ў параўнанні з іншымі жанрамі. Яна прадстаўлена ў творчасці Ф. Багушэвіча, Я. Коласа, М. Гарэцкага, Я. Скрыгана, Я. Брыля, А. Мрыя, К. Крапівы, В. Карамазава і іншых. Распачаўшыся ў канцы XIX ст. і асабліва актуалізуючыся на пераломе стагоддзяў, айчынная навела, у цэлым

следуючы жанравай традыцыі, часам адступае ад жанравага канона: назіраецца размыванне яе традыцыйных жанравых рамак. Аднак такі працэс скіраваны хутчэй не на разбурэнне канона, а на патрэбу своечасова адгукнуцца на супярэчлівую і няпростую атмасферу часу. Сучасная беларуская навела адыходзіць ад камізму і гумару, як, здаецца, і ў цэлым навела сусветная. Перавага трагічнага пафасу, парадаксальнасць сітуацыі пашыраюць навелістычныя межы, што бачыцца абсалютна натуральным і заканамерным у эпоху творчай мадальнасці. У сувязі з гэтым можна згадаць выказванне М. М. Бахціна, які адзначаў, што «жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра», «жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало» [2]. Калі зрухі ў змястоўным кампаненце сюжэтабудовы відавочныя, то зрухі ў знешняй кампазіцыі сюжэта (выкарыстанне прыёма рэтраспекцыі, незавершанасць фінала і інш.) дыктуюцца якраз вышэй названымі зрухамі.

Звернемся да навелы Уладзіміра Сцяпана, аднаго з сучасных беларускіх аўтараў, чые творы, што ўкладаюцца ў навелістычныя рамкі, сведчаць пра сапраўднае майстэрства пісьменніка, следаванне жанравай традыцыі і натуральнае яе абнаўленне новым зместам. У цэлым У. Сцяпана называюць майстрам кароткага жанру. Аднак калі гаварыць пра створаныя ім навелы, то сваім зместам яны часам выходзяць за межы адлюстраванай падзеі, пашыраючы прастору і «создавая новое видение жизненной ситуации, убеждая в то же время читателя в неполноте и в относительности всяких готовых норм и моральных критериев» [1, с. 392].

У навеле «Я сёння ў школу не прыйду» [3], якая бачыцца нам вельмі ўзорнай у адлюстраванні сюжэтнага разгортвання яе асіметрычнай структуры, мінімальны аб'ём сюжэта кампенсуецца паглыбленнем псіхалагічнага зместу [4]. У творы выяўляецца пэўны збег падзей, які якраз і паслужыў нагодай для аповеду гэтай гісторыі. Адпаведна вылучылася і асоба апавядальніка, якая займае ў адрозненне ад аўтара жыццёва актыўную пазіцыю. Пра падзеі, якія мелі адбыцца ў лёсе герояў-вяскоўцаў, апавядальнік і чытач ведаюць часткова. Падзея, што разгортваецца на пярэднім плане, – рыбакі-браканьеры прыйшлі на возера знайсці ў ім свае загадзя растаўленыя сеткі – здаецца будзенай і аднастайнай. Напружвае толькі атмасфера абранага часу – моцны туман, які замінае пошукам рыбакоў. Іншая падзея, радыкальная, якая якраз і паслужыла прычынай адлюстраванай на першым плане падзеі, высвятляецца ў самым канцы твора. Гэтая падзея-пуант. Яна спараджае яшчэ адну падзею – падзею пераасэнсавання, аднак не столькі самой сюжэтнай падзеі пошукаў рыбацкіх сетак, колькі прымушае па-іншаму прыслухацца да галасоў героя-апавядальніка і рыбакоў, іх паводзін, узеамаадносін паміж героямі і суаднесці іх з абсалютна нечаканай падзеяй – са смерцю маці падлетка – больш за тое, паспрабаваць ураўнаважыць пуантычную падзею з усім сюжэтным дзеяннем. Героі твора – з аднаго боку апавядальнік, з другога – бацька з сынам – не здагадваюцца аб прысутнасці адзін другога. І не з прычыны туману (туман, лічым, выступае дадатковай, вельмі важкай акцэнтуацыяй дыстанцыі паміж героем-апавядальнікам і астатнімі героямі навелы), а з прычыны ўмовы для ўзнікнкння пуанта. Здаўна туман лічыцца сімвалам нявызначанасці, эмблемай моцы, якая блытае і прыхоўвае ісціну ад назіральніка. Гэта не проста дыстанцыя, якая вымяраецца метрамі, гэта дыстанцыя свядомасная, дыстанцыя, якая якраз і дае магчымасць стварыць другасны пункт погляду на адлюстраваную на першым плане падзею. Фраза, якую выкажа хлопчык у фінале – «*Вольга Пятроўна, я сёння ў школу не*

*прыйду… Мамка памерла…*» [3] – абсалютна нечаканая, а таму прымушае звярнуцца да ўсяго папярэдне сказанага, пераасэнсаваць яго.

У фінале твора становіцца зразумелым, чаму ў такую непагадзь героі ўсё ж рушылі на возера, а таксама па-іншаму ўспрымаюцца выказаныя апавядальнікам словы: «*Было ў гэтых гуках, тумане, возеры, мокрым трыснягу, рыбе, сетках і галасах бацькі з сынам-падлеткам такое адвечнае і знаёмае, што думалася – адбываецца гэта ўсё сто, ці нават тысячу гадоў назад. Было ж гэта возера і тады… І плылі па ім ў хісткім чаўне рыбакі – бацька з сынам, і выбіралі свае сеткі… І радаваліся злоўленай рыбе, і неслі яе дамоў, каб накарміць сям'ю…*» [3]. Такая заўвага дае зразумець, што, сапраўды, знешне ў жыцці вяскоўцаў-рыбакоў нічога не змянілася, нават такая падзея, як смерць маці, не ўнесла перамен ў звычайны ход іх жыцця. Але ў той жа час выкарыстаныя мастацкія дэталі пачынаюць «працаваць» на ўзмацненне драматычнага пафасу ўсяго твора: «*Спачатку пачуў ціхае і* ***аднастайнае плёханне*** *вёслаў*», затым «…*было чутно, як* ***сыпаліся кроплі*** *з вясла, як* ***уздыхаў*** *падлетак*» (кроплі ёсць метафара слёз), «…***туман адно вакол***».

Кампазіцыя сюжэта пачынаецца з экспазіцыі, у якой чытач знаёміцца з героямі і з асноўнымі абставінамі падзеі. Завязка дзеяння працягвае развіццё сюжэта («*Нябачная лодка набліжалася да майго берага. Падумаў (узрадавана), што дурняў на белым свеце хапае, што вось яшчэ адзін рыбак плыве, і гэткі кастрычніцкі туман яго не спыніў*» [3]), які, аднак, крыху замаруджаны: нейкі аднастайны дыялог бацькі і сына, з якога ўсё ж цяжка зразумець, з якой нагоды менавіта зараз спатрэбілася перагледзіць сеці – «*Гэта ж столькі людзей збярэцца, і ўсіх трэба накарміць…*» [3]. Аднак такога развіцця падзеі дастаткова для "разгону" перад фінальным пуантам. І нарэшце сам пуантычны фінал твора, той эмацыянальны выбух, тая кропка біфуркацыі, якая робіць дадзены аповед менавіта навелістычным.

Калі навела «Я сёння ў школу не прыйду» вытрымана ў жанравай традыцыі, то наступная – «Дом» – ілюструе абнаўленне жанру з прычыны пераасэнсавання пісьменнікам яго магчымасцей і надання жанру новага сэнсу.

Першае, што звяртае на сябе ўвагу ў творы, – гэта не зусім прывычны протаганістычны полюс навелы. Галоўным персанажам выступае дом, увядзенне якога ў тканіну твора сталася цікавым мастацкім рашэннем у навеле. Праз антрапамарфізацыю, нават адухаўленне дома пісьменнік вяртае цікавасць да рэчаў, падкрэслівае тым самым, што акрамя чалавека ёсць і іншыя важныя формы існавання, што важным аказваецца не толькі дух, але і матэрыя. у пэўнай ступені тут прасочваецца крытыка гуманізму. Спроба У. Сцяпана ўбачыць у рэчы нешта большае сугучна ідэям М. Хайдэгера, якога цікавілі рэчы вакол нас, іх маніфестацыя, роля ў жыцці чалавека. У беларускай літаратуры прадаўжальнікам ідэі рэчыўнасці быў Алесь Разанаў, які неаднаразова даводзіў, што рэчы ёсць апошняе цела людзей, якое жыве найдаўжэй.

Тым самым атрымліваеецца, што, насуперак канону навелы, у цэнтры ўвагі становіцца не падзея, а хутчэй сам герой-дом, які аказаўся ўцягнутым у сюжэт твора. І аўтар, хутчэй, акцэнтуе ўвагу менавіта на псіхалагічным складніку яго ўчынкаў. У навэле даволі падрабязна апісваецца працэс рабавання дома, з якога з'ехалі гаспадар і астатнія жыхары. Пры гэтым выяўленчы модус супраціўлення рабаўнікам з боку дома ствараецца пры дапамозе трапных мастацкіх дэталей, падрабязнага іх апісання. Здаецца, апавядач вядзе нас і пакрокава завастрае ўвагу на «гвалце», які чыніцца над

домам: «*падлога ўздыхнула і зарыпела*», «*дом прачнуўся, спахапіўся, зніякавеў, спалохаўся…заціхаўся і сціснуўся, ды так, што зніклі нават вузенькія шчыліны ў падлозе паміж масніцамі*» [5, с. 46].

Аднак ўся падзея глядзіцца парадаксальнай на фоне іншай падзеі, пра якую чытач і ўсе героі твора даведваюцца на прыканцы навелы. Дом змагаўся ўсей сваёй сутнасцю да канца, каб застацца некранутым, каб застацца «жывым», каб яму было чым пахваліцца перад сваім гаспадаром, каб можна было даказаць, што ён служыць яму ўвесь час верай і праўдай. У фінале твора для усіх герояў і чытача становіцца зразумелым, што намаганні дома былі марнымі: усе яго «*жыхары з'ехалі на ПМЖ*» [5, с. 49], і расказаць пра сваю барацьбу, пра сваё супраціўленне, нават, калі б дом здолеў, ужо няма каму: «*З усяго пачутага сёння вялікі дом, як не намагаўся, а зразумець, што такое ПМЖ, – не мог*» [5, с. 49]. Усё, дзеля чаго было прыкладзена столькі намаганняў, дарэмна, у чым увесь парадокс навелы і сканцэнтраваны.

Дом без гаспадара – гэта не ёсць дом, гэта проста будынак, такі нічыйны. Вялікі дом у канцы твора памірае, пра што трапна даведзена ў наступным выказванні: «*У **выстылым** доме на верандзе было насыпана **мёртвага** дубовага лісця*» [5, с. 49].

Навелы У. Сцяпана ахутаны змрочным пафасам, касмічнай самотай. Праблемы, якія закранаюцца ў творах, вечныя, субстанцыянальныя. У цэлым сваёй сюжэтабудовай навелы У. Сцяпана адпавядаюць жанраваму канону. У іх аснове ляжыць адзін пэўны эпізод з жыцця герояў, які імкнецца да нечаканай развязкі. Хоць ёсць і аўтарскія адступленнні ад яго, напрыклад, у плане геройнай кампазіцыі, завастрэнні псіхалагічнай абмалёўцы ўчынкаў і паводзін героя, ужывання прыёму рэтраспекцыі, што мае месца найперш ў навеле «Дом», але не толькі. Спектр названых сродкаў выкарыстоўвае ў сваім арсенале апавяданне. Аднак пуант, які прысутнічае ў навелах У. Сцяпана, пераважае над усімі іншымі элементамі паэтыкі твора, што і дае права сцвярджаць пра іх навелістычную прыроду.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол.фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М. : «Академия». 2004.

2. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М. : 1979. С.122.

3. *Сцяпан У. А*. Я заўтра ў школу не прыйду [Электронный ресурс] // Дзеяслоў. № 125. 2023. С. 89 – 90. URL: https://dziejaslou.by/sciapan125/ (дата обращения : 01. 10. 2024).

4. *Кожинов В. В*. Новелла // Словарь литературоведческих терминов. Просвещение : 1974. С. 239–240.

5. *Сцяпан У. А*. Дом // Хвалі. Мінск : Мастацкая літаратура. 2019. С. 45–49.

# МАДЭРНІСЦКІЯ ТЭНДЭНЦЫІ Ў БЕЛАРУСКАЙ І ПОЛЬСКАЙ ПАЭЗІІ ПАЧАТКУ ХХ СТ.

**А. А. Брусевіч**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы,*
*вул. Ажэшка, 22, 230023, г. Гродна, Беларусь, brusevich@tut.by*

Разгледзець некаторыя кропкі судакранання паміж беларускай і польскай паэтычнымі парадыгмамі, якія на пачатку ХХ ст. узялі курс на збліжэнне з літаратурай еўрапейскага мадэрнізму. Мадэрнісцкая хваля абнаўлення і развіцця беларускай і польскай паэзіі на дадзеным этапе была выклікана інтэнсіўнымі эстэтычнымі пошукамі, спробамі і эксперыментамі найбольш перадавых і крэатыўных аўтараў, нетрывіяльнымі творчымі ідэямі і поглядамі, што прывяло да паглыбленага разумення складанасці і тонкасці паэтычнага мастацтва, пашырэння яго межаў і даляглядаў. Звяртаецца таксама ўвага на культурна-гістарычныя асаблівасці эпохі, якая, актыўна ўплываючы на мастацкія прынцыпы творчасці беларускіх і польскіх пісьменнікаў, заахвочвала іх слова да рэзаніравання не толькі з новымі тэндэнцыямі літаратурнай Еўропы, але і з традыцыямі айчыннага рамантызму. Матэрыял артыкула можа быць выкарыстаны пры распрацоўцы лекцыйных курсаў і практычных заняткаў, прысвечаных беларуска-польскім літаратурным і культурным узаемасувязям.

***Ключавыя словы:*** еўрапейскі мадэрнізм; славянскі рамантызм; беларуская паэзія; польская паэзія.

# МОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В БЕЛОРУССКОЙ И ПОЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX В.

**А. А. Брусевич**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Гродненский государственный университет им. Янки Купалы,*
*ул. Ожешко, 22, 4, 230023, г. Гродно, Беларусь, brusevich@tut.by*

Рассмотреть некоторые точки соприкосновения между белорусской и польской поэтическими парадигмами, которые в начале XX в. взяли курс на сближение с литературой европейского модернизма. Модернистская волна обновления и развития белорусской и польской поэзии на данном этапе была вызвана интенсивными эстетическими поисками, попытками и экспериментами наиболее передовых и креативных авторов, нетривиальными творческими идеями и взглядами, что привело к углубленному пониманию сложности и тонкости поэтического искусства, расширению его границ и перспектив. Обращается также внимание на культурно-исторические особенности эпохи, которая, активно влияя на художественные принципы творчества белорусских и польских писателей, поощряла их слово к резонированию не только с новыми тенденциями литературной Европы, но и с традициями отечественного романтизма. Материал статьи может быть использован при разработке лекционных курсов и практических занятий, посвященных белорусско-польским литературным и культурным взаимосвязям.

***Ключевые слова:*** европейский модернизм; славянский романтизм; русская поэзия; польская поэзия.

## MODERNIST TENDENCIES IN BELARUSIAN AND POLISH POETRY AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

**A. A. Brusevich**

*PhD, Ass. Professor,*
*Yanka Kupala State University of Grodno,*
*22 Ozheshko Str., 230023, Grodno, Belarus, brusevich@tut.by*

The purpose of the article is to consider some points of contact between the Belarusian and Polish poetic paradigms, which at the beginning of the 20th century. took a course for rapprochement with the literature of European modernism. The modernist wave of renewal and development of Belarusian and Polish poetry at this stage was caused by intensive aesthetic searches, attempts and experiments of the most advanced and creative authors, non-trivial creative ideas and views, which led to a deeper understanding of the complexity and subtlety of poetic art, expanding its boundaries and horizons. Attention is also drawn to the cultural and historical features of the era, which, actively influencing the artistic principles of Belarusian and Polish writers, encouraged their words to resonate not only with the new literary trends of Europe, but also with the traditions of domestic romanticism. The material of the article can be used in the development of lecture courses and practical classes devoted to Belarusian-Polish literary and cultural relations.

***Keywords:*** European modernism; Slavic romanticism; Belarusian poetry; Polish poetry.

Пачатак XX стагоддзя і для польскай, і для беларускай паэзіі становіцца этапам мадэрнісцкіх ідэйна-эстэтычных пошукаў, новай канцэптуалізацыі мастацтва, што было выклікана як уплывамі звонку (ідэямі еўрапейскіх сімвалістаў, імпрэсіяністаў, экспрэсіяністаў і іншых апалагетаў мадэрнізму), так і ўнутранымі супярэчнасцямі і праблемамі ў розных жыццёвых сферах – ад сацыяльна-грамадскай да культурна-асветніцкай. Прыхільнікі новых тэндэнцый у польскай літаратуры, сярод якіх былі А. Лянгэ, Т. Міціньскі, З. Налкоўская і шэраг іншых паэтаў, чыя творчая свядомасць сфарміравалася не без уплыву і беларускага фактару (непасрэднага, альбо праз паэзію А. Міцкевіча), стварылі рух «Маладая Польшча». Заўважым, упершыню пад такой назвай пісьменнік і літаратурны крытык А. Гурскі (выступаў пад псеўданімам Квазімода) апублікаваў у 1898 г. на старонках кракаўскага часопіса «Życie» («Жыццё») цыкл артыкулаў з мэтай абараніць маладое пакаленне творцаў ад нападкаў кансерватыўна настроеных літаратараў і чытачоў, якія вінавацілі мадэрністаў у самых розных грахах, асабліва ў адсутнасці патрыятызму. Адказваючы на беспадстаўныя закіды апанентаў, А. Гурскі тлумачыць, чаму важна пакідаць сваю і наведвацца ў чужую мастацкую прастору: «Мы бяром з іх літаратуры тое, што можа быць для нас карысным, а ўсё неадпаведнае і шкоднае выкідваем, як выціснуты лімон» [1, с. 299]. Такі падыход быў цалкам апраўданы, паколькі ў выніку падобнай «экспансіі» адбывалася насычэнне прыгожага пісьменства новымі эстэтычнымі ідэямі, формамі, нечаканымі вобразамі і матывамі, запазычанымі звонку.

У сваю чаргу прагрэсіўныя беларускія аўтары (Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, З. Бядуля, М. Арол, К. Буйло, Г. Леўчык і інш.) дзеля ўзбагачэння ўласнага творчага досведу і пашырэння паэтычных магчымасцей беларускага вербальнага мастацтва, як і іх польскія калегі, таксама сягалі па-за кананічныя межы айчыннай літаратуры і культуры, выходзілі на шлях эстэтычнай рэцэпцыі, камунікацыі і ўзаемадзеяння з іншамоўнымі, іншанацыянальнымі літаратурамі, і гэты працэс рабіўся асноватворным, сістэмаўтвальным. Як адзначае З. Мельнікава, «пад непасрэдным уплывам ідэй "маладой Польшчы" выспела ідэя маладой Беларусі» [2, с. 5]. І сапраўды, следам за «Маладой Польшчай», а таксама за «Маладой Бельгіяй», «Маладой Германіяй» і іншымі аналагічнымі ўтварэннямі, з'явілася і «Маладая Беларусь»: менавіта пад такой назвай у 1912–1913 гг. у Пецярбурзе выйшла тры нумары першага беларускага літаратурна-мастацкага і грамадска-палітычнага часопіса, старонкі якога аздобілі творы К. Буйло, Ц. Гартнага, А. Гурло, Цёткі, Я. Купалы і Я. Коласа. Не выпадкова аналагічную назву («Молодая Белоруссия») для свайго нарыса тагачаснай беларускай літаратуры ўзяў і Л. Клейнбарт – адзін з найлепшых знаўцаў актуальных творчых працэсаў, што адбываліся ў нашай краіне на пачатку XX ст. Праўда, «Маладая Беларусь», пра якую пісаў даследчык, згуртавалася пераважна не вакол аднайменнага пецярбурскага альманаха, а вакол віленскай газеты «Наша ніва». Паводле Л. Клейнбарта, «лёс новай літаратуры галоўным чынам звязаны з гэтым выданнем» [3, с. 106]. І, безумоўна, нельга не адзначыць, што аўтары, якія знаходзілі шлях да чытача дзякуючы газеце «Наша ніва» (гэтаксама як і пісьменнікі з «Маладой Польшчы»), былі не проста абуджальнікамі народнага духу, але носьбітамі «духу» А. Міцкевіча – увасаблення ідэалаў свабоды, годнасці, вернасці свайму народу і айчыне: міцкевічаўскія вобразы і матывы даволі яскрава і паслядоўна пераклікаюцца з ідэйна-вобразным зместам, пафаснасцю цэлага шэрагу іх лепшых вершаў.

Вядома, не адным «духам» А. Міцкевіча сілкаваліся як нашаніўцы, так і прадстаўнікі «Маладой Польшчы». Меліся ў іх і другія кропкі судакранання, звязаныя з цікавасцю да агульнаеўрапейскіх літаратурна-мастацкіх тэндэнцый, звязаных з ідэйна-эстэтычнай парадыгмы мадэрнізму. На гэту акалічнасць, напрыклад, звяртае ўвагу І. Штэйнер, калі аналізуе мастацкі свет і асаблівасці герояў Я. Купалы. Даследчык прыходзіць да высновы, што «яны не менш загадкавыя, чым героі С. Пшыбышэўскага, Б. Лесьмяна, Ф. Кафкі, якія, як дэміюргі, ствараюць свой сусвет» [4, с. 6]. Гэтак жа і паэзію М. Багдановіча, як слушна адзначае М. Хмяльніцкі, «тыпалагічна можна суаднесці з мастацкімі традыцыямі імпрэсіянізму і сімвалізму (К. Тэтмаер, Я. Каспровіч, С. Бжазоўскі, Е. Жулаўскі), неарамантызму (С. Выспянскі, Б. Лесьмян), неакласіцызму (К. Тэтмаер, Л. Стаф, Я. Івашкевіч), а таксама з адраджэнскай плынню (Л. Стаф, М. Вольска) перыяду "маладой Польшчы"» [5, с. 425]. Аднак усё ж традыцыя, закладзеная А. Міцкевічам, калі не дамінавала над іншымі традыцыямі, то і не згасала канчаткова, не знікала з літаратурнага кантэксту, наадварот, праяўляла сябе на ўсіх мастацка-стваральных узроўнях у паэзіі як польскіх, так і беларускіх аўтараў пачатку XX ст. А яшчэ паміж рамантызмам і новымі нерэалістычнымі мастацкімі кірункамі (сімвалізмам, імпрэсіянізмам, экспрэсіянізмам і некаторымі іншымі) існавалі роднасна-генетычныя сувязі, якія аб'ядноўвалі іх эстэтыку з яшчэ больш даўняй традыцыяй хрысціянскай культуры, заглыбленай у еўрапейскае Сярэднявечча, што знайшло адбітак у творчасці і рамантыкаў і мадэрністаў. Гэта,

напрыклад, выяўляецца праз падкрэсленую дыстанцыю, альбо нават поўную адмову ад матэрыяльнага свету з яго ілюзорнымі, нетрывалымі каштоўнасцямі на карысць пачуццёва-духоўнай сферы, якая належыць свету ідэальнаму (нябеснаму, вечнаму, нязменнаму). І польская паэзія пачатку XX ст., і беларуская вызначаюцца далучанасцю да хрысціянскай аксіялогіі, яскрава выяўленым біблеізмам, наяўнасцю рэлігійных канцэптаў, вобразаў-сімвалаў. Хрысціянства як сістэма фундаментальных, ідэяўтваральных маральна-этычных каштоўнасцей адыграла выключную ролю ў фарміраванні творчай свядомасці выдатных мастакоў слова. У сімвалісцкіх, экспрэсіяністычных і сюррэалістычных пошуках «Маладой Польшчы», як і ў творчасці паэтаў-нашаніўцаў адчуваецца хрысціянскасць светапазнання і светаразумення: аўтары глыбокага анталагічна-быційнага, экзістэнцыйна-філасофскага досведу – ад А. Лянгэ і Т. Міціньскага да Я. Купалы і М. Багдановіча былі выхаваны ў тагачасных рэлігійна-хрысціянскіх традыцыях і былі ўключаны ў парадыгму хрысціянскіх этычных і маральных каштоўнасцей. У іх паэзіі, як і ў творчасці папярэднікаў-рамантыкаў, генетычная, унутраная пародненасць з хрысціянска-гуманістычнай культурай праявілася ў выкарыстанні адпаведных ідэйна-сэнсавых універсалій і ў разнастайных вобразна-матыўных кантэкстах, што дазваляе найбольш поўна зразумець як мастацкі свет асобнага аўтара, так і літаратурна-эстэтычныя тэндэнцыі, сістэмаўтваральныя працэсы. Напрыклад, паэзія З. Налкоўскай, прадстаўніцы літаратуры «Маладой Польшчы», здавалася б, наскрозь прасякнута дэкадэнцкай эстэтыкай. Аднак, як можна пераканацца з вершаў пісьменніцы, дэкаданс у польскім (славянскім) варыянце ўсё ж не такі змрочны і непраглядны, як яго заходнееўрапейскі адпаведнік. Найбольш паказальным, красамоўным у гэтым плане з'яўляецца твор «Anemone nemorosa», які стаў апошнім з усіх апублікаваных вершаваных тэкстаў паэтэсы. Яго назва – лацінскае найменне кураслепу дуброўнага (у народзе – пралеска), адной з першых вясновых кветак. Заўважым, што большасць радкоў у вершы «Anemone nemorosa» напаўняе пачуццё самоты і глыбокага расчаравання, а навакольная рэчаіснасць здаецца лірычнай гераіні падманнай, ілюзорнай:

Żyję między zagasłemi gwiazdami...
Chodzę, jak gwiazdy, po mroźnych orbitach,
Ślepemi oczami wpatrzona kamiennie
W ostatni nieskończoności skraj –
Ze zdziwieniem wiedząca, że blask mój miniony
Przyświeca jeszcze ludziom, choć źródło już zgasło [6, c. 452].

Аднак у вершы знаходзім і радкі, у якіх лірычная гераіня не баіцца прызнацца сабе і ўсяму свету, што рэчаіснасць не саткана толькі з чорных фарбаў, што жыццё – бясцэнны Божы дар, што ў душы, нягледзячы ні на што, павінны нараджацца і нараджаюцца светлыя, высокія пачуцці:

Zabrałam z sobą parę tamtych kwiatów,
I one mówią mi cicho,
Że to jest prawda – (ten maj...)
(Jakże dziękuję panu za te białe kwiaty,

Rwane w majowy świt
Między pocałunkami)...[6, с. 452].

Гэты ўзнёслы пафас – сведчанне сувязі са славянскай рамантычнай традыцыяй, рэтраспектыўна ў эстэтычным плане скіроўвае да творчасці А. Міцкевіча. У міцкевічаўскім вершы «Першацвет», нагадаем, таксама паэтызуецца вобраз той самай першай вясновай кветкі – пралескі, якой пазней прысвеціць верш і З. Налкоўская.

Дэкадэнцкая эстэтыка, угрунтаваная на ідэйна-мастацкіх канстантах не заходнееўрапейскага, а славянскага, найперш «міцкевічаўскага» рамантызму, імпанавала і беларускім паэтам, сярод якіх, напрыклад, З. Бядуля. Гэты паэт, як ніхто іншы, ўмеў ствараць яскравыя шматузроўневыя полісемантычныя вобразы, што сведчыла пра арыгінальны, самабытны талент паэта-мадэрніста. У яго мастацкай свядомасці нараджаліся незвычайныя фантазійна-асацыятыўныя карціны і яркія каларытныя выявы, многія вершаваныя радкі інструментаваны ў лірычна-імпрэсіяністычнай манеры. На сінтэтычны характар паэтычнага спосабу мыслення З. Бядулі звяртае ўвагу З. Мельнікава: «Лірызм яго твораў спалучаўся з рамантызмам, элементамі імпрэсіянізму, экспрэсіянізму, утвараючы якасна новы стылявы сінтэз» [7, с. 28]. Прыкладам такога мастацка-выяўленчага сінтэзу можа паслужыць верш «Зімовая казка», у якім назіраецца спалучэнне вобразна-сэнсавых супрацьлегласцей, праяўляецца аўтарская ўсхваляванасць і эфект фрагментарнасці, а рамантычна-казачны пафас пераплятаецца са змрочнай сімволікай пры дапамозе перадачы непасрэдных уражанняў і эмоцый:

У здзічэлым бары, непрабудным бары
Жывуць людзі маўклівыя, злосныя.
У хароме шкляным, на пасцелі шкляной
Дрэмле дзеўчына сонцавалосая [8, с. 21].

Дарэчы, вобраз дзяўчыны, што дрэмле «на пасцелі шкляной», супадае з вобразам царэўны з вядомай рамантычнай казкі А. Пушкіна:

Перед ним, во мгле печальной,
Гроб качается хрустальный,
И в хрустальном гробе том
Спит царевна вечным сном [9, с. 240].

А яшчэ падобны вобраз дзяўчыны, што спіць у труне (праўда, не шкляной, а звычайнай), прысутнічае і ў польскай паэзіі – у вершы Т. Міціньскага «Witeź Włast» («Віцязь Уласт»):

I przeciw smoku dumnie
zagrał w dzwon –
a młoda pani w trumnie
krwawi szron [10, с. 141].

Адзначым, што ў паэзіі З. Бядулі, як, зрэшты, і ў многіх творах Т. Міцінъскага, іншых прыхільнікаў польскага, беларускага – і шырэй – славянскага рамантызму і мадэрнізму (дэкадансу, сімвалізму, экспрэсіянізму) маюцца іншыя сугестыўныя, містычныя матывы, казачныя і міфалагічныя вобразы, што сведчыць пра ўключанасць аўтарскай мастацкай думкі таго часу ў агульнаеўрапейскую вербальна-эстэтычную парадыгму, працэс літаратурнага ўзаемадзеяння і міжкультурнай камунікацыі. Аднак яшчэ раз падкрэслім, што беларускія і польскія паэты пачатку XX ст. не імкнуліся да крайняга творчага радыкалізму. Мадэрнісцкая паэзія, народжаная на беларуска-польскім культурным памежжы – а гэта вершаваныя творы Т. Міцінъскага, З. Налкоўскай, Я. Купалы, М. Багдановіча, З. Бядулі і іншых аўтараў, – хоць і судакранаецца (часам даволі інтэнсіўна і глыбока) з мастацка-эстэтычнай парадыгмай заходнееўрапейскага мадэрнізму, усё роўна застаецца па-славянску адметнай, што выяўляецца ў лірычна-эмацыянальнай шчырасці, непасрэднасці, чуласці, светлых настроях, аптымістычных інтанацыях.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. *Quasimodo.* Młoda Polska // Życie: tygodnik illustrowany, literacki, artystyczny i społeczny. 1898. R. II. № 25. S. 299.

2. *Мельнікава З. П.* Літаратура і эстэтыка нацыянальнага самапазнання ў філасофска-публіцыстычнай спадчыне Змітрака Бядулі // Весн. Брэсц. ун-та. Сер. 3: Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія. 2016. № 1. С. 5–13.

3. *Клейнборт Л. М.* Молодая Белоруссия: очерк современной белорусской литературы, 1905–1928 гг. Минск : Белорус. гос. изд-во, 1928.

4. *Штэйнер І.* Déjà vu, або Успамін пра будучыню. Мінск : ЛМФ «Нёман», 2003.

5. *Хмяльніцкі М. М.* Польская літаратура і М. Багдановіч // Максім Багдановіч : энцыклапедыя. Мінск : Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2011. С. 425–426.

6. *Rygier-Nałkowska Z.* Anemone nemorosa // Tygodnik Illustrowany. 1908. № 23. S. 452.

7. *Мельнікава З. П.* «На горне душы…» : творчасць З. Бядулі ў беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя : манаграфія. Брэст : БрДУ імя А. С. Пушкіна, 2001.

8. *Бядуля З.* Збор твораў : у 4 т. Мінск : Дзярж. выд-ва. БССР, 1952. Т. 2 : Вершы і паэмы.

9. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 6 т. М. : Гос. изд. худож. лит., 1950. Т. 3 : Евгений Онегин. Сказки. Драматургия.

10. *Miciński T.* W mroku gwiazd. Kraków : Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1902.

# ЛАКАЛІЗАЦЫЯ ГАТЫЧНАГА ЖАНРУ Ў ВЕРШАВАНАЙ АПОВЕСЦІ АДАМА МІЦКЕВІЧА «ГРАЖЫНА»

**М. А. Мартысевіч**

*Нацыянальная акадэмія навук Беларусі,*
*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры,*
*вул. Сурганава 1, к. 2, 220072, г. Мінск, Беларусь, maryjka.m@gmail.com;*
*Навуковы кіраўнік – доктар філалагічных навук, прафесар І. В. Саверчанка*

Удакладняецца жанравая прыналежнасць вершаванай аповесці А. Міцкевіча «Гражына» (1823) – твора, які аўтар артыкула адносіць да канона шматмоўнай літаратуры Беларусі XIX ст. З дапамогай параўнальна-гістарычнага метаду аналізуецца падабенства твора з англійскімі гатычнымі раманамі Х. Ўолпала «Замак Отранта» (1764) і Э. Рэдкліф «Таямніцы замка Удольфа» (1794), жанравызначальнай рысай якіх выступае хранатоп замка. Наваградскі замак – цэнтральнае месца дзеяння «Гражыны» – прадстаўлены ў артыкуле ў двух вымярэннях: змрочна-рамантычным, як плён фантазіі А. Міцкевіча пра мінуўшчыну старадаўняй Літвы, і археалагічна-гістарычным, як вынік архіўнага пошуку і цікавасці аўтара да тапаграфіі малой радзімы. Вызначаюцца функцыі элементаў гатычнага рамана ў мультыжанравай структуры «Гражыны» і іх уплыў на літаратурны працэс свайго часу.

***Ключавыя словы:*** гатычны раман; Адам Міцкевіч; хранатоп замка; мультыжанр; Наваградак; шматмоўная літаратура Беларусі.

# ЛОКАЛИЗАЦИЯ ГОТИЧЕСКОГО ЖАНРА В СТИХОТВОРНОЙ ПОВЕСТИ АДАМА МИЦКЕВИЧА «ГРАЖЫНА»

**М. А. Мартысевич**

*Национальная академия наук Беларуси,*
*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы,*
*ул. Сурганова 1, к. 2, 220072, г. Минск, Беларусь, maryjka.m@gmail.com;*
*Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор И. В. Саверченко*

Уточняется жанровая принадлежность стихотворной повести А. Мицкевича «Гражына» (1823) – произведения, которое автор статьи относит к канону многоязычной литературы Беларуси XIX в. С помощью сравнительно-исторического метода анализируется сходство произведения с английскими готическими романами Х. Уолпола «Замок Отранто» (1764) и Э. Рэдклифф «Тайны замка Удольфо» (1794), жанроопределяющей чертой которых выступает хронотоп замка. Новогрудский замок – центральное место действия «Гражыны» – представлен в статье в двух измерениях: мрачно-романтичным, как плод фантазии А. Мицкевича о прошлом старинной Литвы, и археологически-историческом, как результат архивного поиска и интереса автора к топографии малой родины. Определяются функции элементов готического романа в мультижанровой структуре «Гражыны» и их влияние на литературный процесс своего времени.

***Ключевые слова:*** готический роман; Адам Мицкевич; хронотоп замка; мультижанр; Новогрудок; многоязычная литература Беларуси.

## LOCALIZATION OF THE GOTHIC GENRE IN THE NARRATIVE POEM BY ADAM MICKIEVICZ «GRAŻYNA»

**M. M. Martysevich**

*Research Center of Belarusian Culture,*
*Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus,*
*vul. Surhanava 1/2, 220072 Minsk, Belarus, maryjka.m@gmail.com;*
*Supervisor – Hab. PhD, Professor I. V. Saverchanka*

The article clarifies the genre affiliation of the narrative poem «Grażyna» (1823) by A. Mickiewicz, which the author of the article attributes to the canon of multilingual Belarusian literature of the 19th century. With the aid of the comparative-historical method, the similarity of the work with the classic English Gothic novels by H. Walpole «The Castle of Otranto» (1764) and by A. Radcliffe «The Mysteries of Udolpho» (1794), whose genre-defining feature is the castle chronotope, is analyzed. Navahrudak Castle, which is the main setting of «Grażyna», is presented in the article in two dimensions: darkly romantic, as the fruit of A. Mickiewicz's fantasy about the past of ancient Litva (Lithuania), and archeological and historical, as a result of archival research and the author's interest in the topography of his homeland. The functions of the elements of a Gothic novel in the multi-genre structure of «Grażyna» and their impact on the literary process of its time are defined.

***Keywords:*** Gothic novel; Adam Mickiewicz; the castle chronotope; multi-genre; Navahrudak; multilingual literature of Belarus.

У межах даследавання мадыфікацыі сінкрэтычных жанраў беларускай літаратуры Новага часу вершаваная аповесць А. Міцкевіча «Гражына» разглядаецца намі як мультыжанравая з’ява, якая паўстала на пераломе літаратурных эпох, сінтэзаваўшы ў сабе рысы Асветніцтва і Рамантызму. Напісаная маладым паэтам у 1821–1822 гг. у Шчорсах і Коўна на польскай мове з дабаўленнем архаізмаў і рэгіяналізмаў, паэма з’яўляецца адзіным буйным творам А. Міцкевіча, што адсылае да т. зв. даягелонскага перыяду гісторыі Вялікага Княства Літоўскага, калі гэтая старажытная дзяржава ўмацоўвалася пад уладай Вітаўта з цэнтрам у Вільні. Напісаная аўтарам фактычна на патрэбу чытачоў з кола выкладчыкаў Віленскага ўніверсітэту (І. Анацэвіч, Я. Лялевель і інш.), чальцоў таемных студэнцкіх таварыстваў філаматаў і філарэтаў (Я. Чачот, Т. Зан і нш.), шляхецкіх сем’яў Наваградчыны і Лідчыны (Верашчакі, Путкамеры, Літавор-Храптовічы і інш.), новая гістарычная аповесць – адзін з першых твораў такога роду па-польску – была пакліканая задаволіць грамадскі запыт на эпічныя творы, якія ўзвялічваюць гісторыю роднага краю. Задуманае ўдалося: «Гражына» была папулярным чытвом польскамоўнай аўдыторыі напрацягу

ўсяго XIX ст., пра што сведчыць хоць бы ўваход прыдуманага А. Міцкевічам імені галоўнай гераіні ў анамастычны канон земляў былой Рэчы Паспалітай.

У апошнія гады, аднак, аповесць страціла сваю актуальнасць у Польшчы, паколькі, як намі даводзіцца ў паслямове да найноўшага ўласнага перакладу гэтага твору, «сваёй не-польскасьцю ды язычніцкім каларытам не ўпісваецца ў польскую нацыянальную ідэю XXI ст.» [1, с. 171]. На нашу думку, паспрыяла гэтаму і крытычная перцэпцыя тэксту польскімі даследчыкамі другой паловы XX ст. (Х. Жычыньскі, Ю. Трэцяк, З. Шмідтова, С. Жалкеўскі), якія, сыходзячы з класіцыстычных стандартаў чысціні жанру, не ўдаючыся ў дэталі аўтарскага намеру, абвесцілі «Гражыну» не да канца прадуманым, супярэчлівым, кепска напісаным [2, s. LVII], «ідэалагічна няспелым» эпічным творам; [3, s. 62]. Сказалася таксама і неабазнанасць польскіх адмыслоўцаў у рэаліях Наваградчыны, адсутнасць у іх эмацыйнай повязі з землямі сучаснай Беларусі. У прыватнасці, З. Шмідтова абвяшчала «поле Літоўкі», пра якое згадваецца на прыканцы другой часткі твору («Эпілогу выдаўца») прыдуманай А. Міцкевічам мясцовасцю [4, s. 388], у той час як жыхарам Беларусі добра вядомы населены пункт за пяць км. ад Наваградскага замка, які існуе і дагэтуль. У «літоўскай аповесці» ваколіцы Літоўкі апісаныя з тапаграфічнай дакладнасцю як поле бітвы ліцвінаў і крыжакоў:

Ёсць ад валоў наваградскіх так блізка,
Як гук ляціць нямецкіх агняпалаў,
Рачулка непрыкметная, што нізка,
Ў лясной цяснінцы як бы заблукала,
Шырэе ля дарогі, дзе калыска
Азёрная яе ў сябе ўвабрала;
Бароніць пушча, нібы вейкі вока,
Ваду з краёў; брывом — гара высока [1, с. 69].

Пры гэтым польскія даследчыкі (у прыватнасці М. Маціеўскі) слушна акрэсліваюць «кніжную» прыроду аповесці «Гражына», яе вытокі з антычнай і рэнесанснай эпічнай традыцыі [5]. Агульнапрынятае таксама азначэнне гэтага твора як «археалагічнай паэмы» падкрэсліваецца яго ўкаранёнасць у тапаграфіі Наваградчыны, у этнаграфіі балтаў (К. Гурскі) [6, s. 150].

У той жа час уласна беларускіх акадэмічных даследаванняў аповесці «Гражына», нягледзячы на прысутнасць да нядаўняга часу гэтага твору ў школьнай праграме па літаратуры, дагэтуль не апублікавана (калі не лічыць агульных разваг краязнаўчага і патрыятычнага характару).

Мэта дадзенага артыкула – удакладніць жанравую прыроду дэбютнай вершаванай аповесці А. Міцкевіча ў бок наяўнасці ў ёй складніка такой новай для Ўсходняй Еўропы пачатку XIX ст. з'явы, як гатычны раман. Для гэтага, узяўшы пад увагу як «кніжны», так і «археалагічны» погляды на прыроду тэксту «Гражыны», мы прааналізуем асноўныя рысы згаданага жанру ў вершаванай аповесці.

Найперш гэта – хранатоп Навагрудскага замка ў «Гражыне». У жніўні 1822 г. у Шчорсах А. Міцкевіч падрыхтаваў чарнавік вершаванай аповесці, тады яшчэ пад назвай «Карыбут, князь Навагрудка». Рукапіс цудам захаваўся да нашага часу і з'яўляецца важным дакументам, які ўтрымлівае сведчанне змены аўтарскага намеру ў працэсе напісання твору [7]. Ад гістарычнай дакладнасці (эпізоду княжання ў Навагрудку ў канцы XIV ст. Карыбута Альгердавіча – васала вялікага князя Кейстута) паэт адмаўляецца на карысць мастацкага вымыслу, уводзячы ў дзеянне фікцыйную княжую пару Літавора і Гражыны і прывязваючы канфлікт да ранняга этапу княжання Вітаўта як збіральніка літоўскіх земляў. Відавочна, з гэтай хуткай пераменай звязаная пэўная дваістасць твора на ўсіх узроўнях. У прыватнасці, варта адзначыць два вымярэнні замкавага хранатопу ў «Гражыне». З аднаго боку, паэт заўважна імкнуўся да, па магчымасці, дакладнай гістарычнай рэканструкцыі замкавай прасторы, якая ўжо ў часы яго маладосці ўяўляла сабой загадкавую руіну. З іншага, маючы досвед чытацкага поспеху «Балад і рамансаў» (1822) – зборніка, які пачаў гісторыю польскага рамантызму – і працуючы паралельна над першымі раздзеламі паэмы «Дзяды», аўтар «Гражыны» разумеў, што дакументальная сухасць можа расчараваць чытача. На дапамогу прыйшла сугестыя англійскага перадрамантызму з добра распрацаваным на той час канонам гатычнай аповесці. А. Міцкевічу яшчэ са школы маглі быць знаёмыя найпапулярнейшыя ў тагачаснай Еўропе раманы Х. Ўолпала «Замак Отранта» («The Castle of Otranto», 1764) і Э. Рэдкліф «Таямніцы замка Удольфа» («The Mysteries of Udolpho», 1794) у арыгінале або перакладах на французскую мову. У першым з гэтых раманаў, уласна, і было ўведзена жанравае азначэнне «a gothic story», пад чым меўся на ўвазе зварот да гісторыі сярэднявечных народаў Еўропы. Паводле Г. Бутырчык, у канцы XVIII ст. вызначальнай рысай такой гатычнай гісторыі быў абавязкова прысутны ў ёй «сярэднявечны замак з таямнічымі сутарэннямі, шматлікім хадамі і вінтавымі лесвіцамі, капліцай» [8, с. 11].

Варта адразу абумовіцца, што, у адрозненне ад аўтараў згаданых гатычных раманаў, якія трымаліся «шэкспіраўскай» традыцыі і вынеслі месца дзеяння як далей за межы Англіі, у абстрактнае Міжземнамор'е, А. Міцкевіч пераймае традыцыю рамантыкаў англа-шатландскага памежжа і найперш Вальтэра Скота, чые вершаваныя гістарычныя аповесці (у тым ліку «Марміён» («Marmion», 1808), «Дзева возера» («The Lady of the Lake», 1810) былі запатрабаваным чытвом у Еўропе пачатку XIX ст. Гэтая традыцыя была заснаваная на паэтызацыі роднай зямлі, яе забытых і прыгнечаных народаў са слаўным мінулым.

З замкам Отранта Навагрудскі замак у «Гражыне» збліжае яго грозны, панурый сярэднявечны антураж у спалучэнні з архітэктурнай дакладнасцю апісання будовы. Палацавая інтрыга, вынікам якой было пераапрананне Гражыны ў даспехі Літавора, точыцца па коле замкавай галерэі. Мы можам дакладна прасачыць, як Рымвід ідзе прасіць дапамогі ў Гражыны «у левае крыло будовы, проста / Туды, дзе ў места апускаюць моста, / Кружганкамі пад гаспадыні дзверы» [1, с. 47].

Адметна, што паэтычныя схемы аповесці суадносяцца з археалагічнымі звесткамі. У працытаваным апісанні мы можам пазнаць так званую Малую браму, наноў адкрытую польскімі археолагамі ў 1924–1925 гг. [9, с. 46–47]. Магчыма, рэшткі гэтага

імавернага выхаду ў горад былі на паверхні ў часы дзяцінства А. Міцкевіча; яны знаходзіліся ўсяго за некалькі сот метраў ад яго роднага дома.

А. Міцкевіч быў добра абазнаны ў гісторыі будавання Навагрудскага замка, якую праз паўтара стагоддзя археолаг М. Ткачоў пераказаў такім чынам: «Умацаванні Навагрудскага замка прайшлі шлях ад прасцейшай агароджы-частаколу да магутнейшага шматвежавага замка» [9, с. 44]. Замак у Навагрудку ў «літоўскай аповесці» апісаны словамі Літавора ў версіі канца XIV ст:

Дубовы мур мне шашалем стачыла,
Палацык гэты клаў чырвонай цэглай
Яшчэ мой дзед [1, с. 43].

Архітэктурныя дэталі, якія захаваліся пасля амаль поўнага разбурэння Навагрудскага замка падчас войнаў канца XVII – пачатку XVIII ст., паслужылі крыніцай натхнення для паэта. Так, паводле М. Ткачова, «на ўсходняй сцяне [Шчытовай] вежы на ўзроўні IV паверха захаваліся сляды невялікага эркера» [9, с. 45]. У «Гражыне» чытаем: «…бач, зьлева на балконе /Штось гермак немцам тром апавядае / (…) / Рукой махае збраяносец: “К броне”» [1, с. 55]. Такім чынам, бачны ў абрысе яшчэ ў часы А. Міцкевіча балкон-эркер робіцца ў паэме кропкай павароту сюжэта, бо менавіта адсюль гермак Гражыны дае немцам неабдуманы загад пакінуць дзядзінец, што ў выніку прыводзіць да кульмінацыі – ваеннага сутыкнення.

У архітэктоніцы замка ў «Гражыне» князь і княгіня жывуць у асобных вежах, спалучаных галерэямі-кружганкамі, якія пракладеныя ўздоўж сцен замка, што на сімвалічным узроўні сімвалізуе іх еднасць у шлюбе пры ідэалагічнай супрацьпастаўленасці. «Гмахам» Літавора паэт прызначыў Шчытоўку – галоўны, самы масіўны і старажытны данжон Навагрудскага замка, перабудаваны пазней у выдатна ўмацаваную «крэпасць у крэпасці» [9, с. 44–45]. Гэта адна з двух (поруч з Касцельнай) вежа, рэшткі якой захаваліся да нашага часу. Велічная руіна ва ўяўленні маладога паэта-рамантыка найлепей пасавала на ролю княжых пакояў; пры тым, што ў рэчаіснасці як жытло вежы сярэднявечнага замка не выкарыстоўваліся, маючы абарончае значэнне.

Гражына «паселена» аўтарам у прахадной вежы-браме, спалучанай з горадам, што сімвалізуе яе сувязь з народам, дзеля якога яна, уласна, ахвяравала жыццём на полі бітвы. Нават пераапрануўшыся ў мужавы даспехі, княгіня дбае пра бяспеку сваіх служак, выводзячы іх з замка, які збіраюцца штурмаваць крыжакі:

Ды ён даў моўчкі знак палац заставіць –
І ўсім за ім: ніхто хай не пытае,
Куды й навошта. Потым дворню мостам
Ён вывеў на другі дзядзінец проста [1, с. 69].

Другая рыса, якая збліжае «Гражыну» з канонам гатычнага раману, – дакладнасць апісання замкавай будовы, яе хадоў і выхадаў, спалучаная з вусцішнай, загадкавай атмасфера будынка. Гэтае спалучэнне яскрава ілюструецца сцэнай размовы

Гражыны і Літавора, падслуханай Рымвідам у даволі камічных абставінах (што ў дадатак сведчыць пра арыентацыю аўтара на жанр іраікамічнай паэмы, а таксама пра пэўную дыстанцыю ад матэрыялу, свядомае ўжыванне тых ці іншых прыёмаў):

Княгіня тут жа рушыла з каморы
У княжы гмах праз тайныя пакоі;
А Рымвід рушыў тут жа ў раз каторы
Кружганкам і, дзе княжыя падвоі,
Ля шчылінкі сагнуўся пры парозе,
Каб слухаць і глядзець у гэткай позе.
Чакаў нядоўга: павярнулі клямку,
З парогу бочнага – пастава ў белі… [1, с. 53].

Выкарыстоўваючы класіцыстычны прынцып адзінства часу, месца і дзеяння, у асноўнай вершаванай частцы «Гражыны» А. Міцкевіч ўмяшчае падзеі ў адцінак сутак ад заходу да ўсходу сонца, што ўсярэдзіне восені складае прыкладна 12 гадзін. Як і Х. Ўолпал, навагрудскі аўтар выкарыстоўвае кароткую (2 страфы) экспазіцыю для стварэння містычнай атмасферы. Паводле Г. Бутырчык, у гатычным рамане «функцыя экспазіцыі дыяметральна супрацьлеглая аналагічнай функцыі ў асветніцкім рамане: пісьменнік адразу паглыбляе чытача ў атмасферу таямніцы, прычым таямніца мае містычны, звышнатуральны характар» [6, с. 13]. У экспазіцыі «Гражыны» антураж загадкавасці ствараецца імажынісцкімі сродкамі: апісаннем кантрасту святла і ценяў: «туман унізе» а «маладзік высока», «чэрнядзь хмараў», «буры цень», «шызы роў», «зялёная плесня» – фон для замка, які свеціцца, увабраўшы «пазалоты ад месяца»; чуваць працяглыя, змрочныя гукі – выццё паўночнага ветру, спеў соннай варты. Але ўжо ў трэцяй страве «на даляглядзе поштурх свежы»: шпарка набліжаюцца чорныя фігуркі рыцараў і пачынаецца асноўнае дзеянне [1, с. 15]. (Пар.: у эпічным творы ранейшых эпох экспазіцыя была працяглай, падрабязна апісваліся дзейныя асобы і абставіны, якія прывялі да асноўнага канфлікту твора).

У трохчасткавай кампазіцыі «Гражыны» можна адрозніць галасы трох наратараў. Калі ў асноўнай вершаванай частцы твора гучыць голас чалавека Сярэднявечча, а ў «Эпілогу выдаўца» – голас чалавека Рэнесансу, які літаральна ў святле дня праясняе асноўную інтрыгу аповесці, то ў празаічных «Гістарычных каментарах» чытача пачатку XIX ст. супакойвае ўжо звычны яму тон чалавека эпохі Асветніцтва, які, паводле першага ўражання, канчаткова рассейвае туман першай часткі. Таму варта казаць толькі пра элементы гатычнага жанру ў «літоўскай аповесці». Гатычны антураж, на нашу думку, быў ужыты як папулярызатарскі прыём для зацікаўлення чытацкай аўдыторыі і стварэння асаблівага віду катарсісу – ачышчэння праз страх і суперажыванне. У дадатак паэт заўважна імкнуўся ўславіць родныя мясціны, ад якіх у яго час увага была адцягнутая да буйных гарадоў навакольля: Вільні, Гродна (не кажучы ўжо пра Санкт-Пецярбург ці Варшаву). Наваградскі замак у «Гражыне» – неад'емная частка твору: гэта не проста месца, але фактычна суб'ект дзеяння: яго архітэктурныя асаблівасці паўтараюць архітэктоніку сюжэта, служаць яго каталізатарам.

Калі папулярызацыя Наваградчыны была адной з мэт А. Міцкевіча, то яна безумоўна была дасягнутая. З карэспандэнцыі паэта, што захавалася, вядома наступная акалічнасць: адна сяброўка паэта-ліцвіна (К. Сабаньская) пазычала ў другой яго сяброўкі (Я. Залескай) разам з партрэтам генія з Навагрудчыны малюнак краявіду Навагрудка. Выпадак меў месца ў Адэсе ў 1828 г. [10, s. 702]. Менавіта «Гражына» ўславіла родны горад аўтара далёка па-за межамі яго радзімы. І спрыяла гэтаму грунтоўная, энцыклапедычная падрыхтоўка аўтара ў галіне гісторыі і літаратуры.

**Бібліяграфічныя спасылкі**


1. *Міцкевіч А.* Гражына = *Mickiewicz A.* Grażyna; пер. з пол. , паслясл. і камент. М. Мартысевіч. Кракаў : Gutenberg, 2023.

2. *Tretiak J., Życzyński H*. Mickiewicz w czasie pisania «Grażyny». // A. Mickiewicz. Grażyna : powieść litewska. Kraków : Krakowsie towarzystwo wydawnicze, 1946. S. I–LXIV.

3. *Żołkiewski S.* Spór o Mickiewicza. Wrocław, Ossolineum, 1952.

4. *Szmydtowa Z.* Ludowość «Grażyny». // Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej, 1956, № 47/2. S. 380–390.

5. *Maciejewski M.* Tradycje Epiki Ariostyczno-Wielandowskiej w «Grażynie». // Roczniki humanistyczne. T. XVIII. Z. 1. 1970. S. 105–133.

6. *Górski K.* Uwagi o «Grażynie». // Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej, 1948. № 38. S. 150–169

7. *Mickiewicz A.* Korybut książe Nowogrodka (Grażyna). Podobizna autografu ze zbiorów Przezdzieckich. Warszawa, 1950.

8. *Бутырчык Г.* Гатычная традыцыя Хораса Ўолпала і Мэры Шэлі. // Уолпал Х., Шэлі М. Замак Отранта: аповесць, пер. з англ. Г. Янкуты; Франкенштейн, ці Сучасны Праметэй: раман; пер. з англ. М. Дзергачовай; прадмова Г. Бутырчык. Мінск: Кнігазбор, 2016. С. 8–22.

9. *Ткачоў М.* Абарончыя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII–XVIII ст. Мінск : Навука і тэхніка, 1978.

10. Listy do Adama Mickiewicza. T.V. Warszawa : Czytelnik, 2014.

## ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА В ЖАНРЕ ФЭНТЕЗИ

**Ю. С. Косарева**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, yu.s.kosareva@gmail.com;*
*Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент С. В. Шамякина*

Рассматриваются особенности хронотопа в литературных произведениях жанра фэнтези, представляющего собой взаимосвязь художественного пространства и времени. Автор отмечает, что литературе жанра фэнтези характерен мифологизм и проработанность пространственной структуры. Временная организация вторичных миров также имеют свою специфику, что выражается в дихотомическом характере и нелинейном повествовании.

***Ключевые слова:*** хронотоп; фэнтези.

## АСАБЛІВАСЦІ ХРАНАТОПА Ў ЖАНРЫ ФЭНТЭЗІ

**Ю. С. Косарава**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, yu.s.kosareva@gmail.com;*
*Навуковы кіраўнік – кандыдат філалагічных навук, дацэнт С. В. Шамякіна*

Разглядаюцца асаблівасці хранатопа ў літаратурных творах жанру фэнтэзі, які прадстаўляе сабой ўзаемасувязь мастацкай прасторы і часу. Аўтар адзначае, што літаратуры жанру фэнтэзі характэрны міфалагізм і прапрацаванасць прасторавай структуры. Часавая арганізацыя другасных светаў таксама мае сваю спецыфіку, што выяўляецца ў дыхатамічным характары і нелінейным апавяданні.

***Ключавыя словы:*** хранатоп; фэнтэзі.

## FEATURES OF CHRONOTOPE IN THE FANTASY GENRE

**Yu. S. Kosareva**

*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus, yu.s.kosareva@gmail.com;*
*Supervisor – PhD, Ass. Professor. S. V. Shamyakina*

The article examines the features of the chronotope in literary works of the fantasy genre, which represent the relationship of artistic space and time. The author notes that fantasy literature is characterized by mythology and elaboration of spatial structure. The temporary organization of

secondary worlds also has its own specificity, which is expressed in its dichotomous nature and nonlinear narrative.

***Keywords:*** chronotope; fantasy.

Фундаментальным аспектом художественного произведения является хронотоп – взаимосвязь художественного пространства и времени, что служит отражением авторской модели мира, поскольку в ее плоскости происходит разворачивание сюжета. Художественный хронотоп – перенос реальной действительности в литературное произведение в ее трансформированном виде, дополненной многочисленными образами, иногда фантастического характера. Если произведения реализма сближаются с исторической действительностью, с реальными топосами, персонажами, то в жанре фэнтези превалируют вымышленные несуществующие элементы. Данный жанр опирается на мифологию, фольклор, что неоднократно отмечалось различными исследователями [1; 2; 4].

Сюжет произведений жанра фэнтези зачастую разворачивается или в полностью вымышленном мире (Дж. Р. Р. Толкин, А. Сапковский, Н. Перумов), или в многоуровневой реальности, в которой есть элементы как реального мира, так и вымышленного (Р. Желязны, К. С. Льюис, Н. Гейман). Для фэнтези также часто характерно развитие событий в нескольких мирах, из чего следует, что данному жанру свойственно понятие мультивселенной, которое было переосмыслено для фантастической литературы М. Муркоком.

Как было отмечено выше, писатели при конструировании реальности опираются на мифологию и фольклор, поэтому такие произведения имеют высокое «насыщение» мифологемами и архетипическими образами (Иггдрасиль – «Тысяча лет Хрофта» Н. Перумова, «Хроники Амбера» Р. Желязны). В целом вторичные миры в фэнтези строятся по мифологическим законам и имеют вертикальную и горизонтальную пространственные структуры, где вертикаль представлена центральными точками, которые имеют функцию неких сакральных центров (Тэльперион и Лаурелин – «Сильмариллион» Дж. Р. Р. Толкина; Амбер – «Хроники Амбера» Р. Желязны; Танелорн – «Танцоры на краю времени» М. Муркока), а горизонталь – движением к периферии, проявляющимся в области действий и разворачивания сюжета. Для вторичной реальности в фэнтези характерна хорошо проработанная география и топонимика, описание ландшафтов, а также вымышленная внутренняя история мира, поэтому многие произведения такого жанра сопровождаются приложениями с картами, перечнем названий ключевых мест, героев или событий.

Еще одной важной особенностью жанра является наличие магии: от фундаментальных основ моделирования вымышленной реальности и до отдельных элементов (сверхъестественные способности персонажей, волшебные предметы и т. д.). Многие магические предметы, так же, как и образы персонажей, являются заимствованиями из мифологии разных народов. Из наиболее ярких примеров можно отметить Экскалибур из трилогии «История рыжего демона» Р. Желязны и Р. Шекли, Мьёлльнир из цикла «Магнус Чейз и Боги Асгарда» Р. Риордана, Грааль из романа «Дочь похитительницы снов» М. Муркока.

Особое положение также занимает временна́я организация внутреннего мира произведения. Как отмечал Д. А. Батурин, время в фэнтези носит дихотомический характер: «Присутствуют два типа времени, эмпирическое и мифологическое. Мифологическое время может рассматриваться как изначальное священное время... Это время прародителей и творцов, в первую очередь, оживает благодаря легендам и преданиям... Тогда как эмпирическое время в фэнтези намеренно удалено от современного мира, это всегда некое условное средневековье, где на первый план выходят воители-герои, ведущие борьбу с тьмой, даже основной лейтмотив эмпирического времени, характеризуется эпической серьезностью. Оба времени сосуществуют в фэнтезийном мире часто одновременно» [1]. В произведениях фэнтези повествование часто нелинейно: несколько ветвей сюжета способны разворачиваться параллельно в разных мирах (например, «Хроники Амбера» Р. Желязны, «Дочь похитительницы снов» М. Муркока), а также переключаться между событиями настоящего и прошлого («Ведьмак» А. Сапковского). С. В. Травкин писал: «Для жанра фэнтези характерна нелинейность хронотопа, поскольку неравномерное течение времени создает динамизм, необходимый для фэнтезийного романа» [3, с. 226–227].

Наконец, для фэнтези свойственно переосмысление ценностей, где нет абсолютно выраженного понятия добра или зла. Особое внимание также уделяется психологизму персонажей, раскрытие которого осуществляется посредством прохождения героев через различные испытания и взаимодействие с окружающим миром.

Подводя итог, отметим, что хронотоп является основой художественного произведения и выражением его пространственно-временны́х характеристик. Произведениям жанра фентези характерен мифологизм, проработанная пространственная структура вымышленных миров, наполненная фантастическими и сказочными элементами, а также особый психологизм и нелинейность повествования.

## Библиографические ссылки


1. *Батурин Д. А.* Фэнтези как виртуальная художественная реальность [Электронный ресурс] // APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. 2015. №5. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fentezi-kak-virtualnaya-hudozhestvennaya-realnost (дата обращения: 13.09.2024).

2. *Винтерле И. Д.* Миф как основа литературы фэнтези // Вестник ННГУ. 2012. №1–2. С. 37–39.

3. *Травкин С. В.* Языковая презентация пространственно-временно́го континуума произведений фэнтези // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. №4 (793). С. 222 – 231.

4. *Шамякіна С. В.* Verbo tenus (У прасторы слова) : філалагічныя эцюды / С. В. Шамякіна. Мінск : РІВШ БДУ, 2003.

# ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ И КАТЕГОРИЯ АВТОРА В СЕТЕВОМ ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ

**М. Л. Лебедева**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*lebedeml@bsu.by*

Рассматриваются стратегии организации повествования в сетевом дневнике писателя и практики репрезентации дневникового контента доцифровой эпохи в социальных медиа, анализируется категория автора, трансформация его роли при «переводе» оригинального дневникового высказывания в сетевой медиатекст. Формат повестствования от первого лица приближает аудиторию к автору, позволяет реализовать востребованную в сети установку на искренность. Цифровые приемы позиционирования фрагментов дневников, писем, записных книжек Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, А. П. Чехова, А. А. Блока создают новую концепцию присутствия автора в сети. Вовлечение «мобильных читателей» во взаимодействие с сетевым дневником писателя способствует побуждению интереса аудитории к литературному наследию автора.

***Ключевые слова:*** повествовательные стратегии; категория автора; дневник писателя; репрезентация контента, сетевой медиатекст.

# АПАВЯДАЛЬНЫЯ СТРАТЭГІІ І КАТЭГОРЫЯ АЎТАРА Ў СЕТКАВЫМ ДЗЁННІКУ ПІСЬМЕННІКА

**М. Л. Лебедзева**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*lebedeml@bsu.by*

Разглядаюцца стратэгіі арганізацыі аповеду ў сеткавым дзённіку пісьменніка і практыкі рэпрэзентацыі дзённікавага кантэнту далічбаванай эпохі ў сацыяльных медыя, аналізуецца катэгорыя аўтара, трансфармацыя яго ролі пры «перакладзе» арыгінальнага дзённікавага выказвання ў сеткавы медыятэкст. Фармат аповеду ад першай асобы набліжае аўдыторыю да аўтара, дазваляе рэалізаваць запатрабаваную ў сетцы ўстаноўку на шчырасць. Лічбавыя прыёмы пазіцыянавання фрагментаў дзённікаў, лістоў, запісных кніжак Ф. М. Дастаеўскага, Л. М. Талстога, І. С. Тургенева, А. П. Чэхава, А. А. Блока ствараюць новую канцэпцыю прысутнасці аўтара ў сеціве. Уцягванне «мабільных чытачоў» ва ўзаемадзеянне з сеткавым дзённікам пісьменніка спрыяе заахвочванню цікавасці аўдыторыі да літаратурнай спадчыны аўтара.

***Ключавыя словы:*** аповедныя стратэгіі; катэгорыя аўтара; дзённік пісьменніка; рэпрэзентацыя кантэнту, сеткавы медыятэкст.

# NARRATIVE STRATEGIES AND THE CATEGORY OF THE AUTHOR IN THE WRITER'S NETWORK DIARY

**M. L. Lebedzeva**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus,*
*lebedeml@bsu.by*

The article contains a study of narrative strategies in the writer's online diary. The practices of representing diary content of the pre-digital era in social media are also analyzed in the article. The category of the author and the transformation of his role are shown in the aspect of adapting the original diary statement for the network media text. The first-person narration brings the audience closer to the author. Digital techniques of positioning fragments of diaries, letters, notebooks of F. M. Dostoevsky, L. N. Tolstoy, I. S. Turgenev, A. P. Chekhov, A. A. Blok create a new concept of the author's presence on the network. The involvement of «mobile readers» in interaction with the writer's network diary helps to stimulate the audience's interest in the literary heritage of the author.

***Keywords:*** narrative strategies; the category of the author; writer's diary; content representation, network media text.

Нарративные стратегии, реализуемые в дневнике писателя как «эго- документе» эпохи, в рамках которого представлены «отклики художника на темы дня» [1, с. 465], связаны с повествованием от первого лица, с непосредственным, характерным для лирики, излиянием субъективного переживания, «жизни души». Важно, что это не просто формат частного письма, но именно дневник писателя, который вступает таким образом в потенциальный диалог с аудиторией, со «своим читателем». И. Л. Волгин, анализируя, в частности, дневниковую поэтику Ф. М. Достоевского, акцентирует внимание на том, что «"Дневник писателя" – это дневник общественной жизни, пропущенной через личное писательское восприятие. Достоевский вступает на "дневниковое" поприще отнюдь не в качестве журналиста или публициста, а именно в качестве писателя, что, собственно, и прокламируется. Это не взгляд частного человека, а заявленная им, Достоевским, ниша писательского присутствия в мире журналистики» [2]. Такая «ниша» получила в сетевой коммуникативной практике новое наполнение, когда публицистический, художественно-документальный дискурс писателя оказывается востребованным в аспекте потенциального влияния («инфлюэнсерства») на цифровую аудиторию. При этом, как справедливо замечает Л. Б. Зубанова, «создающиеся интернет-платформы … оказываются новыми местами памяти, на которых прошлое дискурсивно прорабатывается и осмысляется в слиянии личного и коллективного опыта восприятия событий сегодняшнего дня» [3, с. 19].

Концепция дневника писателя как такового представлена индивидуально-авторскими моделями, сравнивая которые И. Л. Волгин отмечает, что «личный дневник Толстого интровертен: автор соблюдает чистоту жанра. Достоевский, как сказано,

имитирует жанр. Его внутренний мир закрыт для читателя. Вернее, он раскрываем настолько, насколько это необходимо для достижения сугубо литературных целей» [2]. В сетевом же воплощении дневникового контента примечательно другое: «уравниваются в правах» не просто записи и фрагменты, предназначенные для аудитории, с теми, что написаны как бы «для себя», но и разные писательские дневники, будучи фрагментированными в пространстве социальных медиа в виде отрывков с «привязкой» к актуальной дате и в той или иной мере отвечая на запрос текущей событийной повестки.

В сетевых каналах мессенджера Telegram, в которых репрезентованы дневники Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, А. П. Чехова, А. А. Блока соответственно, не соблюдается хронология публикации по годам, поскольку цель позиционирования дневника писателя определяется возможностью для сетевой аудитории, для «мобильного читателя» сопоставить записи признанных литературных авторитетов с мировым именем и собственный актуальный сетевой дискурс, сравнить новостную повестку с событиями и рефлексией по поводу этих событий, исходящей от классиков. Принципиальная фиксация дня и года создания «доцифровой» записи и публикация этого фрагмента уже в сетевом дневнике, видится способом и вовлечения аудитории в контент, и расширения потенциала интерактивности последнего. В репрезентуемых дневниках, таким образом, создается новое документально-художественное целое, способом организации которого выступает как собственно повествование от первого лица, так и модернизация категории автора. Происходит своего рода наслоение функций сетевого «репрезентатора» писательских дневников на традиционную роль «внутритекстового» автора. Конструируется новый сетевой медиатекст, и в его основе, помимо вышесказанного, лежит философская концепция «повседневности», культура которой оказывается закономерно востребованной в современном информационном обществе.

Формирование аудитории (читатели, подписчики), «охваты», прогнозы популярности оказываются значимыми в количественном отношении в том числе и с учетом воплощения в сетевом дневнике писателя идеи «лайфстайл» («стиль жизни»). Реальный писатель, показывая себя аудитории дневника не в официальном «облачении», а в качестве как бы частного человека, вызывает, отчасти даже провоцирует, аудиторию на диалог и сотворчество. Сетевой «репрезентатор», используя это, выстраивает свою стратегию коммуникации с «мобильными читателями», в каком-то смысле призывая их сравнивать себя с великими классиками и обнаруживать сходство мнений, реакций, импульсов.

Приобщение сетевого реципиента к публицистике классиков «доцифровой эпохи», установление связи эпох, традиций, мировоззрений актуально в ряде аспектов, но особенно важно, что это «способствует популяризации подлинного творчества среди самых широких слоев сетевой аудитории и в какой-то степени, трансформируя и адаптируя, делает доцифровую культуру достоянием современности» [4, с. 36].

Фрагменты записей, представленные в писательских дневниках разных лет, «соседствуя» в сетевом пространстве, вступают между собой в определенное взаимодействие, в своеобразную коммуникацию, в результате чего и выстраивается отдельный мультимедийный, интерактивный медиатекст. И привязанное ко времени, и вневременное субъективное переживание классика воспринимается аудиторией во всем многообразии сочетания преходящего и вечного, частного и глобального. Стратегии репрезентации дневникового контента, в котором роль автора (поскольку это писатель-классик) доминантна и соотносима с современным «лидером мнений» в сети, способствуют рецепции формы и содержания писательского дискурса, последующей рефлексии и возможности «сопряжения» точек зрения, осмысления действительности через призму духовного опыта писателя.

**Библиографические ссылки**

1. *Гроссман Л. П.* Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1963.

2. *Волгин И. Л.* «Дневник писателя» как миросозидающий проект [Электронный ресурс] // Вопросы философии. 2014.
URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=966&Itemid=52 (дата обращения: 23.06.2024).

3. *Зубанова Л. Б.* Цифровая память в пространстве мемориальной культуры: образы прошлого в медиатехнологиях будущего // Челябинский гуманитарий. 2020. № 3 (52). С. 15–22.

4. Солдаткина Я. В. Литература в сети Интернет и основные формы развития медиакультуры: доцифровой текст и его сетевые трансформации // Наука и школа. 2021. № 1. С. 29–36.

## ТЕОРИЯ ДИАЛОГА КУЛЬТУР НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

**А. Е. Сьянова**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независисмости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, syanovanastassia@gmail.com*

Рассматривается эволюция теории диалога культур М. М. Бахтина в концепциях В. С. Библера, структуралистов, постмодернистов, в рамках философского, семиотического, герменевтического, культурологического, сравнительно-типологического и комплексного подходов, а также анализ развития теории диалога культур в литературоведении на современном этапе.

***Ключевые слова:*** диалог культур; теория диалога культур; культурологический подход; сравнительно-типологический подход; комплексный подход.

## ТЭОРЫЯ ДЫЯЛОГУ КУЛЬТУР НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ

**А. Я. С’янава**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, syanovanastassia@gmail.com*

Разглядаецца эвалюцыя тэорыі дыялогу культур М. М. Бахціна ў канцэпцыях У. С. Біблера, структуралістаў, постмадэрністаў, у рамках філасофскага, семіятычнага, герменеўтычнага, культуралагічнага, параўнальна-тыпалагічнага і комплекснага падыходаў, а таксама аналіз развіцця тэорыі дыялогу культур у літаратуразнаўстве на сучасным этапе.

***Ключавыя словы:*** дыялог культур; тэорыя дыялогу культур; культуралагічны падыход; параўнальна-тыпалагічны падыход; комплексны падыход.

## THEORY OF DIALOGUE OF CULTURES AT THE PRESENT STAGE

**A. E. Syanova**

*Belarusian State University,*
*4 Nezavisimosti Ave., 220030, Minsk, Belarus, syanovanastassia@gmail.com*

The article is devoted to the consideration of the evolution of the theory of dialogue of cultures by M. M. Bakhtin in the concepts of V. S. Bibler, structuralists, postmodernists, within the framework of philosophical, semiotic, hermeneutic, cultural, comparative-typological and complex approaches, as well as an analysis of the development of the theory of dialogue of cultures in literary studies at the present stage.

***Keywords:*** dialogue of cultures; theory of dialogue of cultures; cultural approach; comparative-typological approach; integrated approach.

Литература всегда была мощным посредником между различными культурами, способствующим их взаимопониманию и обогащению. На современном этапе, когда границы между национальными литературами становятся все более размытыми, исследование взаимодействия культур через литературное творчество приобретает особую актуальность. Концепция диалога культур в литературоведении подразумевает не только изучение влияния одних литературных традиций на другие, но и более глубокое понимание процесса формирования многоуровневых смыслов, возникающих в результате встреч различных культурных кодов. Литературные тексты отражают как процессы взаимодействия, так и напряжение, вызванное культурными различиями, что делает литературный анализ особо продуктивным полем для изучения таких феноменов. Цель данной статьи – проанализировать, как концепция диалога культур проявляется в литературоведении на современном этапе, а также исследовать новые подходы к изучению литературных текстов в XXI в., в условиях глобализации и цифровой эры.

Подходы к изучению диалога культур в литературоведении разнообразны и многогранны. Классический философский подход разработан М. М. Бахтиным. Включает в себя понимание диалога культур, осуществляемого субъектами диалога, в качестве которых могут выступать автор и читатель, автор и слушатель, автор и другой автор. Этот подход ориентирован, в первую очередь, на личность, на собеседника, на соприкосновение нескольких культурных миров, в процессе взаимодействия которых происходит рождение нового культурного восприятия: «Кругозор познающего взаимодействует с кругозором познаваемого. Здесь “я” существую для другого и с помощью другого. История конкретного самосознания немыслима без роли в ней другого, без отражения себя в другом» [1, с. 205]. Каждое литературное произведение, таким образом, становится итогом личностного мировосприятия конкретного автора, архетипического опыта предыдущих поколений (реализуемого в сюжетах, смыслах, мотивах, образах) и восприятия конкретного слушателя, обладающего собственным культурным «багажом». М. М. Бахтин пишет: «Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами и переосмысление в новом контексте (в моем, в современном, в будущем). Текст живет только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» [1, с. 207].

Развивал классическую концепцию диалога культур в дальнейшем В. С. Библер. Его теория дополнялась переосмыслением художественного текста путем его интерпретации, т. е. приобщения к «большому диалогу культур» через анализ произведения с точки зрения его соответствия современным ценностным установкам, через диалог современного читателя с автором текста в самом широком смысле этого слова как носителем общеценностной и мировоззренческой парадигмы, конкретного социального и исторического контекста: «Каждый автор новой культурной эпохи, создавая свое произведение (художественное, философское, теоретическое, нравственно-

религиозное), всегда – хочет он или не хочет – уже своим актом творчества оказывается в смысловой перипетии смыслового (вопрос – ответ – вопрос...) общения с произведением и автором иных культурных эпох, с их вопросно-ответными смыслами. В каждом новом произведении автор диалогизирует с иным автором (авторами)» [2]. Каждый диалог культур, т. е., в понимании Библера, диалог культурных логик, автоматически предполагает выход за границы своей культуры в процессе столкновения логик.

Дальнейшее развитие концепции диалога культур смещает акценты на непосредственное изучение языковых особенностей каждого художественного произведения. Так, в конце XX в. широкое распространение получили структурно-семиотический (Р. Барт, М. Ю. Лотман) и структурно-морфологический (В. Я. Пропп, Е. М. Мелетинский) подходы. Их объединяет идея изучения литературного произведения как упорядоченной знаковой системы. Так, М. Ю. Лотман ввел понятие «семиосфера», где культура рассматривается как система знаков и текстов, взаимодействующих друг с другом. Развитие культурных взаимодействий влияет при этом на развитие литературного процесса в целом. Структуралистский подход большое внимание уделяет также организационной структуре текстов. М. Ю. Лотман замечает: «Чем более далекие варианты одних и тех же структурных функций мы будем рассматривать, тем легче определяются инвариантные – типологические – закономерности. Следовательно, при сопоставлении далеких (хронологически и этнически) литературных явлений типологические черты будут более обнажены, чем при сопоставлении близких» [3, с. 450].

Герменевтический подход (П. Рикер, Г. Г. Гадамер) объединяет в себе попытку интерпретации всей культуры как совокупности определенных текстов, аккумулируемых каждой культурой, а в литературоведении, соответственно, акцент делается на анализе художественного произведения в целостности историко-культурной, лингвистической и рецептивной деятельности читателя. Приверженцы этого подхода отмечают среди его преимуществ «комплексное использование структурно-семиотических, мифопоэтических и жанрово-системных методов анализа художественных произведений» [4].

Социальная теория постмодернизма (80–90-е гг. XX в.) опирается на основу постструктурализма и его лингвистический подход к интерпретации художественных текстов с представлением о культуре как системе знаков. Она предлагает исследователям несколько идей, являющихся на данный момент общепризнанными, несмотря на некоторую несистемность постмодернисткого подхода в целом. Представление «мир как текст» является главным постулатом этой теории. Согласно этому тезису весь мир представлен в виде дискурса, постоянно меняющегося повествования. Изучение художественного текста происходит путем языкового анализа, в котором язык представляется структурой относительной, подверженной неоднозначному толкованию исследователями, т. е. многослойным формированием, несущим в себе наслоения всех существующих и существовавших культурных эпох. Культура любого исторического периода при этом подразумевается как текст, точнее, как сумма текстов, или интертекст. Интертекстуальность становится определяющим критерием

рассмотрения любого художественного произведения. Этот термин был введен в 1967 году Ю. Кристевой для обозначения наличия диалогических связей между различными текстами, благодаря которым между текстами может обнаруживаться явное или имплицитное сходство в выборе образов, сюжетов, мотивов, общей проблематики и композиционной структуры текста. Данный тезис соотносится в философском плане с представлениями классической теории М. М. Бахтина о диалоге культур как взаимодействии культурных текстов. Согласно «Словарю литературоведческих терминов» (2005 г.), «таким образом, отдельные тексты постоянно “вступают в диалог”, “ссылаются” друг на друга и все вместе являются частью некоего общего текста, который в свою очередь включается в отношения с культурой, историей, действительностью, тоже оценивающейся как текст. В результате снимается оппозиция “свое – чужое” слово, а всякий текст мыслится как своеобразная реакция, отклик на предшествующие тексты, в большей или меньшей степени узнаваемые» [5]. Интертекстуальность размывает границы текста, отрицает его завершенность в плане литературоведческой интерпретации, поскольку каждый текст представляет собой результат творческой эволюции автора, взаимодействующего с культурными традициями предыдущих эпох, и читателя, как рецепиента, воспринимающего культурный код в пределах своего литературного опыта.

На современном этапе в литературоведении происходит развитие так называемого культурологического подхода, который заключается в исследовании текста как продукта определенной культурной системы, учитывая культурные, исторические, социальные и философские контексты, в которых произведение было создано. Этот метод позволяет рассматривать произведение не только как автономный эстетический объект, но и как отражение и носитель ценностей, идей и норм, характерных для конкретной культуры. Основной смысл культурологического подхода заключается в том, что художественное произведение не существует в вакууме, а тесно связано с культурными процессами своей эпохи. Оно содержит неявные смыслы и символы, которые могут быть поняты только через призму той культурной среды, в которой оно было создано. Таким образом, культурологический анализ выявляет связи между текстом и культурной идентичностью, языком, мифологией, религией, традициями и социальными отношениями того времени. Например, литературные образы, символы и сюжетные мотивы могут быть интерпретированы как отражение культурных архетипов или реакция на конкретные исторические события. Такой подход помогает глубже понять идеологические и философские основания произведения, а также его роль в передаче и трансформации культурных кодов. Культурологический подход также обращает внимание на межкультурные взаимодействия, выявляя, как разные культуры влияют на формирование образов и тем произведения. Это делает метод незаменимым при анализе текстов, которые затрагивают вопросы национальной идентичности, культурных конфликтов или диалога между культурами. В. А. Доманский подчеркивает: «Сегодняшний человек как бы замыкает на себя культуру, общается с людьми, живущими в разных странах и эпохах. В этом его отличие от человека прошлых эпох, который выбирал и возводил в абсолют один тип поведения, один тип

культуры» [6]. Многочисленные исследования и научные труды посвящены особенностям изучения межкультурных связей в литературном произведении. Однако необходимо отметить, что, если ранее акцент в основном делался на сравнительно-исторический метод (т. е. изучение литературного произведения исключительно в историческом контексте), теперь гораздо большее внимание приобретает изучение типологических связей.

На современном этапе развития литературоведения возрождается интерес к типологическому подходу, получившему свое обоснование в середине XX в. в трудах В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада, И. Г. Неупокоева. Типологическое изучение художественных произведений не привязывается к строго определенному историческому литературному периоду и направлению и дает, на наш взгляд, более широкое понимание разнообразия литературного процесса в целом. Так, поэтический метод каждого конкретного автора не может быть ограничен только социально-историческими условиями развития его таланта в рамках одной определенной культуры. Типологический подход (часто называемый также сопоставительное литературоведение или сравнительно-типологическое литературоведение), кроме прочего, позволяет исследователям расширить область научного интереса за счет установления опосредованных связей литературных произведений разных эпох, разных культур, разных национальностей. Еще в 1992 году в сборнике статей «Структурно-типологические исследования» в публикации «Структурная типология и славянское языкознание» выявлялись три ключевых преимущества типологического подхода: «Во-первых, типологический подход к языковым явлениям произволен в том отношении, что исследователь каждый раз сам определяет критерии сравнения и может осуществлять сравнение, исходя из любого первоначального выбора… Во-вторых, возможности типологического сравнения гораздо шире, поскольку в основу сравнения может лечь любой факт или любое соотношение фактов в данном языке… В-третьих, при типологическом сравнении исключается фактор времени, непременно присутствующий в любом сравнительно-историческом исследовании; такое исключение времени, естественно, увеличивает возможности сравнения» [7, с. 4–5].

К началу XXI в. в условиях глобализации мира и переосмысления роли литературного произведения в нем становится очевидной исчерпанность традиционных подходов к анализу художественного текста. Так, в области литературоведения происходит смещение акцентов на заимствование методов и приемов изучения текста из других сфер. Комплексный, или междисциплинарный, подход привлекает аналитические средства и методологию таких гуманитарных наук, как история, философия, филология, культурология, социология, теория перевода и др. Одним из новых методов исследования литературы может выступать метод моделирования, основанный на данных (Data – Driven Modelling). Его суть заключает в создании базы данных, в нашем случае, базы литературных произведений, а точнее, базы сюжетов, мотивов и персонажей, которые в явном или имплицитном виде присутствуют в литературном произведении. В широком понимании данный метод позволяет выявлять общие характерные черты и стилистические особенности, которые могут выступать как типо-

логические критерии для сравнения художественных произведений разных эпох, художественных направлений и художественных стилей. При этом данный анализ, в отличие от корпусной лингвистики, проводится не на данных языка, т. е. семантических и лингвистических особенностях, а на выделении типологических сюжетов и мотивов, что в большей мере соотносится с представлениями о сущности типологического подхода к изучению художественного произведения.

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать следующие выводы:

1. Существование различных подходов к изучению литературного произведения расширяет возможности для более глубокого анализа художественного текста.

2. Наибольшее преимущество, на наш взгляд, дает использование сравнительно-типологического, культурологического и комплексного подходов при исследовании художественного произведения.

3. В начале XXI века в литературоведении намечается тенденция к объединению методов различных гуманитарных наук для открытия новых граней изучения литературы в целом.

## Библиографические ссылки


1. *Бахтин М. М.* К методологии литературоведения. М.: Наука, 1975.

2. *Библер В. С.* На гранях логики культуры. Книга избранных очерков [Электронный ресурс]. Режим доступа : https://www.bibler.club/bim_ng_o_log.php Дата доступа : 24. 09. 2024

3. *Лотман М. Ю.* Семиосфера. СПБ: Искусство – СПБ, 2000.

4. *Павлова О. А.* Герменевтический подход в современных литературоведческих исследованиях [Электронный ресурс] //
Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. № 11. 2012. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/germenevticheskiy-podhod-v-sovremennyh-literaturovedcheskih-issledovaniyah. (дата обращения : 24. 09. 2024).

5. *Белокурова А. П.* Словарь литературоведческих терминов. 2005 [Электронный ресурс]. URL: https://rus-literary-criticism.slovaronline.com/124-интертекстуальность. (дата обращения : 25. 09. 2024).

6. *Доманский В. А.* Культурологический подход к изучению литературы [Электронный ресурс] // Вестн. Том. гос. ун-та. № 266. 1998. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kulturologicheskiy-podhod-k-izucheniyu-literatury (дата обращения : 25. 09. 2024).

7. *Бурлакова М. И., Николаева Т. М., Сегал Д. М., Топоров В. Н.* Структурная типология и славянское языкознание // Структурно-типологические исследования: Сб. статей. Отв. ред. Т. Н. Молошная. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1992.

## СУБЪЕКТ И ОБЪЕКТ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

**С. Ю. Лебедев**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, sulebe@yandex.ru*

Рассматриваются субъекты развертывания содержания литературно-художественного произведения, «разводятся» различные субъекты речи и субъекты сознания, представленные в художественном тексте. Субъектно-объектная структура произведения описывается с точки зрения непосредственного либо опосредованного выражения того или иного сознания прямым или «неявным» речевым присутствием его «носителя».

***Ключевые слова:*** повествование; художественная целостность; аукториальное повествование; «Я-повествование».

## СУБ'ЕКТ І АБ'ЕКТ У ЛІТАРАТУРНЫМ ТВОРЫ

**С. Ю. Лебедзеў**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, sulebe@yandex.ru*

Разглядаюцца суб'екты разгортвання зместу літаратурна-мастацкага твора, «разводзяцца» розныя суб'екты прамовы і суб'екты свядомасці, прадстаўленыя ў мастацкім тэксце. Суб'ектна-аб'ектная структура твора апісваецца з пункту гледжання непасрэднага альбо апасродкаванага выражэння той ці іншай свядомасці прамой або «няяўнай» маўленчай прысутнасцю яго «носьбіта».

***Ключавыя словы:*** апавяданне; мастацкая цэласнасць; аўкторыяльнае апавяданне; «Я-апавяданне».

## SUBJECT AND OBJECT IN A WORK OF FICTION

**S. Yu. Lebedzeu**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belorussian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus, sulebe@yandex.ru*

The article deals with the subjects of unfolding of contents in the literary work. The author differentiates particular subjects of speech and subjects of consciousness, present in the artistic text. The subjective and objective structure of the literary work is described according to the direct or indirect

expression of this or that form of consciousness through either direct or indirect speech representation of its –bearer.

***Keywords:*** narration; artistic integrity; auktorial Erzählung; Ich-Erzählung.

В литературе Нового и Новейшего времени система повествовательных инстанций может быть очень сложной, многоступенчатой. Возможно повествование от первого лица, которое иногда «перетекает» в повествование от третьего лица (например, в «Евгении Онегине»), «рассказ в рассказе», введение в текст совершенно разных субъектов повествования. Считать ли любой субъект речи повествователем (ведь реплика диалога – тоже формальное осуществление посредничества между художественным миром и читателем, следовательно, ее субъект – повествователь?), а если нет, то до какой степени должна быть развернута реплика, чтобы ее можно было считать «рассказом в рассказе», и что такое «повествователь» в этом случае? Запутанность в этихвопросах и позволяет, например, нарратологии «уравнять в правах» «носителей точек зрения» в произведении – **нарраторов**.

Автор совпадает с границами художественного мира, он моделирует его, он – «последняя смысловая инстанция» (М. Бахтин). И если автор на себя **как на автора** возлагает функцию повествователя, то такой повествователь будет совпадать с границами художественного мира, но**не находиться внутри его**, и вестись повествование будет без формального выражения субъекта речи, то есть от третьего лица (*auktorial Erzählung*). Такой повествователь имеет возможность свободно «перемещаться» во времени и пространстве, знать абсолютно все, вплоть до мельчайших движений души любого персонажа, а может чего-то «не знать», не договаривать. Степень выражения всеведения или незнания повествователя будет зависеть от авторской воли и преследовать каждый раз конкретные цели. Б. Успенский пишет по этому поводу, что автор может поставить себя «в позицию человека, которому известно вообще все относительно описываемых событий, или же накладывает определенные ограничения на свои знания. В последнем случаенас должно интересовать, чем обусловлены данные ограничения» [1, с. 130]. Даже в хрестоматийном примере авторского всеведения в «Войне и мире» автор часто не раскрывает внутреннегосостояния героев (Каратаев, Вера, Анатоль Курагин), оставляя их «загадкой» для читателя. Автор может «войти» в художественный мир своего произведения, как бы оставив за собой функцию повествователя (например, в «Записках охотника» И. Тургенева; в терминологии Б. Кормана, такой повествователь – «личный повествователь» [2, с. 47]). Тогда повествование начинает вестись от первого лица (*Ich-Erzählung*), так как автор «передоверил» функцию повествователя персонажу, прототипом которого является он сам, реальный писатель.

Все многообразие повествовательных форм может быть сведено к двум «чистым» типам, которые, заметим, могут «перетекать» друг в друга в рамках одного произведения, создавая «стереоскопический» эффект. И если повествование от третьего лица (в дальнейшем «ІІІФ») наделено, в первую очередь, семантикой творческого акта, **вымысла**, и характеризуется «широтой» знания повествователя (от всеведения в «Войне и мире» до «суженности» мира в «Каштанке»), то в повествовании от первого лица (в дальнейшем «ІФ»), имитирующем достоверность, свидетельство,

нет возможности «знать все» в принципе. Знает **все** в такой ситуации – лишь автор, кругозор персонажа-повествователя ограничен, он «подчинен тем же законам, что и его персонажи, здесь нет презумпции вымысла, как есть она в ІІІФ» [3, с. 346]. М. Бахтин по поводу повествования в «ІФ» говорил: «За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ – рассказ автора о том же <…> и, кроме того, о самом рассказчике. Каждый момент рассказа мы отчетливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика <…> и в плане автора, преломленно говорящего этим рассказом и через этот рассказ. В этот авторский кругозор вместе со всем рассказываемым входит и сам рассказчик со своим словом» [4, с. 127]. В «ІФ» автор «надевает маску», и мы видим мир как бы глазами персонажа, однако здесь, как в исполнении музыкального произведения, за личностью исполнителя, за особенностями его мастерства просматривается мир автора произведения, музыкант же – его необходимый формальный «выразитель», который «окрашивает» его.Однако при повествовании в «ІФ», когда, кажется, читатель все должен знать о внутреннем мире субъекта речи, – автор может специально не «вкладывать в уста» персонажа-повествователя отображение полноты знания о нем, и читатель до последнего момента может не знать о повествователе самого главного (как, например, в «Убийстве Роджера Экройда» А. Кристи).

Автор может быть актуализирован – то есть выражать себя **эксплицитно**, используя местоимения («я», «себе» и др.), обращения к читателю, текст о тексте (метатекст – «уже отмечалось» и т.д.), вводные слова («кажется», «по-видимому» и др.). Такой тип повествования – классический. Однако даже минимальное формальное «вхождение» субъекта сознания в художественный мир превращает такого субъекта в **объект** для автора. Автор может вообще не быть актуализирован в тексте (то есть быть **имплицитным**) – при повествовании в «ІІІФ» формально «не проявлять» себя или передоверять функции посредничества персонажу. Как справедливо отмечают исследователи, «идеологическая позиция автора в таких произведениях обнаруживается на глубинном уровне анализа, в подтексте произведения» [5, с. 39]. Выбирая повествование в «ІФ», автор позволяет читателю «одновременно и видеть все так, как есть, и оценивать все увиденное с той высокой идейно-эстетической позиции, на которой находится автор» [6, с. 114]. Главная проблема в «ІФ» – в различении субъектов речи и разных субъектов сознания, в выделении «второстепенных» и «главной» идеологий в произведении.

Любое слово художественного текста всегда принадлежит конкретному субъекту речи. В каждый конкретный момент повествования субъект речи всегда один, но субъектов сознания может быть много, и «располагаются» они по принципу матрешек. Любая реплика персонажа, о котором повествует «рассказ в рассказе» – выражение сознания персонажа. Но это сознание «включено» внутрь художественного мира – самого «рассказа в рассказе», который, в свою очередь, входит как компонент во внутренний мир повествователя – выразителя концепции всего произведения (если функции повествователя выполняет непосредственно автор) или «включенного» в авторское сознание (если функции повествователя выполняет персонаж). Таких «матрешек» может быть очень много, а формально выражена, «видна» только одна – но, в отличие от матрешек реальных, та, которая «находится внутри» всех остальных, а не самая большая, которая «включает в себя» остальные: авторское сознание включает в себя сознание субъекта «рассказа в рассказе», который, в свою

очередь, моделирует мир, моментом которого является сознание носителя слов реплики – и т.д. Например, в «Асе» И. Тургенева мы видим рассказчика (являющегося объектом для автора), в чье повествование входит рассказ Гагина, куда входит рассказ слуги Якова. **Субъект сознания (автор) не всегда наделен «собственной» речью, субъект же речи – всегда субъект сознания**. Функции повествователя могут «передаваться» любому персонажу, и в этом месте текста повествование в широком смысле остается, а повествователь как бы исчезает; на его место «заступает» субъект речи, который, моделируя свой собственный мир и выражая его **непосредственно**, становится «вторичным повествователем». Повествовательных инстанций может быть много, они могут казаться равноправными («Герой нашего времени» М. Лермонтова), не имеющими отношения к непосредственному повествованию (газетные заметки в «Войне с саламандрами» К. Чапека), может казаться, что автор-повествователь как бы «самоликвидируется» (часто ошибочно говорят об отсутствии точки зрения автора в произведениях Г. Флобера или А. Чехова).

**Повествователь в широком смысле («первичный повествователь»)** – всегда **«первичный»субъект речи (введенный непосредственно автором)**, по отношению к которому все остальныесубъекты речи – вторичные (или равноправные, как в «Двух капитанах» В. Каверина, когда «первичных повествователей» несколько). Повествователь может быть субъектом «первичного» сознания (атаковым всегда является сознание автора – высшая «точка отсчета» любых оценок), если автор возлагает функцию повествователя на себя, либо быть субъектом (или субъектами) «вторичного», введенного «персонажного» сознания (или равноправных сознаний), если автор «надевает маску» персонажа, ведет повествование в «IФ» и при этом не происходит опосредования никакими другими субъектами речи, то есть персонажа-повествователя не вводит другой повествователь. Так, «первичным» сознанием и в «Письме к ученому соседу» А. Чехова, и в «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова, и в «Судьбе человека» М. Шолохова является сознание автора. В первом случае «первичный» субъект речи – это «вторичный» субъект сознания, персонаж, который не обусловлен каким-либо другим субъектом речи, а основной повествователь в шолоховском рассказе – «вторичный» субъект речи, так как он обусловлен речью, принадлежащей другому персонажу, который «сразу» введен автором и является «первичным» повествователем, но «вторичным» по отношению кавтору субъектом сознания. «Первичный» же субъект речи в «Двенадцати стульях» совпадает с «первичным» субъектом сознания – автором.

Вторичный субъект речи – «субъект речи, который вводится первичным субъектом речи» [7, с. 6], то есть **повествователи в узком смысле («вторичные повествователи») – любые субъекты речи либо инстанции, которым передается функция посредничества между художественным миром и читателем в конкретный момент повествования и которые опосредованы другими субъектами речи**. Весь же художественный текст, все повествование – выражение целостного художественного мира, субъектом которого всегда будет личность, и передача функций повествователя от автора к персонажу, от персонажа к другому персонажу и т. д. всегда будет обусловлена концепцией личности и каждый раз будет выполнять определенные художественные функции.

Часто при повествовании в «IIIФ» автор «видит» описываемое как бы глазами персонажа – не передоверяя при этом ему функций повествователя (например, частое

вИдение мира как бы глазами Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф. Достоевского и т. п.). В. Виноградов отмечал, что для русской литературы (мы добавим, что и для мировой литературы последних двух веков вообще) характерна «множественность субъектных призм, через которые преломляется понимание и изображение действительности <…>. Точки зрения пересекаются, взаимно отражаются и объединяются в структуре целого произведения» [8, с. 129]. Формально выраженный повествователь при этом часто остается один – автор. Он как субъект речи не передоверил функции повествования персонажу, глазами которого он как бы видит мир. Моменты, при которых повествователь с собственной точки зрения как бы переходит на точку зрения персонажа, не всегда являются моментами смены повествователя. Б. Успенский пишет: «Переход от одной точки зрения к другой весьма нередок в авторском повествовании и зачастую происходит как бы исподволь, контрабандой» [1, с. 31]. Это может быть выражено даже в том, как повествователь в данном моменте текста именует своих персонажей: автор в «Войне и мире» может показывать Николая Ростова как бы с точки зрения его семьи (и тогда называет его Николенькой), а может – с точки зрения сослуживцев (тогда повествователь говорит о нем как о Ростове). По мнениюБ. Кормана, возможна ситуация, когда «у текстов, организованных разными субъектами сознания, – один субъект речи» [7, с. 10–11], что можно отнести к **«двуголосому слову»** (М. Бахтин). Часто бывают случаи, когда «в авторской речи дано явно персонажное восприятие, но нет такого персонажа, которому можно было бы это восприятие приписать» [5, с. 43]. Присутствие в авторской речи «чужих» слов, создающее, по М. Бахтину, «двуакцентные и двустильные гибридные конструкции» [4, с. 117] помогает повествователю не только глубоко проникнуть в сознание конкретного персонажа и убедительно выразить его, – но и как бы раствориться в описываемом мире, в **общественном** сознании этого мира. Однако – согласимся с исследователями – при такойдиффузии разных сознаний «авторская точка зрения окончательно никогда не совмещается с точкой зрения персонажа, а часто и вообще противопоставлена в оценочно-идеологическом плане позиции персонажа» [5, с. 46] – и, добавим, даже невыраженного персонажа.

При повествовании в «IФ» система преломляющихся и пересекающихся оценок может усложниться по сравнению с повествованием в «IIIФ». Повествователем в «IФ» зачастую бывает субъект,наделенный сознанием лишь волей автора: это и только что умерший человек («Между жизнью исмертью» А. Апухтина), и животное («Холстомер» Л. Толстого), и неодушевленный предмет («Кушетка тети Сони» М. Кузмина). Первичный и все вторичные субъекты речи в этой форме повествования **всегда** будут объектом для автора. По словам Б. Кормана, «субъект сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того, как субъект сознания становится объектом сознания, он отдаляется от автора, то есть чем в большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию» [2, с. 42]. Здесьсубъект речи почти всегда будет представлен в двух ипостасях: он в момент описываемого – и он жев момент речи. М. Бахтин говорил об этом: «Если я расскажу (или напишу) о только что проис- шедшем со мною самим событием, я как рассказывающий (или пишущий) об этом событии нахожусь уже вне того времени-пространства, в котором это событие совершилось. Абсолютно

отождествить себя, свое я, с тем я, о котором я рассказываю, так же невозможно, как невозможно поднятьсебя самого за волосы» [9, с. 288]. «Я-пишущий» (или «говорящий») всегда оценивает «себя- описываемого», себя-персонажа своего рассказа. Сами писатели чувствуют эту двойственность образа повествователя в таких повествовательных ситуациях.

Большое количество субъектных призм, сквозь которые читатель «видит» художественный мир произведения, воссоздает целостную модель мира, построенную по не проговоренным автором «напрямую», а «скрытым» принципам, познав которые мы «выйдем» на мировоззренческую концепцию, «заложенную» автором (осознанно или бессознательно) в произведении.

**Библиографические ссылки**


1. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.

2. *Корман Б. О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов. Проблемы истории критики и поэтики реализма. Межвузовскийсборник. Куйбышев: Издательство Куйбышевского государственного университета, 1981. С. 39–54.

3. *Атарова К. Н., Лесскис Г. А.* Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе / К. Н. Атарова, Г. А Лесскис // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 4. С. 343–356.

4. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.

5. *Атарова К. Н., Лесскис Г. А.* Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе / К. Н. Атарова, Г. А. Лесскис // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1980. Т. 39. № 1. С. 33–46.

6. *Цилевич Л. М.* Повествователь в чеховском рассказе / Л. М. Цилевич // Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научных работ / Удм. гос. ун-т им. 50-летия СССР;[Редкол.: Корман Б. О. (отв. ред.) и др.]. Устинов: УдГУ, 1985. С. 110–115.

7. *Корман Б. О.* Литературоведческие термины по проблеме автора (в помощь студенту-заочнику, специализирующемуся по литературе) / Б. О. Корман. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 1982.

8. *Виноградов В. В.* Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя // В. В. Виноградов. М.: Наука, 1990.

9. *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1986.

# РАЗВІЦЦЁ ІДЭЙ ФАРМАЛІЗМУ ВА ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІМ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВЕ

**А. У. Сцельмашук**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*alya.kincheva@mail.ru;*
*Навуковы кіраўнік – кандыдат філалагічных навук, дацэнт П. І. Навойчык*

Разглядаюцца пытанні развіцця фармалізму ва ўсходнеславянскім літаратуразнаўстве. Найбольшае развіццё фармалізм атрымаў у Расіі, дзе сфарміраваўся ў самастойную фармальную школу, якая адкрыла новыя шляхі і прыёмы даследавання мастацкага тэксту і аказала значны ўплыў на развіццё іншых літаратуразнаўчых метадаў. Ідэі прадстаўнікоў фармальнай школы па-ранейшаму захоўваюць сваю актуальнасць пры даследаванні літаратурнага працэсу першай паловы XX стагоддзя. Ідэі новага мастацкага метаду знайшлі сваіх прыхільнікаў таксама ў беларускай і ўкраінскай літаратурах. У Беларусі фармалізм не набыў асаблівай папулярнасці, аднак прыцягваў увагу вядучых літаратурных крытыкаў і літаратуразнаўцаў і лёг у аснову некаторых іх прац.

***Ключавыя словы:*** фармалізм; фармальны метад; фармальная школа; усходнеславянскія літаратуры; форма і змест.

# РАЗВИТИЕ ИДЕЙ ФОРМАЛИЗМА В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

**А. В. Стельмашук**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*alya.kincheva@mail.ru;*
*Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент П. И. Навойчик*

Рассматриваются вопросы развития формализма в восточнославянском литературоведении. Наибольшее развитие формализм получил в России, где сформировался в самостоятельную формальную школу, открывшую новые пути и приемы исследования художественного текста и оказавшую значительное влияние на развитие других литературоведческих методов. Идеи представителей формальной школы по-прежнему сохраняют свою актуальность при исследовании литературного процесса первой половины XX века. Идеи нового художественного метода нашли своих сторонников также в белорусской и украинской литературах. В Беларуси формализм не приобрел особой популярности, однако привлекал внимание ведущих литературных критиков и литературоведов и лег в основу некоторых их работ.

***Ключевые слова:*** формализм; формальный метод; формальная школа; восточнославянские литературы; форма и содержание.

# DEVELOPMENT OF FORMALIST IDEAS IN EAST SLAVIC LITERATURES

**A. V. Stselmashuk**

*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus,*
*alya.kincheva@mail.ru;*
*Supervisor – PhD, Ass. Professor P. I. Navoychik*

The article deals with the development of formalism in East Slavic literary studies. The greatest development of formalism was in Russia, where it formed into an independent formal school, which opened new ways and methods of research of the artistic text and had a significant influence on other literary methods. The ideas of the representatives of the formal school are still relevant in the study of the literary process of the first half of the twentieth century. The ideas of the new artistic method found their representatives in Belarusian and Ukrainian literature. In Belarus, formalism did not receive special popularity, but it attracted the attention of leading literary critics and literary critics and formed the basis of some of their works.

***Keywords:*** formalism; formal method; formal school; East Slavic literatures; form and content.

На мяжы XIX–XX ст. адбываецца станаўленне новых мастацкіх сістэм, што прыводзіць да пошуку новых эстэтычных ідэалаў і ўзнікнення шматлікіх літаратурных школ, напрамкаў і плыняў. На змену рэалізму прыходзіць мадэрнізм, які кардынальным чынам змяніў успрыманне мастацтва. Пошук новых форм у літаратуры прывёў да перамены суадносін паміж формай і зместам літаратурнага твора, што ў выніку абумовіла зараджэнне такой з'явы, як фармалізм. Напачатку ён праявіўся ў выяўленчым мастацтве, а пасля знайшоў сваё адлюстраванне ў літаратуразнаўстве. Новы літаратурны метад пачаў фарміравацца ў Расіі пасля 1910 года і быў звязаны з узнікненнем двух аб'яднанняў: Маскоўскага лінгвістычнага гуртка, які ўзначальваў Р. Якабсон (1915 г.), і ОПОЯЗа (Таварыства даследавання паэтычнай мовы, 1916 г.), у склад якога ўваходзілі В. Шклоўскі, В. Брык, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянаў і інш. У іх працах былі сфармуляваны новыя падыходы да аналізу літаратурнага твора.

Фармалізм як літаратуразнаўчы метад – гэта даследаванне мастацкага тэкста і яго формы, зыходзячы з таго, што прадметам вывучэння літаратуры павінен стаць не сам тэкст, а яго літаратурнасць – тое, што робіць твор па-сапраўднаму мастацкім. Для фармалістаў былі важнымі два бакі тэкста: стылістычны (сукупнасць прыёмаў «паэтычнай» мовы) і кампазіцыйны («фабула» – «сюжэт»), якія павінны выклікаць эфект «здзіўлення – адзін з галоўных тэрмінаў фармалістаў, уведзены В. Шклоўскім. «"Здзіўленне" – апісанне ў мастацкім творы чалавека, прадмета або з'явы, як бы ўпершыню ўспрынятых, якія набываюць новыя прыкметы. Адсюль нават звыклы і прызнаны прадмет, як усякая новая з'ява, можа здацца незвычайным, дзіўным» [1, с. 188].

Развіццё фармалізму адбывалася дынамічна, і ён даволі хутка распаўсюдзіўся ва ўсіх усходнеславянскіх літаратурах. Атрымаўшы прызнанне ў рускай літаратуры ў

сярэдзіне другога дзесяцігоддзя, ужо праз пару гадоў яго ўплыў праявіўся ва ўкраінскай літаратуры, а на пачатку 20-х гадоў XX ст. ідэі фармалістаў знайшлі адлюстараванне ў працах беларускіх літаратуразнаўцаў.

Руская фармальная школа была арыгінальнай з'явай і не мела аналогіі ў заходнееўрапейскім літаратуразнаўстве, хаця тут мелі месца і агульныя тэндэнцыі, і пэўныя супадзенні: пазітывізм як метадычная аснова вывучэння мастацтва, разуменне мастацтва як «іманентнага рада», якое развіваецца па сваіх унутраных законах [2, с. 71]. Першым творам, дзе можна назіраць прыкметы фармалісцкай накіраванасці, лічыцца брашура В. Шклоўскага «Уваскрашэнне слова» (1914 г.). Аўтар разважае аб форме, як аб адным з важных элементаў твора: «Калі мы захочам стварыць азначэнне «паэтычнага» і наогул «мастацкага» ўспрымання, то, безумоўна, звернем увагу на азначэнне: «мастацкае» успрыманне – гэта такое ўспрыманне, пры якім перажываецца форма (можа быць, і не толькі форма, але форма абавязкова)» [3, с. 46]. З'яўленне фармальнай школы, або ОПОЯЗа, адбылося ў 1916 годзе (В. Б. Шклоўскі, Б. М. Эйхэнбаум, Ю. М. Тынянаў, О. Брык і інш), а першым праграмным маніфестам фармалістаў лічыцца «Мастацтва як прыём» (1917 г.) В. Шклоўскага, дзе ён адмаўляецца ад вобраза як ад асновы ўспрымання мастацтва, разважае аб «паэтычнай» і «практычнай» мове і ўводзіць адно з ключавых паняццяў фармалізму – «здзіўленне». Для прадстаўнікоў фармальнай школы аб'ектам даследавання быў твор мастацтва, яго структура, а не тое, што адлюстравана ў ім. Даследчыкі літаратуры павінны засяродзіцца на вывучэнні формы, структуры і моўных сродкаў.

Цікавасць да вывучэння фармальнага аспекту развіваецца ва ўкраінскай літаратуры сінхронна са з'яўленнем тэарэтычных прац ОПОЯЗа. А. Шамрай так адзначаў пачатак развіцця фармальнага метаду ва ўкраінскім літаратуразнаўстве: «З часоў выхаду ў свет кнігі "Таварыства вывучэння паэтычнай мовы", асабліва пасля з'яўлення ў 1919 годзе зборніка "Паэтыка" <…> усюды, нават ва ўтульных і далёкіх ад цэнтра правінцыяльных закутках, пачалі ўзнікаць гурткі "фармалістаў", пачалі абмяркоўвацца модныя пытанні пра стыль, рытміку, метрыку» [5, с. 233].

Літаратуразнавец А. Бялецкі з'яўляецца ключавой персонай першых украінскіх фармалістаў. Ён аб'яднаў вакол сябе маладых аспірантаў і студэнтаў Харкаўскага ўніверсітэта, дзе быў арганізаваны «гісторыка-літаратурны гурток». І. Айзеншток, адзін з вучняў Бялецкага, так згадваў пра гурток: «<…> большая колькасць пасяджэнняў прысвячалася ўзаемнай інфармацыі аб кнігах і артыкулах, якія змяшчаюць "новы падыход" ("новы" ў параўнанні з традыцыйным, "акадэмічным" літаратуразнаўствам") да вывучэння з'яў мастацкай літаратуры» [6, с. 145–146]. Навуковы інтарэс А. Бялецкага ў 1920-я гады быў сканцэнтраваны на пытаннях тэорыі і метадалогіі літаратуры, галоўным чынам на вывучэнні чытача як «фактара індывідуальнай пісьменніцкай творчасці і агульнага літаратурнага працэсу» [6, с. 152]. У адрозненне ад расійскіх фармалістаў, А. Бялецкі не выступаў з крытыкай А. Патэбні, а наадварот, спрабаваў аб'яднаць псіхалагічную школу з ідэямі фармалізму. Фігура А. Бялецкага з'яўляецца адной з вядучых для разумення працэсу рэцэпцыі ідэй рускага фармалізму

ва ўкраінскай літаратуры. Ён меў прафесійныя і сяброўскія стасункі з членамі ОПОЯЗа, уступаў з імі ў палеміку, стварыў уласную школу, дзе сумяшчаў розныя падыходы да вывучэння літаратуры.

Украінскія крытыкі і тэарэтыкі літаратуры, як і рускія фармалісты, вывучалі паэтычную мову і фармальныя элементы паэзіі скрозь прызму кампазіцыі і сюжэтабудавання. Яны імкнуліся выйсці за рамкі акадэмізму. У першай палове 1920-х гадоў з'яўляецца шэраг манаграфій, прысвечаных вывучэнню паэзіі: падручнік С. Гаеўскага «Тэорыя паэзіі» (1921 г.), вучэбны дапаможнік М. Йогансена «Элементарныя законы версіфікацыі (вершаскладання)» (1921 г.), практычны дапаможнік В. Палішчука «Як пісаць вершы» (1921 г.) і інш.

Фармальны напрамак знайшоў сваё адлюстраванне і ў беларускай літаратуры. У 1920-х гадах у Беларусі адбываецца ўздым авангардызму, які склаўся ў шэрагах літаратурнага аб'яднання «Маладняк», часткова праявіўся ў творчасці прадстаўнікоў «Узвышша» і Беларускай літаратурна-мастацкай камуны, якая была арганізавана на падабенства расійскага ЛЕФа (левы фронт мастацтва). Праўда, уплыў ідэй фармальна-мастацкага падыходу да творчасці выявіўся пераважна ў паэтыцы «Маладняка» [7, с. 238], а не ў тэарэтычных працах. Увогуле трэба прызнаць, што фармалізм не знайшоў у беларускім літаратуразнаўстве шматлікіх прыхільнікаў.

Адным з тых, хто праявіў найбольшую цікавасць да фармальнага напрамку ў літаратуразнаўстве, быў А. Вазнясенскі. Новы падыход да ацэнкі літаратурнай творчасці праявіўся ў такіх працах вучонага, як «Паэтыка М. Багдановіча» (1926), «Асноўныя прынцыпы пабудовы беларускай навукі аб літаратуры» (1927), «Традыцыя "фармальных" (эстэтычных) даследаванняў у навуцы пра літаратуру» (1927) і інш. Беларускі літаратуразнаўца ніколі не належаў ні да апаязу, ні да блізкіх яму гурткоў, фармалізм А. Вазнясенскага – самастойны, яўлахаўскай школы, і не такі радыкальны, як у В. Шклоўскага ці ў Б. Эйхенбаўма [8, с. 6]. У сваім артыкуле «Асноўныя прынцыпы пабудовы беларускай навукі аб літаратуры» А. Вазнясенскі намагаецца акрэсліць, па якіх прынцыпах адбываецца станаўленне беларускага літаратуразнаўства ў 20-я гады XX ст. і спрабуе спалучыць фармальны і сацыялагічны метады: «Традыцыйнае адрозьніваньне "зьместу" і "формы" ня губляе свайго значэньня і пасьля тых закідаў, якія былі зроблены «формалістымі» іх прыхільнікамі. Іх паказаньне на тое, што "ўмоўнае супроцьстаўленьне формы і зьместу ("як" і "што") у навуковым досьледзе прыводзіла заўсёды да зацьвярджэньня іх злучнасьці ў эстэтычным аб'екце і, дзякуючы гэтаму, да "малое плённасьці пры высьвятленьні спэцэфічных асаблівасьцей чыста фармальнага моманту ў мастацкай структуры твору мастацтва", ня маючы пад сабою вытвараючага грунту» (захаваны аўтарскі правапіс) [9, с. 142]. У іншым тэзісе аўтар сцвярджае, што фармалізм са сваім падыходам да твораў можа даць грунтоўны падмурак для аўтаномнага (але не зусім, таму што аўтар спрабуе ўнесці прыёмы фармальнага метаду ў культурна-гістарычны метад) даследавання літаратуры і яе літаратурнасці: «З нашага пункту погляду, літаратурны твор ёсьць зьявішча эстэтычнага парадку, прадстаўляючае з сябе складаны арганізм, які вытвараецца з цэлага шэрагу складаных элемэнтаў таксама эстэтычнай якасьці. Яна выпаўняе пэўныя заданьні поэтычнага характару, зьяўляючыся з гэтага боку сродкам

для дасягненьня пэўных мастацкіх мэтаў, прыёмам поэтычнай творчасьці. Толькі гэтыя мастацкія актыўнасьці, як у разрозьненым відзе, так і ў іх адзінстве, могуць быць прадметам гістарычна-літаратурных вывучэньняў. Толькі той або іншы асобны элемэнт мастацкага твору зьяўляецца літаратурным фактам, вывучэньне якога толькі можа быць грунтам для пабудовы навукі аб літаратуры» (аўтарскі правапіс) [9, с. 142–143]. Але артыкул пісаўся ў 1927 г. і А. Вазнясенскі мусіў разважаць не аб «чыстым» фармальным напрамку, а ўжо аб яго сінтэзе з гісторыка-культурным метадам і сцвярджаць, што не толькі праз «прыёмы» можна даследаваць літаратуру (асэнсоўваў фармальны аналіз і эстэтычную крытыку): «Адыходзячы ад гэтых меркаваньняў, мы лічым, што поэтыка заключае ў сабе ня толькі вучэньне, а спосабах альбо прыёмах пабудовы мастацкіх твораў; яна ставіць сваёй задачай апісаньне, канстатаваньне ўсяго наліча мастацкіх актыўнасьцей, якія ствараюць літаратурны твор, з боку іх прыроды – формальнай і тэматычнай, а таксама выпаўняемых імі мастацкіх функцый – іх тэлеолёгіі» (аўтарскі правапіс) [9, с. 146].

Варта адзначыць яшчэ аднаго літаратуразнаўцу, які цікавіўся фармальным метадам і даследаваў творчасць М. Багдановіча з погляду фармальнага напрамку, – гэта Ул. Дзяржынскі (Ул. Чаржынскі). Яго артыкул «Багдановіч як стылізатар беларускага вершу» (1922 г.) – першае даследаванне, дзе паэтыка М. Багдановіча разглядаецца па фармальных прынцыпах. Аўтар даследаваў метрыку і рыфму зборніка «Вянок» і падлічыў, колькі варыянтаў метрыкі выкарыстоўваў М. Багдановіч, якія рыфмы найчасцей сустракаюцца ў яго паэзіі. «Пераважная частка прыгожага пісьменства наогул ёсць замкнёна ў рамкі верша» [8, с. 41], – так пачынаецца артыкул аб М. Багдановічу, і ўжо ў гэтых словах адчуваецца ўплыў фармалістаў. Ул. Дзяржынскі піша аб тым, што ў беларускім літаратуразнаўстве форме амаль не надаецца ўвагі і творы разглядаюцца толькі праз змястоўнасць сюжэта: «Свядомае беларускае грамадзянства дагэтуль захоплена яшчэ навізною нашага пісьменства, дагэтуль яшчэ не мае адвагі крытычна падысці да яго, не мае адвагі правесці раўналежную з іншымі літаратурамі, яно быццам баіцца, каб ад шорсткага дотыку крытыкі не страціла нашае пісьменства таго златабляску, якім свядома акружае яго кожны беларусін-адраджэнец. Беларускае грамадзянства дагэтуль яшчэ цікавіцца выключна адным зместам нашага пісьменства, не звяртаючы ўвагі на тыя формы, у якіх падносяць гэты змест яму беларускія пісьменнікі» [8, с. 42]. Такім чынам, аўтар уздымае пытанне аб тым, што беларускае літаратуразнаўства не вельмі зацікаўлена ў новым літаратуразнаўчым метадзе.

Некаторыя аспекты фармальнага напрамку ў паэзіі распрацоўваў таксама А. Бабарэка. Падобныя ідэі мы сустракаем у яго літаратурна-крытычных працах «Фармальна-вобразныя асаблівасці вершаў Я. Пушчы», «Слова і мастацтва: Заўвагі аб фармальнай школе і паэзіі Я. Пушчы» і інш. Аднак унутрыпалітычныя ўмовы ў Савецкай Беларусі ўжо не давалі ранейшай свабоды да навуковых росшукаў, а таму можа падацца, што беларускае літаратуразнаўства не праявіла вялікай цікавасці да новага метаду. І хаця асобныя паэты выкарыстоўвалі наватарскія прыёмы ў сваёй творчасці, аднак літаратурна-крытычных артыкулаў, тэарэтычных прац, падручнікаў, якія б развівалі ідэі фармалізму, на жаль, няма.

Такім чынам, мы акрэслілі часавыя рамкі пашырэння фармалізму ва ўсходнеславянскіх літаратурах, а таксама вызначылі, дзе ён атрымаў найбольшае развіццё. Ідэі фармалістаў паспрыялі фарміраванню новага падыходу да вывучэння літаратуры як сістэмы, якую можна аналізаваць праз мову і форму, што ў далейшым паўплывала на з'яўленне такога напрамку, як структуралізм, які развіў і дапоўніў ідэі фармалізму.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1966.
2. «История формализма в литературоведении» в контексте научной мысли Р. Г. Назирова (предисловие к публикации) [Электронный ресурс]. URL: http://nevmenandr.net/nazirov/1sbrnk_formalizm.pdf (дата обращения: 26.09.2024).
3. *В. Б. Шкловский* Воскрешение слова [Электронный ресурс]. URL: https://russianway.rhga.ru/upload/main/R.C.The%20Iron%20Age/45%2051.pdf. (дата обращения: 26.09.2024).
4. *Кэрил Эмерсон.* Очерки по русской литературной и музыкальной культуре [Электронный ресурс]. URL:
https://e-univers.ru/upload/iblock/aed/qyl871d2mezohhbnbdex2qax7eksgl6b.pdf. (дата обращения: 26.09.2024).
5. Червоний шлях: громадсько-політичний і літературно-науковий місячник/ ред. Г. Ф. Гринько. Харків, 1926 [Электронный ресурс]. URL: Червоний шлях : громадсько-політичний і літературно-науковий місячник (1926) (irbis-nbuv.gov.ua) (дата обращения: 30.09.2024).
6. *Бабак Г., Дмитриев А.* Атлантида советского нацмодернизма: формальный метод в Украине (1920-я – начало 1930-х). Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
7. *Багдановіч. І.Э.* Авангард і традыцыя: бел. паэзія на хвалі нац. Адраджэння. Мінск: Бел. навука, 2001.
8. Максім Багдановіч: вядомы і невядомы: зб. літаратуразн. і арх. матэрыялаў / уклад. і камент. Ц. В. Чарнякевіча; прадм. і гласарый Ю. В. Пацюпы. Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2011. С 3 – 13, 41 – 57. ISBN 978-985-6994-74-9.
9. Працы Беларускага Дзяржаўнага Універсытэту ў Менску. Выданьне Праўленьня Б.Д.У. Менск, 1927. С. 137–157.

# РАЗДЗЕЛ 2

# БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: СУЧАСНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

## САЦЫЯЛЬНАЕ СТАНАЎЛЕННЕ ДЗІЦЯЦІ Ў АПОВЕСЦЯХ А. ВАСІЛЕВІЧ «ДОЛЯ ЗНОЙДЗЕ ЦЯБЕ» І «НОВЫ СВЕТ»

**Л. В. Алейнік**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*lada_oleinik@mail.ru*

Разглядаюцца аповесці А. Васілевіч «Доля знойдзе цябе» і «Новы свет» – цэнтральныя часткі тэтралогіі «Пачакай, затрымайся». Даследуюцца абставіны жыцця, сямейных узаемаадносінаў і этапы сацыяльнага станаўлення галоўнай гераіні твора – вясковай дзяўчынкі. Аналізуюцца падзеі і фактары, якія садзейнічалі засваенню юнай гераіняй сацыякультурнага вопыту і яе інтэграцыі ў сістэму сацыяльных адносінаў. Сцвярджаецца, што літаратурныя творы А. Васілевіч дазваляюць глыбей асэнсоўваць і засвойваць з'явы і законы сацыяльна-грамадскага быцця, вызначаюць этычныя абсалюты, якія рэгламентуюць чалавечыя ўзаемаадносіны. Сюжэты аповесцей з'яўляюцца прадуктыўным спосабам пазнання рэчаіснасці і прасторай сацыялізацыі для чытачоў, якія праз суперажыванне героям, мадэляванне разнастайных стратэгій дзеянняў і непазбежныя рэфлексіі набываюць апасродкаваны, але вельмі каштоўны жыццёвы вопыт.

***Ключавыя словы:*** мастацкая літаратура; аўтабіяграфічная проза; сацыяльнае станаўленне; маральна-этычныя прынцыпы; сацыялізацыя.

## СОЦИАЛЬНОЕ СТАНОВЛЕНИЕ РЕБЕНКА В ПОВЕСТЯХ Е. ВАСИЛЕВИЧ «ДОЛЯ ЗНОЙДЗЕ ЦЯБЕ» И «НОВЫ СВЕТ»

**Л. В. Олейник**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*lada_oleinik@mail.ru*

Рассматриваются повести Е. Василевич «Доля знойдзе цябе» и «Новы свет» – центральные части тетралогии «Пачакай, затрымайся». Исследуются обстоятельства жизни, семейных взаимоотношений и этапы социального становления главной героини произведения – дере-

венской девочки. Анализируются события и факторы, способствовавшие усвоению юной героиней социокультурного опыта и ее интеграции в систему социальных отношений. Утверждается, что литературные произведения Е. Василевич позволяют глубже осмысливать и усваивать явления и законы социально-общественного бытия, определяют этические абсолюты, регламентирующие человеческие взаимоотношения. Сюжеты повестей являются продуктивным способом познания действительности и пространством социализации для читателей, которые через сопереживание героям, моделирование разнообразных стратегий действий и неизбежные рефлексии приобретают опосредованный, но очень ценный жизненный опыт.

***Ключевые слова:*** художественная литература; автобиографическая проза; социальное становление; морально-этические принципы; социализация.

## SOCIAL FORMATION OF THE CHILD IN THE STORY A. VASILEVICH «FATE WILL FIND YOU» AND «NEW WORLD»

**L. V. Aleinik**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus,*
*lada_oleinik@mail.ru*

The article examines A. Vasilevich's short stories «Fate Will Find You» and «New World» – the central parts of the «Wait, Stay» tetralogy. The circumstances of life, family relations and stages of social development of the main character of the work – a village girl – are investigated. The events and factors that contributed to the young heroine's assimilation of sociocultural experience and her integration into the system of social relations are analyzed. It is claimed that the literary works of A. Vasilevich allow for a deeper understanding and assimilation of the phenomena and laws of social and public existence, define ethical absolutes that regulate human relationships. The plots of stories are a productive way of learning about reality and a space of socialization for readers who, through empathy with the characters, modeling of various action strategies and inevitable reflections, acquire indirect but very valuable life experience.

***Keywords:*** fiction; autobiographical prose; social formation; moral and ethical principles; socialization.

Працэс сацыяльнага станаўлення асобы мае на ўвазе засваенне правілаў грамадскага жыцця, фарміраванне каштоўнасных арыентацый, маральна-этычных прынцыпаў і навыкаў міжасабовага ўзаемадзеяння. Сацыяльная сталасць, такім чынам, вызначаецца ўзроўнем адпаведнасці паводзінаў чалавека грамадскім крытэрыям і нормам, здольнасцю да выканання сацыяльных роляў, уласцівых даросламу чалавеку. Але ў сучасным свеце, які характарызуецца шматвектарнасцю сацыяльных узаемадзеянняў і надзвычайнай дынамікай інтэрактыўных мультымедыя, накіраванасць і змест працэсу станаўлення асобы пачалі істотна змяняцца. «Перавага форм

зносінаў праз інфармацыйна-камунікатыўныя сістэмы замест міжасабовых камунікацый, звужэнне каналаў спасціжэння чалавекам рэчаіснасці (ігнараванне вялікай колькасцю людзей магчымасцей навукі, мастацтва, рэлігіі), адасабленне і «атамізацыя» прыводзяць да парушэння прынцыпа сістэмнасці атрымання ведаў пра свет, неразуменню сэнсаў з'яў і дзеянняў, іншай інтэрпрэтацыі ўчынкаў у соцыуме, неразвітасці рэфлексіі. Змяняецца ступень сацыяльнай адкрытасці і закрытасці чалавека, абмяжоўваецца набор магчымых варыянтаў сацыяльных паводзінаў, большая частка з якіх застаецца нязведанай. <…> Утвараецца няўстойлівая раўнавага, калі разбурэнне традыцый прыводзіць да няпэўнасці ў свядомасці і лёсах людзей. Бядой з'яўляецца парушэнне гармоніі паміж традыцыяй і інавацыяй, і як вынік – паміж тымі сацыяльнымі рэсурсамі (пакаленнямі людзей), якія іх узнаўляюць» [1, с. 118–119]. Безумоўна, сацыяльныя трансфармацыі, грамадскія супярэчнасці, парушэнні міжпакаленнай трансмісіі найбольшы ўплыў маюць на маладое пакаленне, максімальна ўскладняюць сацыялізацыю асобы.

Мастацкая літаратура як феномен культуры заўжды чуйна рэагавала на тэктанічныя зрухі ў сацыяльнай структуры грамадства, фіксавала і асэнсоўвала прычынна-выніковыя сувязі актуальных праблем часу. У эпоху глабалізацыі, калі трансфармуюцца этнічныя культуры і ўзнікаюць новыя стылі камунікацый, менавіта мастацкая літаратура захоўвае каштоўнасныя сэнсы і сацыяльныя патэрны, якімі традыцыйна рэгламентаваліся грамадскія ўзаемаадносіны і вызначалася нацыянальная самабытнасць беларусаў. Сярод літаратурных узораў для дзяцей і юнацтва асаблівую каштоўнасць набывае аўтабіяграфічная проза, якая амаль заўсёды накіравана на выяўленне самых істотных падзей і фактаў у жыцці лірычнага героя, на асэнсаванне этапаў яго станаўлення і непазбежна адлюстроўвае сацыяльна-гістарычныя ўмовы часу, якія ўплываюць на фарміраванне светапогляду асобы.

Аповесці А. Васілевіч «Доля знойдзе цябе» і «Новы свет» уваходзяць у аўтабіяграфічную тэтралогію пісьменніцы «Пачакай, затрымайся» і працягваюць гісторыю сталення вясковай дзяўчынкі, запачаткаваную ў аповесці «Расці, Ганька». Калі першая частка тэтралогіі знаёміла з абставінамі жыцця юнай гераіні ў сямейным атачэнні, то другая і трэцяя значна пашыраюць прастору падзей, бо ў Ганькі пачынаецца новы этап жыцця: яна выпраўляецца ў школу. Натуральна, дзяўчынка ўжо мае першы сацыяльны досвед: яна назірала за адносінамі сваёй маці са сваякамі і вясковымі суседзямі, мае ўяўленні пра асноўныя прынцыпы чалавечых стасункаў, разумее, што свет вакол яе зусім не ідэальны – у гэтым свеце ёсць чэрствасць і хлусня, зайздрасць і сквапнасць. Першая частка тэтралогіі завяршаецца трагічнымі падзеямі: памірае маці Ганькі, дзяўчынка застаецца круглай сіратой, і яе забірае да сябе матчын брат Мікалай.

Ганьцы даводзіцца сталець хутчэй, чым іншым дзецям. Яна змушана прыстасоўвацца да жыцця ў дзядзькавай сям'і: пакорліва прымаць бясконцыя папрокі і беспадстаўныя нараканні цёткі Фядоры, дагаджаць сваякам, выконваць даручаны ёй гаспадарчы абавязак і пасвіць хатнюю жывёлу. Першыя ўражанні ад школы гэтаксама не надта вясёлыя: дарога да яе далёкая, бо школа ў суседняй вёсцы; дзеці ў класе задзірыстыя; заданні настаўніка складаныя. «За першым днём вучэння ідзе другі, ідзе трэці. Так праходзіць тыдзень. А потым, пасля ўсяго аднаго толькі выхаднога дня – у

нядзелю – зноў пачынаецца першы дзень, другі дзень, трэці… Ганька прыкметна стамляецца на ўроках, адстае ад старэйшых у дарозе (і старэйшыя крычаць на яе!), не паспявае вучыць як належыць урокаў дома… Бо хоць і думалася ёй, што як пойдзе яна ў школу, то назаўсёды ўжо разлічыцца з пашай і свіннямі, – нічога з гэтага не выйшла. І свінні засталіся, і паша засталася. І цётка Фядора, ледзь толькі Ганька паспее пад'есці пасля школы, адразу ж адпраўляе яе на выган» [2, с. 148]. Але спаквaля дзяўчынка прывыкае да гэтага няпростага жыцця, успрымае падзеі з уласцівым дзецям аптымізмам. У аповесці выдатна адлюстравана, як маленькая гераіня набывае новыя навыкі міжасабовых зносінаў: як вучыцца сябраваць, як засвойвае правілы грамадскіх паводзінаў, культуры, як вучыцца крыху хітраваць ці недагаворваць, каб пазбегнуць непрыемнасцяў.

Шмат пра якія падзеі даведваецца Ганька з размоў дарослых. Найбольш розных навін можна пачуць, калі да дзядзькі Мікалая, у якога ёсць уласная ваўначоска, прыязджаюць «завознікі»: едуць са ўсёй Случчыны з вялізнымі пакункамі нечасанае воўны, займаюць усю хату і чакаючы сваёй чаргі, вядуць няспешныя гаворкі. Аднак Ганька заўважае, што раней людзі гаварылі на самыя розныя тэмы, але апошнім часам – толькі пра калгасы. Адны даводзяць, што калектыўныя гаспадаркі будуць вялікай палёгкай для сялянскай беднаты, іншыя – горача супярэчаць: «Згвалтуюць людзей, хто мазалём і потам зарабіў сваё добрае. Змарнуюць гаспадаркі… Бо ўсякаму вядома, што на гаспадарцы патрэбна праца. А гэтыя гультаі, што век хлеба не маюць да Каляд, хіба яны прывыклі рабіць?! На чужое квапіцца – на гэта ўсе здольныя… Таму і калгасы патрэбны гультаям, а не гаспадарам!» [2, с. 155]. Асабліва палохаюць Ганьку чуткі пра "раскулачванне", калі ў людзей, якія адмовіліся ад удзелу ў калектыўнай гаспадарцы, адбіраюць усю маёмасць і высылаюць «у Мурманск ці на Салаўкі, дзе ніколі зямля не адтайвае» [2, с. 155].

Тэма калектывізацыі з'яўляецца лейтматыўнай у аповесці «Доля знойдзе цябе». Менавіта гэта сацыяльная з'ява не толькі кардынальна змяніла жыццё сваякоў дзяўчынкі, але пашырыла яе асабістыя ўяўленні пра свет, пра чалавечыя характары і матывы ўчынкаў.

Першае сутыкненне з наступствамі калектывізацыі звязана ў Ганькі са з'яўленнем у дзядзькавай хаце Волькі-кулачкі – роднай пляменніцы цёткі Фядоры. Бацькоў Волькі раскулачылі і «саслалі з двума старэйшымі дзецьмі невядома нават куды», а малодшую дачку дазволілі пакінуць у сваякоў. Перадусім Ганька адчула, што да ўласнай пляменніцы цётка ставіцца па-іншаму, чым да яе: не абавязвае ніякай працай, шкадуе і песціць. Дзівіць Ганьку, што Волька зусім не перажывае пра сваіх родных: «вечарам ужо таго дня, як прыехала, <…> рагатала на ўсю хату і дражнілася з Ганькай, <…> а потым падгаварыла Валю, і яны абедзве, апрануўшыся ў кажушкі, пайшлі на вячоркі да вялікіх дзявок і хлопцаў» [2, с. 157].

З утварэннем калектыўнай гаспадаркі заўважальна змяніліся некаторыя вясковыя людзі. Дзядзька Тодар, які нічым асаблівым ніколі не вылучаўся, стаў старшынёй калгаса і зрабіўся вельмі важным – не падступіцца. Раней быў чалавекам негаваркім, стрыманым, але на новай пасадзе палюбіў склікаць сходы ды «весці іх урачыста, глыбакадумна, асабліва пакуль чытае павестку дня» [2, с. 200]. Напоўніцу разгарнулася ў вёсцы Надзя Сцёпіха – жонка роднага брата цёткі Фядоры, якая заўжды была

сварлівай кабетай, але з прыходам калектывізацыі зрабілася зусім невыноснай. «Надзі Сцёпіхі баяўся ўвесь засценак. Мусіць, не было таго чалавека, на каго б яна не пісала ў сельсавет заявы. У таго былі наймічкі (у жніво дні на два ці на тры прыходзілі памагчы сваякі з другога засценка), у другога свінні парылі поплаў, трэці вянглярню вэндзіць каўбасы паставіў блізка каля суседскага хлява, дык хацеў спаліць засценак… <…> Цяпер Сцёпісе хацелася ўсіх раскулачваць і ссылаць: на Салаўкі, у Мурманск, у Сібір…» [2, с. 202].

У аповесці выразна выяўляецца, як па меры сталення ў дзяўчынкі не толькі пашыраецца кола знаёмстваў і паглыбляецца жыццёвы досвед, але пачынаецца крытычнае асэнсаванне шматлікіх праблем, з якімі сутыкаюцца дарослыя. Усё, што адбываецца навокал, хвалюе Ганьку, схіляе да рэфлексій, змушае шмат разоў пераацэньваць свае погляды на падзеі, на людзей. «Пражыўшы ўжо амаль дзевяць гадоў на свеце, не адразу, вядома, а з нейкіх выпадковых назіранняў, Ганька пачынае паступова рабіць для сябе важнае заключэнне: як усё ж дзіўна пабудаваны свет і жыццё! Чакаеш ад яго аднаго, а яно падсоўвае табе зусім іншае. Ідзеш насустрач яму з працягнутымі рукамі, з гэтакім даверам, а яно табе раптам трах па руцэ! А то яшчэ горш… І, наадварот, выдумляеш на чалавека немаведама што, не любіш яго, а ён працягвае табе руку…» [2, с. 205].

Ганька расце назіральнай і чуйнай, не па гадах практычнай. Кемлівасць і спрыт дзяўчынкі, якіх ніхто не чакаў ад дзевяцігадовага дзіцяці, выявіліся ў самы драматычны момант, калі ўчастковы міліцыянер Гайдукевіч у суправаджэнні «ўпаўнаважанага» прыйшлі апісваць маёмасць Ганьчыных сваякоў. Сцёпіха дамаглася свайго: па яе заяве было прынята рашэнне «раскулачыць Мікалая і Фядору Гурновічаў». Але цётка Фядора, хоць і спакавала ўсё самае лепшае, што было ў яе куфрах ды шафах, схаваць дабро не паспела – спадзявалася, што ўсё «як-небудзь абыдзецца». Ганька першая ўбачыла, што ў двор кіруюць «прадстаўнікі ўлады» і кінулася ў хату. Дзяўчынка імгненна зразумела, што ад спалоханай і разгубленай цёткі не будзе ніякага толку, і ёй давядзецца самой ратаваць цётчына дабро. «І не ўсведамляючы, адкуль раптам у яе ўзялося столькі сілы, яна схапіла з-пад посцілак, з-пад хамутоў адзін клумак, другі і, папярэдне выглянуўшы за дзверы, ці няма на двары Гайдукевіча ці таго, другога, з партфелем, кінулася з клумкамі за хату, парэчнікам, за свіран, за ваўначоску… Да той падстрэшкі, дзе зусім нядаўна яна хавалася сама – ад цёткі Фядоры…» [2, с. 229]. У творы выразна падкрэсліваецца, што ні цётчына адчужанасць, ні шматлікія крыўды, якія Ганька ад яе трывала, не азлобілі дзіця: у душы і свядомасці дзяўчынкі захаваліся тыя маральныя аксіёмы, якія даводзіла ёй маці і якія зрабіліся вызначальнымі. Калі цётцы загадваюць «вызваліць хату», Ганька па-даросламу супакойвае і Фядору, і яе дочак, якія разам галосяць на ўсю вёску: «Цётка, не плачце… <…> Пойдзеце ў нашу хату… У нашай не раскулачаць больш» [2, с. 231]. Старэнькая і цесная хата, якая стаяла пустой пасля смерці Ганьчынай маці, зрабілася прытулкам для ўсёй «раскулачанай» сям'і, а сама дзяўчынка перабралася жыць да іншых сваякоў – да цёткі Іваніхі і сваіх стрыечных сясцёр. Заключныя падзеі аповесці пераканаўча выяўляюць дастатковую сфарміраванасць сацыяльных і маральных паводзінаў дзяўчынкі: здольнасць узяць на сябе адказнасць, ініцыятыўнасць, арганізаванасць, але галоўнае – спагадлівасць і душэўную чуласць.

Аповесць «Новы свет» расхінае чарговую старонку ў жыцці маленькай гераіні: Ганька пайшла ў пяты клас местачковай дзесяцігодкі. Новая школа знаходзіцца далёка – аж за дзесяць вёрст ад роднай вёскі, дзеці «мераюць гэтыя вёрсты» кожныя выхадныя, а на працягу тыдня кватаруюць у мясцовых людзей. Ганька з вялікай цікаўнасцю назірае за жыццём мястэчка Урэчча, параўновае быт жыхароў з умовамі жыцця ў сваёй вёсцы. З адценнем зайздрасці яна заўважае, што ва Урэччы людзі жывуць багацей і лягчэй: «Сяло жыве сялянскай працай. Спакон веку больш сее, чым жне на пустых пясчаных палетках. Але ўсё роўна сее... Мястэчка, наадварот, жыве «лёгкім хлебам»: яно гандлюе, яно гоніць смалу на смалакурні, вырабляе скуры і шые боты і кажухі…» [3, с. 232]. Нягледзячы на тое, што вакол столькі ўсяго цікавага: і новыя знаёмыя сярод школьнікаў, і новыя настаўнікі, і разнастайныя ўстановы «культуры і ўлады» – сельсавет, сельмаг, вінзавод, аптэка – Ганьку невыносна цягне дадому. «Дадому! <…> Толькі дадому. Да непаўторнага ў маленечкіх шыбінах свету. Да шырокае печы, што страчае цябе заўсёды цяплом і прытулкам. Да вузкае, босымі нагамі і жывёлай змешанае, скапычанае вуліцы... Па сутнасці, гэта яна, вуліца, першая школа і першая настаўніца ў тваім жыцці» [3, с. 242].

Кампазіцыі аповесцяў, якія складаюць тэтралогію “Пачакай, затрымайся”, маюць ідэнтычную структуру: у сюжэтах адлюстраваны штодзённыя клопаты гераіні, яе праблемы і поспехі ў школе, стасункі ў сямейным атачэнні, назіранні за людзьмі і асэнсаванні іх адносінаў. Але ў заключных раздзелах кожнай часткі абавязкова па-мастацку рэзюмуецца, якім чынам гэтыя ўражанні паўплывалі на дзяўчынку, якія факты абумовілі яе пэўныя рашэнні або нават зрабіліся вызначальнымі ў выбары далейшага жыццёвага шляху. У аповесці «Новы свет» гаворка ідзе пераважна пра вучобу Ганькі ў дзесяцігодцы і жыццё ў мястэчку: спачатку на кватэры, пазней – у інтэрнаце. Аднак галоўныя падзеі, якія ў канчатковым выніку матывавалі дзеянні юнай гераіні, адбыліся ў яе сям’і.

Сярод усіх сваякоў Ганькай найбольш апякуецца стрыечная сястра Саша – старэйшая дачка цёткі Іваніхі. Менавіта Саша аплочвае Ганьцы жыллё на кватэры ва Урэччы, кожны тыдзень «пакуе з сабой торбу» – харчаванне да наступных выхадных. Ганька выдатна разумее, што Сашы гэтае апякунства даецца вельмі няпроста, бо ў сястры свая сям’я: муж, двое дзяцей, старая маці, гаспадарка. Дзяўчынка імкнецца дапамагчы сястры, чым можа: як толькі вяртаецца з вучобы, кідаецца прыбіраць у хаце, шчыраваць па гаспадарцы, хапаецца за любую працу. Чарговы раз, вярнуўшыся дамоў на выхадныя, Ганька даведваецца пра няшчасце, якое абрынулася на сям’ю: Валодзю, мужа Сашы, арыштавалі. Маладога гаспадара абвінавацілі ў тым, што забілася калгасная кабыл: памчала, спалохаўшыся «араплана», і наляцела ў калгасным двары на плугі ды бароны. Ганька моцна перажывае за родных: «Валодзю далі дзесяць год. Падумаць толькі, за кабылу, што сама забілася, чалавека пасадзілі на дзесяць год у турму... І няхай сабе і не сядзіць ён, а капае нейкі канал, але ж дзесяць год! Без сям’і, без дзяцей, без жонкі... А як ім тут <…> жыць гэтыя дзесяць год...» [3., с. 256].

Драма ў сям’і сваякоў кардынальна змяніла жыццёвыя планы галоўнай гераіні твора, якая першапачаткова мела намер скончыць дзесяцігодку, паступіць у інстытут і атрымаць «сур’ёзную адукацыю». Сумленне не дазваляе дзяўчынцы абцяжарваць

сястру дадатковым клопатам: Саша «не можа болей цягнуць яшчэ і яе вучэнне – яе кватэру і яе торбы штотыдня» [3, с. 341]. Ганька прымае рашэнне пасля сёмага класа паступаць у педвучылішча, бо «разумее, што сама ўласнымі сіламі павінна неяк выбівацца на ўласны хлеб. І выбівацца як мага хутчэй. А ў педвучылішчы давалі стыпендыю, давалі інтэрнат» [3, с. 341–342]. Гэтае ўзважанае і асэнсаванае рашэнне дзяўчынкі з'яўляецца не толькі сведчаннем яе сумленнасці, але перадусім – прыкметай сацыяльнай сталасці, здольнасці да рацыянальных і адказных учынкаў. Паводле меркаванняў сучасных псіхолагаў, «сацыяльны і асабісты вопыт – гэта заўсёды вынік дзеянняў дзіцяці, яго актыўнага ўзаемадзеяння з навакольным светам, аднак авалодаць вопытам – значыць не проста засвоіць сукупнасць звестак, ведаў, навыкаў, узораў, але інтэрналізаваць той спосаб дзейнасці і зносінаў, вынікам якіх ён з'яўляецца» [4, с. 122]. Заключныя падзеі аповесці «Новы свет» пераканаўча сведчаць, што пятнаццацігадовая Ганька Гурновіч насамрэч зрабілася дарослай: самастойнай, здольнай аб'ектыўна ацэньваць рэальнасць і прымаць сур'ёзныя рашэнні.

Тэтралогія А. Васілевіч «Пачакай, затрымайся» вельмі паслядоўна і псіхалагічна дакладна адлюстроўвае этапы сацыяльнага станаўлення галоўнай гераіні. Аднак менавіта дзве цэнтральныя аповесці выяўляюць найважнейшы перыяд у жыцці Ганькі, калі дзяўчынка пачынае самастойна ўзаемадзейнічаць не толькі з аднагодкамі, але і з дарослымі людзьмі, калі засвойвае тыповыя формы сацыяльных паводзінаў і пачынае вызначаць каштоўнасныя прыярытэты. Для юных чытачоў, якім адрасаваны мастацкі твор, досвед галоўнай гераіні мае несумненную карысць. Мастацкая літаратура – гэта апасродкаваны, але прадуктыўны спосаб пазнання рэчаіснасці і ўзаемадзеяння асобы з соцыумам, гэта магчымасць мадэлявання і выпрабоўвання разнастайных стратэгій дзеянняў разам з літаратурнымі героямі, гэта прастора засваення этычных абсалютаў, без якіх немагчыма функцыянаванне індывіда як сацыяльнага суб'екта.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. *Николаева Е. М.* Ценность традиций в социальном становлении личности // Вестник экономики, права и социологии. 2007. № 2. С. 115–119.

2. *Васілевіч А.* Доля знойдзе цябе // Выбраныя творы. Мінск: Беларуская навука, 2010. С. 133–235.

3. *Васілевіч А.* Новы свет // Выбраныя творы. У 3 т. Т.2. Мінск: Маст. літ., 1982. С. 229–344.

4. *Кожевникова Д. А.* Особенности формирования социального и личностного опыта на различных этапах детства // Известия Саратовского университета. 2012. № 4. С. 115–122.

# ДУХОЎНА-АКСІЯЛАГІЧНАЯ ПРАСТОРА НАЦЫЯНАЛЬНАГА МЕНТАЛІТЭТУ Ў ПРОЗЕ ЛУКАША КАЛЮГІ

**Н. М. Зуева**

*РУП «Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова “Звязда”»,*
*вул. Б. Хмяльніцкага, 10 а, 220013, г. Мінск, Беларусь,*
*nz_777@mail.ru*

Даследуецца духоўна-аксіялагічная прастора нацыянальнага менталітэту і мастацкае ўвасабленне беларускага характару ў творах Лукаша Калюгі. Асаблівая ўвага надаецца сістэме персанажаў, а таксама асаблівасцям гаворкі літаратурных герояў і мастацкай рэпрэзентацыі тых рыс, якія характэрны для жыхароў беларускай вёскі. Праведзены аналіз дазваляе вызначыць мастацкія асаблівасці твораў празаіка, а таксама зазірнуць ва ўнутраны свет носьбітаў аўтарскага ідэалу і антыідэалу, вылучыць дамінантныя рысы ментальнасці народа, яго духоўныя каштоўнасці і аўтэнтычную культуру, сфармаваць уяўленне пра нацыянальную ідэнтычнасць беларусаў, іх канцэпцыі быцця. Аўтар артыкула падкрэслівае, што Лукаш Калюга ў сваіх творах акцэнтаваў увагу на традыцыйных каштоўнасцях мясцовага насельніцтва, супрацьпастаўляючы іх ідэалам новага пакалення, якія фарміруюцца, што дазваляе прасачыць сацыяльную трансфармацыю беларускага грамадства, мадэрнізацыю беларускай вёскі пачатку XX стагоддзя.

***Ключавыя словы:*** нацыянальны характар; менталітэт; нацыянальныя рысы; духоўна-аксіялагічная прастора; літаратурны партрэт; літаратурны герой; самабытнасць; духоўная культура.

# ДУХОВНО-АКСИОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО НАЦИОНАЛЬНОГО МЕНТАЛИТЕТА В ПРОЗЕ ЛУКАША КАЛЮГИ

**Н. Н. Зуева**

*РУП «Редакционно-издательское учреждение “Звязда”»,*
*ул. Б. Хмельницкого, 10 а, 220013, г. Минск, Беларусь,*
*nz_777@mail.ru*

Исследуется духовно-аксиологическое пространство национального менталитета и художественное воплощение белорусского характера в произведениях Лукаша Калюги. Особое внимание уделяется системе персонажей, а также особенностям речи литературных героев и художественной репрезентации тех черт, которые характерны для жителей белорусской деревни. Проведенный анализ позволяет определить художественные особенности произведений прозаика, а также заглянуть во внутренний мир носителей авторского идеала и антиидеала, выделить доминантные черты ментальности народа, его духовные ценности и аутентичную культуру, сформировать представление о национальной идентичности белорусов, их концепции бытия. Автор статьи подчеркивает, что Лукаш Калюга в своих произведениях акцентировал внимание на традиционных ценностях местного населения, противопоставляя их

формирующимся идеалам нового поколения, что позволяет проследить социальную трансформацию белорусского общества, модернизацию белорусской деревни начала XX века.

***Ключевые слова:*** национальный характер; менталитет; национальные черты; духовно-аксиологическое пространство; литературный портрет; литературный герой; самобытность; духовная культура.

## SPIRITUAL AND AXIOLOGICAL SPACE OF NATIONAL MENTALITY IN THE PROSE OF LUKASH KALYUGA

**N. N. Zuyeva**

*RUE «Editorial and Publishing Institution "Zvyazda"»,*
*B. Khmelnitsky str., 10 a, 220013, Minsk, Belarus,*
*nz_777@mail.ru*

The article explores the spiritual and axiological space of the national mentality and the artistic embodiment of the Belarusian character in the works of Lukash Kalyuga. Special attention is paid to the system of characters, as well as to the peculiarities of the speech of literary heroes and the artistic representation of those features that are characteristic of residents of the Belarusian village. The analysis allows us to determine the artistic features of the prose writer's works, as well as to look into the inner world of the bearers of the author's ideal and anti-ideal, to highlight the dominant features of the mentality of the people, their spiritual values and authentic culture, to form an idea of the national identity of Belarusians, their concept of being. The author of the article emphasizes that Lukash Kalyuga in his works focused on the traditional values of the local population, contrasting them with the emerging ideals of a new generation, which allows us to trace the social transformation of Belarusian society, the modernization of the Belarusian village at the beginning of the XX century.

***Kewwords:*** national character; mentality; national traits; spiritual and axiological space; literary portrait; literary hero; identity; spiritual culture.

Ва ўмовах сусветнай глабалізацыі і інтэграцыі, у сувязі з кардынальнымі зменамі сістэмы традыцыйных культурных каштоўнасцей, механізмаў пераемнасці пакаленняў творчасць Лукаша Калюгі набывае асаблівую актуальнасць. Яго творы ўнікальныя ў плане адлюстравання нацыянальнага. Як пісала даследчыца З. Драздова, пісьменнік «перш за ўсё звяртае ўвагу на тое, як жывецца ў ім [новым грамадстве] асобнаму, нічым не выдатнаму і разам з тым адзінаму такому непаўторнаму чалавеку» [1, с. 120]. Лукаш Калюга звяртаецца да простага чалавека як носьбіта народнай культуры, дзякуючы чаму як мага лепш выяўляецца беларускі менталітэт. Таму невыпадкова, што яго проза неаднаразова з'яўлялася прадметам даследавання.

Аналіз літаратуразнаўчых прац паказаў, што пытанне аксіялагічнай прасторы нацыянальнага менталітэту даследавана не ў дастатковай ступені. Тэарэтычны аспект пытання выявіў, што калі прытрымлівацца класічнага разумення «менталітэту» (ад лац. mens, mentis «розум, інтэлект»), то гэта найперш так званае мадэляванне

канкрэтыкі мыслення, выяўленне ў пэўнай нацыянальнай супольнасці прыярытэтаў псіхалагічных і інтэлектуальных. Менавіта такі падыход існуе дзеля абстрагавання і адэкватнасці пры вывучэнні дадзенага пытання. Існуюць і іншыя падыходы, якія ўключаюць рознапланавыя аспекты выяўлення ментальнага: этнічны, геаграфічны, сацыяльны, духоўны, прафесійны і г. д.

У дадзенай працы бачыцца неабходным выкарыстоўваць паняцце «менталітэт» замест блізкага па значэнні, аднак нятоеснага, «нацыянальны характар», бо ў першым утрымліваецца найбольш поўная характарыстыка ўласцівасцей, якія датычыцца нацыянальных рысаў чалавека пэўнай нацыянальнасці. Аднак з прычыны недастатковай вызначанасці паняцця даследчыкі часам разыходзяцца ў поглядах. Гэта зусім натуральна, паколькі ўяўленні пра нацыянальную самабытнасць народа і яго культуру, пра нацыянальны характар і гістарычны лёс адлюстраваны ў міфалогіі, фальклоры, звычаях, абрадах, літаратуры і мастацтве, грамадска-палітычным, дзяржаўна-прававым і маральна-этычным самавыяўленні нацыі.

Тэрмін «менталітэт» у літаратуразнаўстве не мае пакуль адзінага азначэння. Аднак варта заўважыць, што ў некаторых навуковых крыніцах нават адмыслова падкрэсліваецца «цяжкавытлумачальнасць» паняцця. Так, напрыклад, у энцыклапедычным даведніку «Культуралогія» [4] адзначана, што менталітэт – гэта своеасаблівы спосаб мыслення, склад розуму асобнага чалавека або якой-небудзь супольнасці людзей. Аднак пры гэтым заўважаецца, што «па сваёй сутнасці і зместу менталітэт з'яўляецца цяжкавытлумачальнай крыніцай мыслення, ідэалогіі і веры, эмоцый і пачуццяў чалавека» [4]. Пры аналізе твораў Лукаша Калюгі будзем прытрымлівацца культуралагічнага падыходу.

Нягледзячы на тое, што творчасць Лукаша Калюгі развівалася ў неспрыяльных умовах, фактычна ў кожным творы пісьменнік сцвярджаў каштоўнасці традыцыйнай народнай этыкі і маралі.

Традыцыйна дамінантнымі рысамі беларускага менталітэту прынята лічыць гасціннасць, працавітасць, цярплівасць, талерантнасць, уменне суперажываць, гаспадарлівасць. Гэтымі рысамі беларускага менталітэту надзеленыя героі твораў Лукаша Калюгі, носьбіты самабытных характараў: Трахім з апавядання «Трахім – штучны чалавек», Іллюк з сатырычнага апавядання «Іллюк-даследчык», Юстап, Тахвіля, Прузына, Савоста, Андрук з «Тахвілінага швагера» і інш. Апавяданні «Тахвілін швагер», «Краўцы і чаляднікі», «Вам знаёмае» і аповесці «Ні госць ні гаспадар», «Нядоля Заблоцкіх», якія пазначаны вялікай увагай да народных паданняў, звычаяў, абрадаў.

У творы «Тахвілін швагер» бачым запазычанасць з мастацкага вопыту Мікалая Гогаля. Апавяданне расказвае пра Юстапа, калі ён яшчэ «не прадаў чорту душу» і быў бедняком-гаротнікам. Юстап тады хадзіў з торбачкай у карчомку і слёзна скардзіўся ўсім баркаўчанам на беднасць, на благія вочы швагеркі Тахвілі і вядзьмацкія чары, ад якіх пакутуе. У яго ёсць патаемная мара: выбіцца ў «багатыры». Нават з дапамогай чорта. Сацыяльны змест гэтага апавядання відавочны. Апавяданні «Краўцы і чаляднікі», «Лук'ян – капераціўскі сабака», «Трахім з пагулянкі», «Іллюк-даследчык» не ўтрымліваюць разважлівай глыбіні. У творах апавядаюцца звычайныя

гісторыі пра гультаёў, звяглівых жанчын і раўнівых мужыкоў. Аднак менавіта самабытныя вобразы – аб'ект аналізу нацыянальнага, у прыватнасці беларускага менталітэту.

Абраная пісьменнікам своеасаблівая манера і форма апавядання валодае вялікім гнасеалагічным патэнцыялам. Яркія, да адчувальнасці канкрэтныя дэталі, рухі, дзеянні – аснова рознабаковай характарыстыкі герояў, якія маюць нетрадыцыйныя погляды, што непасрэдна праяўляецца ў неардынарных паводзінах, утрымліваюць асаблівасці светапогляду апавядальніка, канцэпцыю сацыяльна-палітычных пераўтварэнняў 1920-х – 1930-х гг. Ідэйны змест перададзеных няўласна-простай мовай крытычных думак Трахіма наконт новых парадкаў у размеркаванні дроў падзяляе і аўтар-апавядальнік. «*Ведаеце – многа халадней у нашым краі стала, як сельсавет стаў дровы назначаць людзям. З розумам даюцца дровы. Сельсавет глядзіць, каб людзі не спрацаваліся надта. Тыя гады шчэ малацьба ёсць у людзей, а ўжо кінуць усё ды ў лес едуць. Цяпер лепей: дадуць дроў пад вялікдзень, як ужо ў самага хітрага багатыра, што усяе работы ня можа парабіць і наймітоў наняць баіцца, каб у кулакі не запісалі, на падатак процантаў не накінулі, і ў таго малацьбы й початку няма…*» [2, с. 351]. Прыведзены ўрывак з апавядання «Трахім – штучны чалавек» ілюструе гумарыстычную танальнасць твора і з'яўляецца ўвасабленнем сатырычнага погляду на некаторыя бакі тагачаснага жыцця. Рэчаіснасць падаецца ў творы праз унутранае ўспрыняцце чалавека з народа. Аксіялагічнай асновай такой ацэнкі паслужыў пункт гледжання народа, меркаванні неадукаванага селяніна сталі кропкай адліку, што даказвае канцэптуальную блізкасць зместу апавядання да вуснай народнай творчасці.

Для пісьменніка і людзі, і вёска, пра якую ён піша, – свае, родныя. Характэрная ў гэтым сэнсе апавяданне «Баркаўцы – добрая вёска, і баркаўчане вясёлыя людзі», а менавіта канцоўка «*Але хто што ні гаворыць, а я адно кажу: за нашы Баркаўцы ў свеце лепшай вёскі няма. Нізашто б я з яе не выбраўся, хоць бы мне й прыплочвалі*» [2, с. 328]. У гэтым творы новым з'явіўся погляд у глыбіню стагоддзяў, дзе мінулае пераходзіць у сучаснае. Тут пісьменнік не толькі сцвярджаў каштоўнасці традыцыйнай маралі, але і паспрабаваў разабрацца ў сутнасці новага грамадства.

Прыглядаючыся да людзей, якія ў нечым вылучаюцца сярод аднавяскоўцаў, пісьменнік стварае самабытныя характары. І Лук'ян і Трахім – дзівакі, у нечым блізкія героям апавяданняў В. Шукшына. Тыпы герояў у гэтых індывідуальна і нацыянальна вельмі своеасаблівых, самабытных пісьменнікаў розныя. Але пафас аўтарскіх пазіцый зводзіцца да аднаго і таго ж: да сцвярджання права кожнага чалавека быць самім сабой, паважаць іншага. Шукшынскі жа герой, чалавек зусім іншай грамадскай фармацыі, нацыянальнага і гістарычнага вопыту, усвядомлена хоча быць такім, як ёсць, а не іншым.

Праз адзінкавы вобраз чалавека-ўнікума празаікі абмалёўваюць рысы нацыянальнага менталітэту і праз нечаканыя здарэнні паказваюць змяненні не толькі ў грамадскім жыцці, але і змяненні ў чалавечай душы. Родная зямля, аднавяскоўцы, сям'я для гэтых аўтараў заўжды з'яўлялася адной з галоўных тэм. Лукаш Калюга і Васіль Шукшын паўстаюць перад чытачамі як прадстаўнікі вёскі. Беларускі аўтар выступае

як мастацкі летапісец дарэвалюцыйнага сялянскага жыцця, што адлюстравана ў аповесцях «Нядоля Заблоцкіх», «Ні госць – ні гаспадар», гумарыстычных апавяданнях-сказах «Трахім – штучны чалавек», «Іллюк-даследчык», «Тахвілін швагер».

У аповесці Л. Калюгі «Ні госць, ні гаспадар» «дзіваком» выступае юнак-камсамолец Хвядос Чвардоўскі, які едзе працаваць на родную зямлю хлебаробам. Між тым аднакласнікі яго нават і думаць не хочуць, каб застацца ў роднай вёсцы, лічаць, што вёска цёмная, таму і ідуць «*Хто – у настаўнікі, хто – у каморнікі, меліяратары… Адзін ён – гаспадар (*«*мужык*» *бы даўней сказалі). Троха крыўдна (ці ён горшы за ўсіх?)*» [3, с. 36]. *Хвядос задаецца пытаннем* «*А хто зямлю капаць будзе? Хто вам астанецца хлеб рабіць?*» [3, с. 36]. Асноўны лейтматыў аповесці – любіць зямлю і адносіцца да яе па-гаспадарску. Тэматыкай, пафасам часу да гэтай аповесці цесна прымыкае апавяданне «Цеснаватая куртачка», дзе ролю дзівака выконвае Адась Банькоўчык, вязавіцкі каваль. Яго таксама лічаць не такім, як усе. Галоўныя героі – Адась Банькоўчык і Волька Лысаковічаўна разыходзяцца ў сваіх памкненнях да новага сучаснага жыцця. Волька выбрала горад, навуку, яна адарвалася ад зямлі, родных каранёў, а Банькоўчык – не. Разам з Адасёвым смуткам улоўліваецца тут і аўтарскі смутак аб тым, што перацягвае горад у свае абдымкі пісьменных і разумных вясковых жыхароў. Апавядальны тон гэтага твора хаваецца ў катэгарычным адмаўленні і непрыманні перад новай явай усяго старога ў жыцці. Свядомасць «дзівака» сінтэтычная, на мяжы гарадскога і вясковага светаў, што прадстаўляе сабой ідэйна-вобразную апазіцыю «горад–вёска». Герой вылучыўся сярод сваіх, але ніколі не стане сваім сярод чужых, гарадскіх. З невялікай тэмы «маленькага» героя і характару нараджаецца і духоўная праблема.

Калюга адлюстраваў праблемнае становішча вёскі, дзе не хапала мужчынскіх рук: «*Адзін Банькоўчык з усяго свайго таварыства астаўся ў Вязавічах. Кавальства прытрымала яго тут. А так усе хлопцы – хто куды відна: каторыя ў войска пайшлі, каторыя канавы капаць пад Смалявічы паехалі, каторыя каменне білі, недзе далёка адгэтуль клалі шашу. Вязавічы за падлеткамі (за “падшывальцамі*» *<…>) асталіся*» [2, с. 334]. У творы паказваецца сялянская праца, якую, з-за недахопу ў вёсцы моцнай паловы, прыходзілася рабіць жанчынам: «*<…> і ўсюды людзі. Чатыры жняркі адна за адною ішлі наўкола палетка. Віда-віда сціскаўся бліжэй да сярэдзіны спелы жытні круг. І жанцы і жнеі адным гурткам ішлі ззаду. Круцілі перавяслы, вязалі цяжкія, на кулі падобныя снапы*» [2, с. 334]. Менавіта гэтыя апісанні рэпрэзентуюць дамінантныя рысы беларуса: працавітасць, цярплівасць, веру ў лепшае будучае.

Лукаш Калюга «надзяляў» сваіх герояў спрадвечнымі рысамі беларусаў: працавітасцю, руплівасцю, адказнасцю. Пісьменнік стварыў праўдзівы псіхалагічны воблік беларуса з яго яскравымі праявамі нацыянальнага менталітэту. Духоўна-аксіялагічная прастора нацыянальнага менталітэту беларусаў у творчасці Лукаша Калюгі адлюстравана ў імкненні персанажаў да працы, любові да аднавяскоўцаў, роднай гаворкі, звычаяў, ў праяўленні павагі да старэйшага пакалення.

Вонкава персанажы напісаны даволі ярка. Калі маладнякоўцы малявалі ў сваіх творах, як новае перамагае старое, Лукаш Калюга, які сваіх камсамольцаў часта пісаў з натуры, паказваў іх людзьмі новай фармацыі, але не адарванымі ад спрадвечнага

сялянскага ладу жыцця, не ізаляванымі штучна ад таго гаспадарчага, ідэйнага, псіхалагічнага і маральнага досціпу, які назапашваўся стагоддзямі. Героям Калюгі уласцівы цвярозы, практычны сялянскі розум, іх хвалююць надзённыя справы. Зразумела, маладому пісьменніку не хапала майстэрства тыпізацыі, мастацкага абагульнення, але у яго была галоўная вартасць: жыццёвасць вобразаў, дакладнасць, натуральнасць і багацце жывой народнай мовы. Для адлюстравання грамадскага руху, пераўтварэнняў на вёсцы і трансфармацыі беларускага грамадства пісьменнік абраў манеру, якая некалькі адрознівалася ад апрабаванай у ранніх творах.

Лукаш Калюга стварыў яскравы партрэт беларуса з характэрнымі нацыянальнымі рысамі: сумленным стаўленнем да абавязкаў, праяўленнем патрыятызму, павагі да бацькоў і продкаў, гаспадарлівасцю, пільнасцю да сямейных каштоўнасцей. Празаік ведаў душу свайго аднавяскоўца, сачыў за жыццём вёскі, паказаў яе мадэрнізацыю на пачатку XX ст. Праз сваіх герояў ён прадэманстраваў характэрныя рысы беларускага менталітэту і ўвасобіў духоўна-аксіялагічную прастору нацыянальнага ў сваёй прозе.

**Бібліяграфічныя спасылкі**

1. *Драздова З.* Творчасць А. Мрыя і Калюгі: Стылявыя асаблівасці. Мінск: Беларуская навука, 1997.

2. *Калюга Л.* Творы: раман, аповесці, апавяданні, лісты. Мінск: Маст. літ., 1992.

3. *Калюга, Л.* Творы: раман, аповесці, апавяданні, лісты. Мінск: Маст. літ., 2011.

4. Культуралогія: Энцыкл. давед. / Э. С. Дубянецкі; Маст. А. А. Глекаў. Мінск, БелЭн, 2003.

# БІБЛЕЙСКАЯ ПАРАДЫГМА Ў «СЛОВЕ НА АНТЫПАСХУ» КІРЫЛА ТУРАЎСКАГА

**А. І. Бельскі[1)], Я. Д. Касіловіч[2)]**

*[1)]Доктар філалагічных навук, прафесар,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, г. Мінск, Беларусь,*
*alesbelsky@yandex.by;*
*[2)]Настаўніца беларускай мовы і літаратуры*
*ДУА «Сеніцкая сярэдняя школа № 2»,*
*Мінскі р-н, аг. Сеніца, вул. Васільковая, 15,*
*jauhienijakasil@gmail.com*

Разглядаецца аўтарская рэцэпцыя і трактоўка біблейскага тэксту ў параўнальным аспекце; пры гэтым прыводзіцца цэлы шэраг прыкладаў, цытацыі. Робіцца выснова, што Свяшчэннае Пісанне з'яўляецца ўтваральным канцэптуальным ядром у тэксце Кірыла Тураўскага, своеасаблівым вербальным інструментам для вопытнага прамоўцы-багаслова і рэлігійнага філосафа-герменеўта.

***Ключавыя словы:*** Кірыл Тураўскі; «Слова на Антыпасху»; Свяшчэннае Пісанне; біблейская парадыгма; біблейскі тэкст; прарок/прарокі; цытаванне.

# БИБЛЕЙСКАЯ ПАРАДИГМА В «СЛОВЕ НА АНТЫПАСХУ» КИРИЛЛА ТУРОВСКОГО

**А. И. Бельский[1)], Е. Д. Косилович[2)]**

*[1)] доктор филологических наук, профессор,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, г. Минск, Беларусь,*
*alesbelsky@yandex.by;*
*[2)] учитель белорусского языка и литературы*
*ГУО «Сенницкая средняя школа № 2»,*
*Минский р-н, аг. Сеница, ул. Васильковая, 15,*
*jauhienijakasil@gmail.com*

Рассматривается авторская рецепция и трактовки библейского текста в сравнительном аспекте; при этом приводится целый ряд примеров, цитаций. Делается вывод, что Священное Писание является образующим концептуальным ядром в тексте Кирилла Туровского, своеобразным вербальным инструментом для опытного оратора-богослова и религиозного философа-герменевта.

***Ключевые слова:*** Кирилл Туровский; «Слова на Антыпасху»; Священное Писание; библейская парадигма; библейский текст; пророк/пророки; цитирование.

# THE BIBLICAL PARADIGM IN KIRILL TUROVSKY'S «THE WORD FOR ANTI-EASTER»

**A. I. Belski[1)], Ya. D. Kasilovich[2)]**

*1) Hab. PhD, Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, Minsk, Belarus,*
*alesbelsky@yandex.by;*
*[2)]Teacher of Belarusian language and literature*
*of the state educational institution «Senitska Secondary School No. 2»,*
*Minsk district, Senitsa, 15, Vasilkovaya st., Minsk, Belarus,*
*jauhienijakasil@gmail.com*

The article «The Word for Anti-Easter» by Kirill Turovsky is considered of the author's reception and interpretation of the biblical text in a comparative aspect, while a number of examples of citation are given. It is concluded that the Holy Scriptures are the forming conceptual core in the text of Kirill Turovsky, a kind of verbal tool for an experienced theologian and religious philosopher-hermeneutist.

***Keywords:*** Kirill Turovsky; «The Word for Antipascha»; Holy Scripture; biblical paradigm; biblical text, prophet/prophets; citation.

Кірыл Тураўскі – знакаміты старажытнабеларускі пісьменнік, прапаведнік, красамоўца, багаслоў. Ён аўтар цэлага шэрагу царкоўна-літаратурных твораў, сярод якіх прыкметнае месца займаюць яго словы-казанні. Даследчыкі найчасцей вылучаюць мастацкі бок пропаведзяў, а іх біблейская аснова звычайна застаецца па-за ўвагай, па-за кантэкстам. Верагодна, гэта звязана з тым, што многія аўтарытэтныя навукоўцы асэнсоўвалі літаратурна-творчую спадчыну Кірылы Тураўскага яшчэ ў савецкі атэістычны час, калі рэлігія адмаўлялася і пропаведзь у рэлігійна-хрысціянскім аспекце разглядаць было складана. Аднак усё ж некаторыя даследчыкі зрабілі паасобныя сціслыя ацэнкі і слушныя назіранні. І. П. Яромін у працы «Ораторское искусство Кирилла Туровского» запыняецца на біблейскіх вобразах некаторых пропаведзяў, хаця наўмысна імкнецца адмежаваць Кірыла Тураўскага ад багаслоўя: «Он никогда не подчинял текст писания какой-либо определенной, строго продуманной богословской концепции. Свои аллегорезы Кирилл, скорее поэт, чем богослов, изобретал, руководствуясь не столько логическим анализом текста, сколько чувством, радостно взволнованным в обстановке праздничного богослужения» [1, с. 55]. Але будова і змест пропаведзі, зразумела, вымагалі адпаведнага тлумачэння, звароту да пэўных біблейскіх рэмінісцэнцый, прыкладаў і інш.

Паэтычны складнік у выглядзе біблейскай вобразнасці ў тэкстах пісьменніка-прапаведніка разглядае А. Я. Наумаў, які ў артыкуле «Св. Кирилл Туровский и Священное Писание», апрача іншага, адзначае выключную культуратворчую ролю

Свяшчэннага Пісання: «Таким образом, культура Древней Руси, как и всего византийского мира, отличается исключительно большим уважением к слову – самого Бога и Его апостолов, пророков, угодников…» [2, с. 116].

У Беларусі найбольш грунтоўна творчасць Кірылы Тураўскага даследаваў А. А. Мельнікаў, у манаграфіі якога «Кірыл, епіскап Тураўскі: жыццё, спадчына, светапогляд» (1997; 2-е выд. – 2000) [3] зроблена спроба рэканструкцыі біяграфіі святіцеля, прааналізаваны творы і размешчаны тэксты святога. Але мы абапіраемся на тэкст «Слова на Антыпасху» ў кнізе «Рукописи графа А. С. Уварова», выдадзеную ў 1858 г. (і цытуем тэкст па гэтым выданні). Тут прадстаўлены і два артыкулы: «Библейское влияние» і «Византийское влияние» [4, с. 10–32], у якіх прасочваецца сувязь слоў Кірыла Тураўскага з Бібліяй і творамі Айцоў Царквы.

З навуковага досведу, які ўяўляе цікавасць і каштоўнасць пры асэнсаванні біблейскай парадыгмы ў творчасці Кірыла Тураўскага, мы ўлічваем даследаванне Л. В. Ляўшун «История восточнославянского книжного слова XI–XVII вв.» [2] і некаторыя іншыя працы.

Засяродзімся на параўнальна-супастаўляльным аналізе тэксту «Слова на Антыпасху» і Свяшчэннага Пісання. Пры гэтым мы не будзем разглядаць характар аўтарскага цытавання (гэта добра зрабіў Ф. М. Двіняцін у артыкуле «Традиционный текст в торжественных словах св. Кирилла Туровского»). На гэты раз мы бяром пад увагу толькі канец «Слова…», калі аўтар-святіцель пераказвае гісторыю сустрэчы Хрыста і яго вучня Фамы, які не паверыў уваскрэсенню Ісуса. Гэта падзея згадваецца толькі ў адным Евангеллі: Евангеллі ад Іаана. У Евангеллі ад Лукі гэтыя падзеі таксама згаданы, але не падрабязна, без апісання размовы з Фамой (Лукі 24:33). Пасля ўкрыжавання Хрыста Яго вучні зачыніліся ў доме, баючыся іўдзеяў, якія кепска ставіліся да Ісуса і яго паслядоўнікаў (Іаана 20:19). Але Хрыстос з’явіўся сярод вучняў. Ён паказаў рукі, ногі і рэбры, бо гэтыя часткі цела былі пашкоджаны пры пакаранні на крыжы (рукі і ногі былі прабіты, бо Ён вісеў на крыжы на цвіках, а рэбры былі прабіты дзідай, бо воіны, што ладзілі ўкрыжаванне, хацелі пераканацца, што Хрыстос сапраўды памёр). Вучні ўзрадаваліся Настаўніку. Але ў той дзень сярод іх не было Фамы. І калі вучні расказалі Фаму пра сустрэчу з Хрыстом, Фама адказаў: «**а҆ще не ви́жду на ру́ку є҆гѡ̀ и҆́зъвы гвоздѝнныѧ, и҆ вложу́ пе́рста моего́ въ и҆́зъвы гвоздѝнныѧ, и҆ вложу́ ру́ку мою́ въ ре́бра є҆гѡ̀, не и҆му́ вѣ́ры**» (Іаана 20:25).

Праз восем дзён гісторыя паўтарылася: Хрыстос прыйшоў пры зачыненых дзвярах. У гэты раз Фама прысутнічаў. Ісус сказаў яму: «**принеси́ пе́рсты твои́ сю́мо и҆ ви́ждь ру́цѣ мои́: и҆ принеси́ ру́ку твою́ и҆ вложи́ въ ре́бра моѧ̀: и҆ не бу́ди невѣ́ренъ, но вѣ́ренъ**» (Іаана 20:27).

На гэтым апостал Іаан скончыў аповед пра Фаму. Але Кірыл Тураўскі, дакладна пераказваючы вышэйзгаданую гісторыю, працягвае як бы ад імя Хрыста: «**Мнѣ бо**

преже тебе патриарси и прр҃ци разумѣвше, вѣровaша моемȣ вчл҃вчнию» [4, с. 23]. Евангельскія кнігі пісаліся з мэтай распавесці пра Боскую сутнасць Хрыста, таму ў іх такое багацце цытат са Старога Запавету, якія пацвярджаюць, што Ісус – Божы сын. Кірыл Тураўскі згадвае, што Хрыстос пасля ўваскрэсення «с Лукою Клеопою пȣть шествовaхѫ» [4, с. 24]. Падарожнікі не спазналі Настаўніка: «Ѻчи же є҆ю держа́стѣсѧ, да є҆гѡ҆ не позна́ета» (Лукі 24:16). Расчараваныя вучні расказалі Ісусу пра ўкрыжаванне. Яны, як многія яўрэі, спадзяваліся, што Ісус і ёсць Месія, абяцаны прарокамі: «мы́ же надѣѧхомсѧ, ꙗ҆кш сей є҆сть хотѧ҆ и҆зба́вити і҆и҃лѧ» (Лукі 24:21). І Хрыстос растлумачыў ім Пісанне, бо ў вучняў не хапіла веры, каб паверыць у напісаныя прароцтвы: «Ѡ҆, несмы́сленнаѧ и҆ кѡ́снаѧ се́рдцемѫ, є҆́же вѣ́ровати ѡ҆ всѣ́хъ, ꙗ҆́же глаго́лаша прр҃о́цы: не сїѧ҆ ли подоба́ше пострада́ти хр҃т҃ȣ҆ и҆ вни́ти вѫ сла́вȣ҆ свою҆; И҆ нача́вѫ ѿ҆ мѡѷ҆се́а и҆ ѿ҆ всѣ́хъ прр҃ѡ́къ, сказа́ше и҆́ма ѿ҆ всѣ́хъ писа́нїй ꙗ҆́же ѡ҆ не́мъ» (Лукі 24:25-27). Верагодна, матыў дарогі ў Эмаус і стаў асновай для далейшага тлумачэння Кірыла Тураўскага. Хрыстос, ідучы з вучнямі ў Эмаус, гаварыў пра свой прыход, ушчуваў Кляопу і Луку за нявер'е Божаму слову.

Свяціцель на прыкладзе многіх праведнікаў супрацьпастаўляе веру нявер'ю. Аўтар выкарыстоўвае рытарычную ампліфікацыю. Прапаведнік пачынае з новазапаветных падзей: «...осѧзан мѧ, ꙗко азъ самъ и҆смь, и҆гоже преже wсѧзавъ Семеѡнъ, и вѣрою прашаше ѿ҆тпȣщенїа с҃ миромъ» [4, с. 23]. У Евангеллі чытаем, што Сімяон быў чалавек дабрачынны, «чѧ́ѧ ѻ҆у҆тѣ́хи і҆и҃левы» (Лукі 2:25). Яўрэі чакалі Месію, бо старазапаветныя прарокі сведчылі пра Збаўцу Ізраіля. Таму Сімяон «прїи́де доу́хомъ» у храм (Лукі 2:27), што значыць па веры, бо «вѣ҆ є҆моу҆ ѡ҆вѣ́щано дх҃омъ с҃ты́мъ, не ви́дѣти сме́рти, пре́жде да́же не ви́дитъ хр҃та҆ г҃дн҃ѧ» (Лукі 2:26). І Бог выканаў Сваё абяцанне – праведнік трымаў Хрыста на руках (Лукі 2:28).

Але не ўсе яўрэі былі рады нараджэнню Ісуса. Сярод іх – цар Ірад, пра якога згадвае Кірыл Тураўскі як антытэзу веры Сімяона: «И не бȣди невѣренъ, ꙗко же Иродъ, иже, слы́шавъ мое рж҃тво, гл҃ше вохвомъ: кдѣ҆ Хс҃ раждаетьсѧ, да шедъ поклонюсѧ емȣ҆, а҆ въ ср҃дци ѡ҆ оубииствѣ моемь мы́слѧше» [4, с. 23]. Цар, пачуўшы пытанне ад мудрацоў «гдѣ҆ є҆сть рожде́йсѧ цр҃ь і҆оуде́йскїй» (Мацвея 2:2), «смоути́сѧ» (Мацвея 2:3). Паклікаўшы іх да сябе, сказаў: «ше́дше и҆спыта́йте и҆звѣ́стно ѡ҆ ѻ҆трочѧ́ти: є҆гда́ же ѡ҆бра́щете, возвѣсти́те мнѣ, ꙗ҆кш да и҆ а҆́зъ ше́дъ поклонюсѧ є҆моу҆» (Мацвея 2:8). Ды намер Ірада быў зусім невысакародны: цар збіраўся не пакланіцца Хрысту, а «погоубити҆ є҆҃» (Мацвея

2:13). Таму мудрацы «вѣ́сть прїе́мше во снѣ́ не возврати́тисѧ ко и҃рѡдоу» (Мацвея 2:12) не сталі гаварыць цару пра месцазнаходжанне Ісуса і вярталіся ў сваю краіну іншым шляхам.

Далей Кірыл Тураўскі распавядае пра Аўраама: «вѣ́ру ими ми, Фомо, и познаи мѧ, ꙗкоже и Аврамѣ, к нему же подь сѣ́нь сѫ́ двѣ́ма а҆нг҃лома придохѫ, и тѣ́ позна мѧ, и Г҃а҆ мѧ нарече, и ѡ Содомѣ́ молѧшемисѧ, да его не погублю аще и до десѧти вѫ́ї в немѫ́ праведникѫ́» [4, с. 23]. Верай Аўраам дагадзіў Госпаду, было ў жыцці гэтага чалавека многа абставін, якія выпрабоўвалі праведніка. Аднаго разу «трїѝ моу́жїе» (Быццё 18:2) прыйшлі да Аўраама. Ён спазнаў Госпада (Быццё 18:3) і быў гасцінным. Бог адкрыў Свайму рабу намер наконт Садома і Гаморы. Тады Аўраам сказаў: «погоубѝши ли прⷣнаго сѫ́ нечестѝвымѫ́, и҆ боу́детѣ прⷣникѫ́ ꙗ҆́кѡ нечестѝвый» (Быццё 18:23). Аўраам працягваў разважаць, ці не знішчыць Бог горад, калі там будзе 50 праведнікаў (Быццё 18:24-25). Гасподзь паабяцаў не знішчаць горад, калі там будзе столькі праведнікаў (Быццё 18:26). Тады Аўраам спытаў наконт сарака пяці праведнікаў – Госпад паабяцаў не руйнаваць і дзеля гэтай колькасці. Роспыт спыніўся, калі лік праведнікаў дасягнуў дзесяці. Улічваючы далейшую гісторыю, можна канстатаваць: у Садоме не знайшлося нават дзесяці праведнікаў.

У апазіцыю Аўрааму Кірыл Тураўскі прыводзіць нявер'е Валаама: «А҆ не буди невѣ́ренѣ, ꙗкѣ Валаамѣ, иже Дх҃мь Сѷ́тмь пророкѣ мое за мирѣ оумр҃твие, и ꙗкѣ мьздѣ ради прельстивъсѧ, погꙋбе» [4, с. 23]. Аднойчы Валак, цар Маава, які хацеў знішчыць варожы яму Ізраіль, пачаў упрошваць прарока Валаама праклясці яўрэяў, бо думаў, што гэта дапаможа ў вайне з імі. Каб улагодзіць Валаама, цар Маава даслаў яму падарункі. І прарок, бачачы вялікія дары, хацеў падпарадкаваць Божую волю Валааму. Валаам некалькі разоў упрошваў Госпада праклясці Ізраіль. Ды Богу было няўгодна клясці Ізраіль, і Ён вуснамі Валаама паслаў дабраславенне Свайму народу (Лікі 24:9). Таму веру Аўраама, ад якога паходзіць Ізраіль, Кірыл Тураўскі супастаўляе з нявер'ем Валаама: Аўраам паверыў Богу, калі Ён паабяцаў нарадзіць ад яго народ. Аўраам маліў Бога захаваць Садом дзеля праведнікаў, якія жывуць там. А Валаам быў гатовы праклясці Божы народ Ізраіля, што нарадзіўся ад Аўраама, каб атрымаць царскія падарункі.

Потым у тэксце гаворыцца пра ўнука Аўраама, Якава: «вѣ́ру ими ми, Фомо, ꙗко самѣ азъ есмь, его же видѣ́ Ꙗковѣ нощи на лѣ́ствицѣ оутвержающасѧ; тоже и ꙗкѣ позна мѧ Дх҃мь, егда боряхусѧ с нимь вѣ Месопотамии: тогда бо шбѣщахусѧ ему вѣчѣ́чтисѧ вѣ племени его» [4, с. 23]. Жыццё Якава не было простым: Кірыл Тураўскі згадвае некалькі цяжкіх момантаў жыцця гэтага чалавека. У Якава быў старэйшы брат Ісаў. У тыя часы старэйшым сынам надавалася больш пашаны, чым малодшым.

Таму Якаў, скарыстаўшыся слабасцю Ісава, калі той вярнуўся стомлены з палявання, «купіў» у брата першароднасць за страву з сачыўкі (Быццё 25:29-24). Калі Ісаў уцяміў, што ён страціў, задумаў забіць малодшага брата. Ды Якаў, даведаўшыся пра гэта, уцёк з дому (Быццё 27:41-45). Ноччу ў дарозе «взѧ ѿ ка́менїѧ мѣ́ста (того́) и̑ положѝ вх возгла́вїе себѣ́» (Быццё 28:11). Лёг на тым месцы «и̑ со́нх ви́дѣ: и̑ сѣ, лѣ́ствица оу҃тверждена́ на землѝ, е́́же глава́ досѧза́ше до небесѐ, и̑ а҆г҃ли бж҃їи восхожда́хоу и̑ низхожда́хоу по не́й: гдь же оу҃твержда́шесѧ на не́й и̑ речѐ: а҆́зх е́́смь бг҃х авраа́ма о҆́тца̀ твоего́ и̑ бг҃х і҃сла́ка, не бо́йсѧ: землѧ̀, и̑дѣ́же ты̀ спи́ши на не́й, тебѣ́ да́мх ю҆̀ и̑ сѣ́мени твоемоу҃...» (Быццё 28:12-13). Гэта была не адзіная сустрэча Якава з Богам. Прайшлі гады, пакуль Якаў вярнуўся дадому. У час вяртання ён хваляваўся, што Ісаў заб'е яго. Сустрэча Якава адбылася таксама ў дарозе: «и̑ боре́шесѧ сх ни́мх чл҃вѣ́кх да́же до оу҃тра» (Быццё 32:24). Бог паабяцаў «поне́же оу҃крѣпи́лсѧ е́сѝ сх бг҃омх и̑ сх человѣ́кы си́ленх боу҃деши» (Быццё 32:28), таксама «и̑ блг҃вѝ е́го̀ та́мѡ» (Быццё 32:29). Праз Якава потым пайшоў народ Ізраіля, гэта азначае, што Хрыстос яго нашчадак.

Веру Якава ў Божае прароцтва святіцель супрацьпастаўляе нявер'ю цара Вавілона Навухаданосара: «И не буди не вѣренх, ꙗко и Навходоносорх, иже видѣвъ мѧ в пещи шторкхі ѿ огнѧ сп҃ша, истиною Сн҃а Бж҃ія нарече мѧ, и пакві кх своимх прельстемх оуклонивсѧ, погхибе» [4, с. 23]. Як яўрэйскія маладыя людзі трапілі на пакаранне смерцю? Пасля перамогі над Ізраілем многіх яўрэйскіх юнакоў з царскага роду даслалі на службу Вавілонскаму цару. Але трое з іх адмовіліся пакланяцца ідалу Навухаданосара, і цар загадаў спаліць іх у печы. Тады юнакі яму адказалі: «е́сть бо бг҃х на́шх на нб҃сѣ́хх, е́мѹ́же мы̀ слѹ́жимх, си́ленх и҆зба́вити на́сх ѿ пе́щи о҆гне́мх горя́щїѧ и̑ ѿ рѹкѹ́ твое́ю и҆зба́вити на́сх, царю̀» (Данііла 3:17). Яны не згарэлі ў печы, бо побач з трыма юнакамі стаяў Чацвёрты. Навухаданосар здзівіўся: «сѣ, а҆́зх ви́ждоу моу҃жы четы́ри разрѣше́ны и̑ ходя́щѧ средѣ́ о҆гнѧ̀, и̑ и҆стлѣ́нїѧ нѣ́сть вх ни́хх, и̑ зра́кх четве́ртагш подо́бенх сн҃оу бж҃ію» (Данііла 3:92) (Данііла 3:25) (Дакладнае месца залежыць ад варыянту перакладу.). Нягледзячы на тое, што Навухаданосар быў язычнік, ён пазнаў у Чацвёртым Бога. Але пасля гэтага цар не пачаў пакланяцца Госпаду.

Кірыл Тураўскі згадвае вялікіх прарокаў: Ісаю, Езэкііля і Данііла, якія мелі адкрыццё ад Госпада: «вѣру ими ми, Фомо, ꙗко азх есмь, его же видѣвх шбразх Исаиа на престолѣ превхісоцѣ, шбыстонша множьствомь а҆́нглх» [4, с. 23]. Гэту аналогію

ці паралель мы знойдзем у Свяшчэнным Пісанні: «ви́дѣхъ гд҃а сѣдя́ща на пр҃то́лѣ высо́цѣ и҆ превознесе́ннѣ, и҆ и҆спо́лнь до́мъ сла́вы є҆гѡ̀» (Ісая 6:1).

У «Слове на Антыпасху» згаданы прарок Езэкііль: «а҆́ зѣмь кавнвзі́йся Нєзнкѣю посредѣ живо́тнзіхъ wбразомь члвч҃кмь, нмѹ же и вас҃ прошбразнхъ колєсхі, живо́тнзімъ придержащесѧ, взздвнзающимсѧ со мною» [4, с. 23–24]. Свяціцель прыводзіць відзеж з кнігі гэтага прарока: «...и҆ внегда҆ ше́ствовати живо́тнымъ, ше́ствовахѹ и҆ коле́са держа́щеся и҃хъ: и҆ внегда҆ воздвнза́тнся живо́тнымъ ѿ земл҃и, воздвнза́хѹся и҆ коле́са» (Езэкііль 1:19).

І прарок Данііл бачыў Бога: «а҆́зъ нємь, нго же видѣ Данилъ на wблацѣхъ нб҃нхъ, подобнємь с҃на чл҃вча, сѣшедшаго до вет҃хаго дн҃мн». Гэта чытаем у прарока Данііла: «и҆̑ сѣ, а҆́ки подо́бїе сы́на человѣ́ча прикоснѹся оу҃стна́мъ мои́мъ...» (Данііл 10:16).

Вышэйразгледжаныя цытаты з'яўляюцца яскравым сведчаннем біблейскай парадыгмы як асноваўтваральнай у «Слове на Антыпасху». Гэтыя невялікія фрагменты ў тэксце пропаведзі Кірыла Тураўскага адлюстроўваюць сувязь аўтарскай думкі з Бібліяй як першакрыніцай богапазнання, рэлігійнага веравучэння, разумення і адчування сакральнага слова. Свяшчэннае Пісанне з'яўляецца не ілюстрацыяй і дадаткам да пропаведзі, а яе канцэптуальным ядром, своеасаблівым вербальным інструментам для вопытнага прамоўцы-багаслова і рэлігійнага філосафа-герменеўта. «Слова на Антыпасху» сведчыць пра літаратурны талент Кірыла Тураўскага як стваральніка аратарскай прозы: багаслоўска-тэалагічная думка агорнута аўтарам у прыгожую мастацка-паэтычную форму.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. *Еремин И. П.* Ораторское искусство Кирилла Туровского // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 18. С. 50–58.

2. *Наумов А. Е.* Св. Кирилл Туровский и Священное Писание // Philologia slavica: к 70-летию акад. Н. И. Толстого. М.: Наука, 1993. С. 114–124.

3. *Мельнікаў А. А.* Кірыл, епіскап Тураўскі: Жыццё. Спадчына. Светапогляд. 2-е выд. Мінск: Беларус. навука, 2000.

4. Рукописи графа А. С. Уварова. М.: Книга по требованию, 2023. Т. 2. 232 с.

5. *Левшун Л. В.* История восточнославянского книжного слова XI–XVII вв. / Л. В. Левшун. Минск: Экономпресс, 2001.

## ВОБРАЗ ЛЮСТЭРКА Ў ЛІТАРАТУРЫ БЕЛАРУСІ XIX СТАГОДДЗЯ

**Л. П. Леська**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка,*
*вул. Савецкая, 18, 220030, г. Мінск, Беларусь, leska.l.5@yandex.by*

Даследуецца спецыфіка выяўлення вобраза люстэрка на матэрыяле мастацкіх тэкстаў літаратуры Беларусі XIX ст. Адзначана, што карані светапогляднага зместу вобраза люстэрка ўзыходзяць да міфалагічнай свядомасці, для якой люстэркавасць была прынцыпам пазнання свету і адной з форм яго духоўнага засваення.

Асветлена рознааспектнае даследаванне вобраза люстэрка, матыву люстэркавасці, ў працах сучасных літаратуразнаўцаў: У. Эко, А. Вуліса, М. Бахціна, і вучоных Тартускай школы.

У працы адзначаецца, што ў апавяданнях Я. Баршчэўскага, баладах Я. Чачота вобраз люстэрка служыць сімвалічным сродкам раскрыцця ўнутранага свету герояў, спосабам іх самапазнання, асэнсавання свайго месца ў свеце.

У баладах Я. Чачота, А. Міцкевіча і апавяданнях Я. Баршчэўскага вобраз люстэрка асвятляе ўзаемаадносіны чалавека і свету, выступае спосабам перастварэння рэчаіснасці.

***Ключавыя словы:*** люстэрка; люстэркавасць; рамантызм; Я. Баршчэўскі; Я. Чачот; А. Міцкевіч.

## ОБРАЗ ЗЕРКАЛА В ЛИТЕРАТУРЕ БЕЛАРУСИ XIX ВЕКА

**Л. П. Лесько**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка,*
*ул. Советская, 18, 220030, г. Минск, Беларусь, leska.l.5@yandex.by*

Исследуется специфика выявления образа зеркала на материале художественных текстов литературы Беларуси XIX в. Отмечено, что корни мировоззренческого содержания образа зеркала восходят к мифологическому сознанию, для которого зеркальность была принципом познания мира и одной из форм его духовного освоения.

Освещено разноаспектное исследование образа зеркала, мотива зеркальности в работах современных литературоведов: У. Эко, А. Вулиса, М. Бахтина и ученых Тартуской школы.

В работе отмечается, что в рассказах Я. Барщевского, балладах Я. Чечота образ зеркала служит символическим средством раскрытия внутреннего мира героев, способом их самопознания, осмысления своего места в мире.

В балладах Я. Чечота, А. Мицкевича и рассказах Я. Борщевского образ зеркала освещает взаимоотношения человека и мира, выступает способом пересотворения действительности.

***Ключевые слова:*** зеркало; зеркальность; романтизм; Я. Борщевский; Я. Чечот; А. Мицкевич.

# THE IMAGE OF A MIRROR IN THE LITERATURE OF BELARUS OF THE NINETEENTH CENTURY

**L. P. Lesko**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State Pedagogical University named after Maksim Tank,*
*Sovetskaya str., 18, 220030, Minsk, Belarus, leska.l.5@yandex.by*

The article examines the specifics of identifying the image of a mirror based on the material of literary texts of the literature of Belarus in the 19th century. It is noted that the roots of the ideological content of the image of the mirror go back to the mythological consciousness, for which mirroring was the principle of cognition of the world and one of the forms of its spiritual assimilation. The article highlights the multidimensional study of the image of a mirror, the matter of mirroring, looking glass in the works of modern literary critics: V. Eco, A. Ulis, M. Bakhtin, and scientists of the Tartu school. The work notes that in the stories of Y. Borshchevsky, the ballads of Y. Chechot, the mirror serves as a symbolic means of revealing the inner world of the characters, a way of their self-knowledge, understanding their place in the world. The image of a mirror in the ballads of Ya. Checheta, A. Mickiewicz and the stories of Ya. Borshchevsky acts as a method of reflecting man and the world and a way of re-creating reality.

***Keywords:*** mirror; mirroring; romanticism; Ya. Borshchevsky; Ya. Chechot; A. Mickiewicz.

Карані светапогляднага зместу вобраза люстэрка адыходзяць у міфалагічную свядомасць, для якой люстэркавасць была прынцыпам пазнання свету, адной з форм яго духоўнага засваення. У старажытныя часы люстэрка, выконваючы функцыі адлюстравання, адбітку і трансфарматара, выступала адначасова сродкам пакарання, пагібелі, выратавання, абароны. У міфе пра блізнят люстэрка выконвала космасаўпарадкавальную функцыю, што становіцца відавочным пры разглядзе «сваяцкіх» сувязяў паміж боствамі, напрыклад, Феба-багіня месяца, сястра бога сонца). У міфе пра Персея люстэрка несла герою гібель, таму ён, баючыся быць ператвораным у камень, сочыць за медузай Гаргонай па адбітку на медным шчыце. У міфе пра Нарцыса люстэрка ахоўвае чалавека ад страты асабістай цэласнасці. Нарцыс парушыў мяжу паміж сабой і адбіткам, парушыў дыхатамію «я» – «не я». Старажытныя міфы разглядалі чалавечыя недахопы памяркоўна, матывуючы і абумоўліваючы іх (напрыклад, імкненне Нарцыса да вады асэнсоўвалася як натуральная з'ява: ён жа сын патоку і Наяды). Негатыўная роля адбітку, адлюстравання была абумоўлена смяротнасцю вады, якая несла забыццё.

Фальклорныя ўяўленні таксама зафіксавалі разнастайныя ўяўленні пра люстэрка. У народных павер'ях разбітае люстэрка прадвяшчала няшчасце, пустое, без адбітку сведчыла пра ўваход нячыстай сілы ў жыццё чалавека.

Вобраз люстэрка з'яўляўся не толькі прадметам міфалагічных і фальклорных твораў, але і з'явай літаратуры, што прыцягвала да сябе ўвагу шматлікіх літаратуразнаўцаў. Адной з першых прац, у якой вывучалася функцыянаванне люстэрка ў мастацкай літаратуры стала манаграфія А. Вуліса «Літаратурныя люстэркі», у якой матыў,

вобраз, сімвал люстэрка разглядаецца на вялікім матэрыяле фальклору, сусветнай літаратуры.

Функцыі, семантыка вобразаў люстэрка і залюстроўя даследавалася ў працах М. Бахціна, вучоных Тартускай школы. Для М. Бахціна люстэрка з'яўляецца спосабам самапазнання героя праз яго адбітак.

Першым спецыяльным даследаваннем семіётыкі люстэркавасці стала эсэ «Люстэркі» У. Эка. Італьянскі вучоны, разглядаючы магчымасці аптычнага аб'екта, што выступае ў якасці знаку, разглядае яго месца ў індывідуальнай практыцы чалавека.

Глыбокі семіятычны падыход у вывучэнні люстэрка прадстаўлены ў працах вучоных Тартускага ўніверсітэта (С. Залян, Ю. Левіна, Л. Сталовіча). Аўтары зборніка «Люстэркі. Семіётыка люстэркавасці» [3] даследуюць функцыю вобраза, разглядаюць яго як мяжу паміж «сваім» – «чужым», «гэтым» і «тым», «жывым» і «нежывым» светамі, паміж знешнім і ўнутраным. Люстэрка для тартускіх вучоных з'яўляецца механізмам арганізацыі карціны свету, што будуецца на супрацьпастаўленні розных светаў. Здольнасць люстэрка выступіць у якасці мяжы вызначае яго дадатковыя магчымасці, звязаныя з арганізацыяй структуры мастацкага свету.

Люстэрка – поліфункцыянальны прадмет, які мае мноства сэнсаў і сімвалічных значэнняў. Прадметна-рэчыўны аналіз вобраза прапаноўваюць сучасныя даследчыкі постмадэрну (Ж. Бадрыйяр, М. Фуко [4]). Псіхалагічны аспект раскрыты ў працах Ж. Лакана, Ж-П Сартра, дзе таямнічы вобраз люстэрка – інструмент фарміравання Я-канцэпцыі і самасвядомасці.

Сімвалічны аспект люстэрка праяўляецца ў тым, што гэты прадмет уведзены ў літаратуру, дзе ён фіксуе часавыя і прасторавыя характарыстыкі ў мастацкім тэксце, раскрывае двайніковае жыццё герояў.

Сэнсаваўтваральныя магчымасці вобраза люстэрка ў мастацкіх тэкстах пісьменнікаў-рамантыкаў літаратуры Беларусі XIX стагоддзя (А. Міцкевіча, Я. Чачота, Я. Баршчэўскага) раскрываюцца пры характарыстыцы вобразаў і сіметрычнасць кампазіцыі.

У мастацкай канцэпцыі твораў Я. Баршчэўскага вобраз люстэрка звязаны з вобразамі двайнікоў (апавяданне «Плачка», «Стогадовы стары і чорны госць»), з трагічным матывам непазнавання сябе (апавяданне «Белая сарока»), з матывам шматмернасці і рознаўзроўневасці міфапаэтычнай прасторы і часу (апавяданні «Пра чарнакніжніка і цмока…», «Ваўкалак»), таму што з пункту погляду (зроку), у мастацкіх тэкстах пісьменніка можа быць любая рэч, любая з'ява, любы феномен, які ў той ці іншай ступені, падпарадкаваны законам оптыкі. Вобразамі-эквівалентамі люстэрка з'яўляюцца двайніковасць: сон і снабачанні, водная паверхня вады (апавяданне «Жабер-трава»), партрэтнае палотна (апавяданне «Вогненныя духі»), фотаздымак у альбоме, цень на сцяне (апавяданне «Стогадовы стары і чорны госць»).

Так, у апавяданнях «Белая Сарока», «Вогненныя духі» Я. Баршчэўскага люстэрка служыць своеасаблівым адбіткам духоўнага свету галоўнай гераіні. Мальвіна (апавяданне «Вогненныя духі») не ацаніла добрых намераў Альберта, не прыняла яго шчырае пачуццё, а толькі думала пра багацце, таму і стала ў адзін шэраг з голымі німфамі, што сышлі з палотнаў. «Голасць» німфаў сімвалічна паркрэслівае душэўную пустату Мальвіны, якая, апроч грошай, нічога і не любіць.

Люстэрка асвятляе і ўнутраны свет пана Скамарохі (апавяданне «Белая Сарока») Я. Баршчэўскага, паводле зместу твора, «надвячоркам, у прыцемках у пакоі сядзіць пан Скамароха (твар якога такі круглы, што нагадвае поўню), падкручваючы свой вус, пільна ўглядаецца ў люстэрка. Нечакана над яго жытлом павіслі хмары, зашумеў за сцяною вецер і лінуў дождж. У пакоі цёмна, толькі цьмяна свяціліся шыбы» [5, с. 205]. І прыходзіць да Скамарохі пасланнік Белай Сарокі, які мае вельмі непрывабнае аблічча. Герой Я. Баршчэўскага палохаецца нечаканага госця, але той супакойвае яго, заўважыўшы: «Не крычы, я падобны да цябе і магу табе шмат добрага зрабіць» [5, с. 206]. Скамароха глядзіць ў люстэрка, але не бачыць свайго сапраўднага твару, агіднасць яго аблічча становіцца відавочнай у час параўнання са страшным нячысцікам.

У мастацкай філасофіі Я. Баршчэўскага вобраз люстэрка асвятляе ўнутраны свет герояў, прынцып люстэркавасці ў кампазіцыі твораў пісьменніка падпарадкаваны раскрыццю адзінства свету.

У баладах Я. Чачота, А. Міцкевіча, Т. Зана люстэрка не толькі сродак самапазнання героя, але і спосаб яго выпраўлення, ператварэння чалавека.

У баладзе «Бекеш» Я. Чачота функцыю люстэрка выконвае крыштальная гара, па якой рухаецца галоўны герой твора, удзельнічаючы ў спаборніцтве за руку Малгосі, зусім забыўшыся, што кляўся ў каханні іншай. Нечакана ўсхаджаецца бура, і Бекеш ляціць з гары ўніз і разбіваецца, толькі напамінам аб ім засталася Бекешава гара; своеасаблівым адгалоскам жыцця папа і пападзі ў Пазяневічах стаў «звон на горцы ў Пазяневічах» (балада Я. Чачота «Падземны звон на горцы ў Пазяневічах»), які даносіцца з зямных глыбіняў.

Вобраз люстэрка ў баладзе «Бекеш» Я. Чачота служыць своеасаблівай меркай вартасці чалавека, сродак яго адлюстравання і перасатварэння. Такую сімвалічную функцыю люстэрка выконвае і ў баладах «Свіцязь», прадстаўленых у творчай спадчыне А. Міцкевіча, Я. Чачота і Т. Зана. Вобраз воднага люстэрка застаецца на месцы былога горада як знак яго праведнасці або грахоўнасці.

Такім чынам, у рамантычных творах літаратуры Беларусі XIX ст. шматфункцыянальны вобраз люстэрка выконвае ролю мастацкага адлюстравання свету, чалавека і перасатварэння рэчаіснасці.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. *Вулис А.* Литературные зеркала. Москва : Сов. писатель, 1991.

2. *Эко Умберто*. О зеркалах и другие истории / Умберто Эко; перевод с итальянского. Москва : Слово/Slovo, 2020 .

3. Зеркало. Семиотика зеркальности. [Ред. З. Г. Минц]. Тарту: ТГУ, 1988.

4. *Фуко Мишель*. Слова и вещи [Текст]: Археология гуманит. наук : пер. с фр. / Мишель Фуко ; вступ. статья канд. филос. наук Н. С. Автономовой. Москва: Прогресс, 1977.

5. *Баршчэўскі Я.* Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / пер. з пол. мовы, паслясл. і камент. М. В. Хаустовіча. Мінск : Юнацтва, 1996.

## «АПОВЕСЦЬ БУДУЧЫХ ДЗЁН» ЯНКІ МАЎРА ЯК ДЗІЦЯЧАЯ ЎТОПІЯ

**М. В. Шамякіна**

*Кандыдат філалагічных навук,*
*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі,*
*вул. Сурганава, 1, корп 2, 220072, г. Мінск, Беларусь, centre@belcentre.by*

Разглядаецца амаль не даследаваны твор Янкі Маўра «Аповесць будучых дзён» на фоне дзіцячай фантастычнай літаратуры савецкага часу. Асаблівая ўвага засяроджана на станоўчым вобразе будучыні, прадэманстраваным у «Аповесці…», што дае падставу называць яе дзіцячай утопіяй.

***Ключавыя словы:*** беларуская савецкая фантастыка; утопія; дзіцячая літаратура; дзіцячая ўтопія; вобраз будучыні; Янка Маўр.

## «АПОВЕСЦЬ БУДУЧЫХ ДЗЁН» ЯНКИ МАВРА КАК ДЕТСКАЯ УТОПИЯ

**М. В. Шамякина**

*Кандидат филологических наук,*
*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси,*
*ул. Сурганова, 1, корп 2, 220072, г. Минск, Беларусь, centre@belcentre.by*

Рассматривается почти не исследованное произведение Янки Мавра «Аповесць будучых дзён» на фоне детской фантастической литературы советского времени. Особое внимание сосредаточено на положительном образе будущего, продемонстрированном в «Аповесці…», что дает повод называть ее детской утопией.

***Ключевые слова:*** белорусская советская фантастика; утопия; детская литература; детская утопия; образ будущего; Янка Мавр.

## «THE TALE OF FUTURE DAYS» BY YANKEE MOOR AS A CHILD'S UTOPIA

**M. V. Shamyakina**

*PhD,*
*Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature*
*of the National Academy of Sciences of Belarus,*
*1 Surganova Street, building 2, 220072, Minsk, Belarus, centre@belcentre.by*

The article examines the practically unexplored work of Yankee Moor «The Tale of Future Days» against the background of children's fantasy literature of the Soviet era. Special attention is focused on the positive image of the future shown in the «Tale of Future Days», which gives reason to call it a childish utopia.

***Keywords:*** Belarusian Soviet fiction; utopia; children's literature; children's utopia; image of the future; Yanka Mavr.

Расійскі даследчык літаратуры Арцём Краўчанка адзначае, што «у савецкага грамадства і ўлады ад пачатку прысутнічаў моцны запыт на фарміраванне ўтапічнай карціны будучыні; сама ідэя існавання савецкай дзяржавы была моцна звязана з імкненнем рэалізаваць глабальны праект такога роду. Узнікла спецыфічная сітуацыя, калі пісьменнік, які стварае ўтопію, мог выступаць не толькі і не столькі як выражальнік уласнай канцэпцыі бачання будучыні, а як фактычны інтэрпрэтатар дзяржаўнай дактрыны развіцця» [1].

Пры гэтым і пісьменнікі і грамадства ўсведамлялі, што менавіта дзецям належыць будаваць камуністычную будучыню і жыць у ёй, таму іх неабходна рыхтаваць да вырашэння адпаведных задач. І вельмі важнай часткай падрыхтоўкі мыслілася стварэнне зразумелага дзецям пажаданага і прывабнага вобраза заўтрашняга дня.

Найбольш прыдатнай для стварэння вобраза будучыні ў дзяцей і падлеткаў стала фантастычная літаратура. З аднаго боку, навуковая фантастыка па сутнасці сваёй так ці інакш скіравана ў будучыню. Нават калі дзеянне адбываецца ў час напісання твора, у цэнтры аповеду знаходзіцца вынаходніцтва, якога ў рэальнасці пакуль няма. З другога боку, традыцыйна фантастычная літаратура з яе рамантычным пафасам найбольш прываблівае падлеткаў і моладзь.

У беларускай літаратуры першым, хто разгледзеў і выкарыстаў, у тым ліку і педагагічны патэнцыял фантастыкі, быў Янка Маўр. Ён напісаў некалькі фантастычных твораў: авапяданне «Піянерскія казкі» (1927), аповесці «Чалавек ідзе» (1926), «Фантамабіль прафесара Цылякоўскага» (1954–1955) і інш. Але асаблівую цікавасць у плане вывучэння вобраза будучыні ўяўляе «Аповесць будучых дзён» [2]. Пісалася яна ў 1930 г., асобнай кнігай выйшла ў 1932 г., а дзеянне ў ёй адбываецца недзе ў 1940–1941 гг., такім чынам, гэта так званая «фантастыка бліжэйшага прыцэлу».

У цэнтры твора 14-гадовы хлопчык Юзік, які з Заходняй Беларусі, што знаходзіцца пад уладай панскай Польшчы, трапляе ў Савецкую Беларусь і знаёміцца з яе жыццём. Ёсць некалькі персанажаў, праз якіх тое знаёмства адбываецца. Спачатку яго ўводзіць у курс спраў таварыш Шторм – майстар на харчовым камбінаце, дзе Юзік некалькі тыдняў працуе (яго змясцілі пры вытворчасці, бо там давалася жытло і харчаванне). А пасля герой едзе да дзеда ў калгас, і тут пра жыццё Савецкай Беларусі яму апавядае ўласна дзядуля, а таксама стрыечныя сёстры і браты.

Як бачна, «Аповесць будучых дзён» будуецца ў адпаведнасці з класічнай формай утопій, калі госць са «знешняга свету» трапляе ў цудоўную краіну, падрабязнасці ладу і звычак якой, як правіла, тлумачыць яму праважаты – мясцовы жыхар.

Такая форма ідзе непасрэдна ад «Утопіі» (1516) Томаса Мора і паўтараецца ў цэлым шэрагу пазнейшых твораў. Часта гэтае клішэ – мясцовы жыхар водзіць госця па ўтапічнай краіне – фактычна замяняе сабой сюжэт у традыцыйным разуменні. Так будуюцца і «Падарожжы Гулівера» (1726) Джанатана Свіфта, і «Новая Атлантыда» (1627) Фрэнсіса Бэкана – класічныя ў гэтым жанры творы. У XIX ст. аналагічна пабудавана ўтопія выдатнага мастака мадэрна Уільяма Морыса «Навіны з Ніадкуль» (1890).

Пазней, у XX ст., падобная структура захоўваецца і сустракаецца нярэдка – цалкам ці часткова. Цалкам замяняе сюжэт у «Сучаснай ўтопіі» (1905) Герберта Уэлса, «Падарожжа брата майго Аляксея ў краіну сялянскай утопіі» (1920) А. Чаянава, «Чырвонай зорцы» (1908) А. Багданава, «Востраве» (1962) Олдаса Хакслі. Прысутнічае таксама ў выглядзе экскурсіі ў Олдаса Хакслі ў «Чароўным новым свеце» (1932).

Утопія зусім не абавязкова знаходзіцца ў будучыні, бо першыя ўтопіі (скажам, Т. Мора) паказваюць Утопію як прасторава аддаленае месца. Менавіта такому разуменню адпавядае «Аповесць будучых дзён». Галоўны герой не пераносіцца ў будучыню. Я. Маўр знаходзіць іншы ход для стварэння кантрасту: не паміж сучаснасцю і будучыняй, а паміж рознымі сацыяльнымі ўкладамі ў суседніх краінах.

Даследчык жанра ўтопіі Ф. Аінса вызначаў некалькі адметных рыс утопіі. Сярод іх урбанізм, прасторавая ізаляванасць, аўтаркія, пазачасавасць, рэгламентацыя жыцця [3].

На фоне ўтопіі разгортваецца дзеянне шмат якіх савецкіх дзіцячых твораў. Аднак не ўсе з іх маюць структуру класічнай утопіі: калі ў галоўнага героя ёсць праважаты, які знаёміць яго з мясцовымі дзівосамі. Нярэдка бывае так, што дзеянне ўсяго твора разгортваецца ў будучыні. Напрыклад, «Я іду сустракаць брата» (1962) Уладзіслава Крапівіна і «Апошняя арбіта» нашага беларуса Уладзіміра Шыціка (1962), пачатак цыклу Кіра Булычова пра Алісу Селязнёву («Дзяўчынка, з якой нічога не здарыцца» – 1965), «Пяцёра ў звяздалёце» (1975) Анатоля Машкоўскага, «Мільён і адзін дзень канікул» (1979) Яўгена Вялціства.

Каля 1960-х гадоў складваецца нават спецыфічны канон будучыні: камунізм як пануючы сацыяльны лад, дабрабыт, надзвычай развітая навука, касмічныя падарожжы.

Сустракаюцца і творы, напрыклад, у таго ж Яўгена Вялціства, якія ад канону трохі адхіляюцца: у іх касмічных падарожжаў няма. Ёсць сацыялізм, урбанізм, навука і тэхналогіі. Кнігі яго вядомыя: «Электронік – хлопчык з валізы» (1964), «Рэссі – няўлоўны сябра» (1970) і «Новыя прыгоды Электроніка» (1984).

Але ствараліся дзіцячыя творы, амаль цалкам пабудаваныя па фармальнай мадэлі класічных утопій, дзе адзін ці некалькі падарожнікаў трапляюць у дзівосную краіну, сустракаюць нейкага праважатага (таксама аднаго ці некалькіх), які і знаёміць іх з мясцовым ладам жыцця.

У 1924 г. выходзіць адзін з першых падобных твораў: аповесць Інакенція Жукава «Падарожжа звяна «Чырвонай зоркі» ў краіну цудаў». Другое Лысагорскае звяно піянераў-ленінцаў, якое называецца як папулярны ў той час утапічны раман Аляксандра Багданава, і іх сабака Шарык пераносяцца ў 1957 год, стаўшы на пляму святла, якую нечакана знайшлі ў лесе падчас паходу. Па дарозе сустракаюць піянерскае звяно з будучыні – «Вечны касцёр». Імёны іх – люстраны адбітак імёнаў галоўных герояў. А ў рэшце рэшт, аказваецца, што падарожжа адбылося ў сне камандзіра звяна Сярожы. Тут праважатымі чакана робяцца піянеры з будучыні.

Варта адзначыць, што ў аповесці Жукава аповед засярожданы на сацыяльна-палітычным баку будучыі: на перамозе ва ўсім свеце камунізму, а тэхналагічныя дасягненні застаюцца па-за ўвагай аўтара.

У сваю чаргу, у 1957 г. (у годзе, куды падарожнічалі піянеры з папярэдняга твора) выходзіць аповесць Віталія Міленцьева «33 сакавіка». 13-гадовы школьнік

Вася зімой ідзе шукаць мамантавы зуб, праз яміну ў снезе трапляе ў будучыню – у 2005 год. А праважатым робіцца яго пастарэлы сябра. Аднак і гэтае падарожжа апынулася сном.

У творы Міленцьева на першы план выходзяць тэхнічныя вынаходніцтва будучыні, у першую чаргу – аўтамабілі.

1963 г. Аляксандр Светаў выпускае аповесць «Ветачкіны падарожнічаюць у будучыню». У аповесці дзеці пераносяцца ў будучыню з дапамогай чараўніка, які дае ім чароўны эліксір. Такім чынам, тут навуковая фантастыка змешваецца з казкай.

Аналагічная сітуацыя ў творы Віталя Губарава «Падарожжа на Ранішнюю Зорку» (1961), дзе чараўнік пераносіць герояў на іншыя планеты. Але там, акрамя таго, прысутнічаюць тры багатыры, нейкія персанажы рускіх народных казак; у цэлым вельмі эклектычны, нават хаатычны сюжэтна твор. А гэта той самы аўтар, па іншай аповесці якога знялі нядрэнны фільм «Каралеўства крывых люстэркаў» (кніга выйшла ў 1951 г.).

Дарэчы, Янка Маўр у невялікім апавяданні «Піянерскія казкі», якое выйшла ў часопісе «Беларускі піянер» у 1927 г., прадэманстраваў мяжу паміж казкай і навуковай фантастыкай.

У навукова-фантастычным ключы, без чараўніцтва, адбываюцца падарожжы ў цэлым шэрагу твораў (праз ужыванне тэхнічных прыладаў ці з прычыны невядомых фізічных законаў і парадоксаў).

У 1978 г. выходзіць «100 гадоў таму наперад» Кіра Булычова. У 1982 г. на старонках «Уральского следопыта» з'яўляецца аповесць Сямёна Сляпыніна «Хлопчык з саваны». Тут хлопчык з каменнага веку трапляе ў будучыню. У абодвух выпадках – з дапамогай машыны часу.

Нарэшце, у тым жа 1982 г. на старонках таго ж «Уральского следопыта» пачынае выходзіць трылогія Уладзіслава Крапівіна «Свята лета ў Старагорску» (аповесць першая «Галубятня на жоўтай паляне»). Тут касманаўт пераносіцца ў паралельную рэальнасць, у горад, які нагадвае горад яго дзяцінства, але ўтапічны, ідэалізаваны. У дадзеным выпадку перанос адбываецца праз нейкі фізічны парадокс. Наогул у многіх аповесцях У. Крапівіна героі пераносяцца ў паралельныя сусветы.

Усе названыя творы дэманструюць рысы, уласцівыя ўтопіям: урбанізм, наяўнасць фантастычных тэхналогій, сваеасаблівую сацыяльную будову. Хоць чым пазней напісаны твор, тым менш у ім такога ідэалагічнага падмурку і больш – дзеяння, арыгінальнай светабудовы і каларытных характараў.

Аднак і матыў госця ў невядомым свеце, дзе яму патрэбны праважаты, часам захоўваецца. У ролі такіх гасцей аказваюцца дарослыя героі У. Крапівіна (Яраслаў і Глеб). А ў Булычова падарожнічае Аліса і Коля.

Варта адзначыць, што ў «Аповесці будучых дзён» вельмі ўдала абыграны гэты ўласцівы ўтопіям падыход да пабудовы сюжэту з госцем і праважатымі. Ён сюжэт не замяняе, а ўпісваецца ў яго, прычым прысутнічае толькі ў другой частцы твора.

Першая частка прысвечана апісанню жыцця Юзіка, яго сям'і і сяброў у Заходняй Беларусі і нагадвае шматлікія тагачасныя творы пра прыгнёт сялян у дакастрычніцкі перыяд. Але ўзгадваюцца і тэхналогіі (на ўзроўні пачатку XX ст.), і малаадукаванасць простых людзей, і іншыя акалічнасці, якія пазней спрацуюць на кантраст. Пры-

сутнічае тэма падпольнай барацьбы і нават шпіёнская гісторыя. Дзеянне разгортваецца імкліва, героі жывыя, індывідуалізаваныя, кожны са сваім характарам і светапоглядам.

Па-іншаму выглядае другая частка, дзе апісваецца знаёмства Юзіка з жыццём Савецкай Беларусі. Герой падарожнічае ў прасторы, але ўзнікае адчуванне, што ён перанёсся ў будучыню гадоў на 30.

Тут шмат апісанняў тэхнічных навінак: ад амаль цалкам аўтаматызаванай фабрыкі-кухні і незвычайных сельскагаспадарчых прылад да педагагічных тэхналогій, якія і сёння выглядаюць абсалютна адэкватна: магчымасць атрымліваць і падвышаць адукацыю для дарослых і пажылых, сістэма завочнага, дыстанцыйнага навучання, нават он-лайн лекцыя.

Адзіны мінус: вобразы савецкіх людзей выглядаюць больш схематычнымі, чым польскія сябры Юзіка. Адчуваецца, што яны – найперш функцыя, тыя самыя ўтапічныя праважатыя, якія знаёмяць галоўнага героя са светам будучыні.

Гэта зразумела, бо само пытанне аб тым, якім павінен быць чалавек будучыні, у творах навуковай фантастыкі было пастаўлена пазней. Скажам, у кнігах карыфея жанра Івана Яфрэмава («Туманнасць Андрамеды» – 1957), прычым вырашана ў яго не вельмі паспяхова, бо яфрэмаўскія людзі будучыні, мягка кажучы, не прывабныя як асобы. Ці ў творах Сяргея Снегава («Людзі як багі» 1966), які стварыў сапраўдных супергерояў не горш за персанажаў Марвел.

Такім чынам, Янка Маўр у «Аповесці будучых дзён» дэманструе характэрную для савецкай утопіі карціну будучыні і ў многім выкарыстоўвае тыповую для ўтопій пабудову сюжэта. Аднак робіць гэта няяўна, разбавіўшы ўтапічны дыдактызм і аднастайныя карціны знаёмства з дзівосамі даволі захапляльнымі сюжэтнымі хадамі.

Вобраз будучыні, які вымалёўваецца ў яго творы, таксама мае рысы ўтопіі. Вялікая частка дзеяння разгортваецца ў горадзе. Шмат тэхнічных падрабязнасцей, сацыяльна-эканамічных ідэй. Але галоўнае: Маўр падступаецца да ідэі *выхавання* чалавека будучыні. Хаця жывыя вобразы ў яго пакуль не атрымаліся, але ён паказаў, якім чынам выхоўваецца новы чалавек для новага грамадства: праз адукацыю і пастаяннае самаўдасканаленне.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. *Кравченко Артем*. Гости в будущее: «пионерская утопия» и советская действительность [Электронный ресурс] // Философско-литературный журнал «Логос». 2017. №5 (120). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/gosti-v-buduschee-pionerskaya-utopiya-i-sovetskaya-deystvitelnost (дата обращения: 14.10.2024).

2. *Маўр Я.* Аповесць будучых дзён // Юндзетсэктар. Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, 1932.

3. *Аинса Ф.* Реконструкция утопии. Москва : Наследие – Editions UNESCO, 1999.

## АЛЯКСАНДР ПШЧОЛКА ЯК ДРАМАТУРГ

**Г. А. Леонцьеў**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*glebleo3@gmail.com;*
*Навуковы кіраўнік – кандыдат філалагічных навук, дацэнт Л. А. Гедзімін*

Разглядаецца драматургічная спадчына Аляксандра Пшчолкі. У даследаванні вызначаюцца жанравыя дамінанты, праблематыка і матывы, якія родняць пісьменніка з сучаснымі яму прадстаўнікамі беларускай літаратуры. Такім чынам, былі адзначаныя паралелі з творчасцю Францішка Багушэвіча і Аляксандра Ельскага, а таксама выяўленае месца Аляксандра Пшчолкі ў гісторыі беларускай драматургіі.

***Ключавыя словы:*** Аляксандр Пшчолка; беларуская драматургія; беларуская літаратура пачатку XX ст.; сатыра; драма.

## АЛЕКСАНДР ПЩЁЛКО КАК ДРАМАТУРГ

**Г. А. Леонтьев**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*glebleo3@gmail.com;*
*Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Л. А. Гедимин*

Рассматривается драматургическое наследие Александра Пщёлко. В исследовании определяются жанровые доминанты, проблематика и мотивы, которые роднят писателя с современными ему представителями белорусской литературы. Таким образом, были отмечены параллели с творчеством Франтишка Богушевича и Александра Ельского, а также обнаружено место Александра Пщёлко в истории белорусской драматургии.

***Ключевые слова:*** Александр Пщёлко; белорусская драматургия; русская литература начала XX в.; сатира; драма.

## ALEXANDER PSHCHOLKA AS A DRAMATURG

**G. A. Leontyev**

*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus,*
*glebleo3@gmail.com;*
*Supervisor – PhD, Ass. Professor L. A. Gedimin*

The article examines the dramaturgical legacy of Alexander Pscholka. The research identifies genre dominants, issues and motives that connect the writer with his contemporary representatives

of Belarusian literature. Thus, the parallels with the work of Frantsishak Bogushevich and Alexander Yelski were noted, as well as the place of Alexander Pscholka in the history of Belarusian drama.

***Keywords:*** Alexander Pshcholka; Belarusian dramaturgy; Belarusian literature of the beginning of the 20th century; satire; drama.

Аляксандр Пшчолка разглядаецца даследчыкамі збольшага як празаік і этнограф. Мы ж звернемся да яго п'ес. Пяру пісьменніка належаць драматычныя абразкі «Бабылкіна гора», «Янкава скарга», «Прамова старшыны да валаснога сходу», «З жыцця лепельскіх сялян».

П'есы А. Пшчолкі – кароткія, але многія, верагодна, маюць рэальную аснову, на што ўказваюць падзагалоўкі «Изъ жизни лепельскихъ крестьянъ», «Сценка съ натуры», «Картинка съ натуры».

Яшчэ адной асаблівасцю згаданых твораў з'яўляецца адсутнасць пераліку дзейных асоб і аўтарскай характарыстыкі іх у пачатку. Гэта можа тлумачыцца не толькі малой колькасцю герояў, але і тым, што персанажы драматурга – гэта тыпы, а не індывідуальнасці са сваімі характарамі.

Некаторыя драматычныя абразкі можна назваць сцэнічнымі маналогамі: «Бабылкіна гора» – манадрама, у «З жыцця лепельскіх сялян» прамаўляе толькі адзін персанаж, астатнія моўчкі з ім узаемадзейнічаюць, у «Прамове старшыны да валаснога сходу» пісар і старшына звяртаюцца да сялян, працягваючы думкі адзін аднаго.

Творца выкрываў надзённыя заганы грамадства: п'янства, подкупы ў судах, і да таго ж выстаўляў у сатырычным асвятленні дзейнасць царскіх ураднікаў.

Найбольш пісьменнік распрацаваў у драматургіі матыў пошуку праўды («Бабылкіна гора», «Янкава скарга»), што родніць творчасць А. Пшчолкі з паэзіяй Ф. Багушэвіча («Праўда», «Як праўды шукаюць», «Кепска будзе!» і інш.).

У абразку «Бабылкіна гора» жабрачка наракае на несправядлівасць старшыны, але перакананая: «*А все-жъ правды на свѣти найду… Хоть тутъ правды мало, да на свѣти она не сгинула! Начальство разбереть! Начальство на свѣти есь!*» [1, с. 11]. Такім чынам, А. Пшчолка адлюстраваў веру простага народа ў справядлівасць асоб, якія стаяць над ім, і ў тое, што яны павінны бараніць праўду на свеце. Гэтая думка нявольна ўступае ў палеміку з Багушэвічам, які пісаў:

Даўней, кажуць, праўда па свеце хадзіла,
Жабруючы ж, змёрла, а людцы схавалі
(«Праўда» [2, с. 30])
Як простая праўда згінула у свеце…
(«Як праўды шукаюць» [2, с. 22])

Фінал п'есы адкрыты: мы не ведаем, ці здабыла перамогу ў судзе бабылка. М. Гарэцкі даў гэтаму твору вельмі высокую ацэнку: «*Наагул, бабылка Пшчолкі – самы дасканальны беларускі тып і адзін з лепшых мастацкіх тыпаў беларускае*

*літэратуры*» [3, с. 122]. У пазнейшай рэдакцыі сваёй «Гісторыі», М. Гарэцкі выказаўся больш стрымана, адзначыўшы толькі, што бабылка з'яўляецца тыпам [4, с. 272].

У «Янкавай скарзе» паказаны ўжо сам суд і «начальства», на якое ўскладаў надзеі беларускі селянін. Янка Цімафееў падаў скаргу, што брат адабраў у яго хату, нанёсшы цялесную шкоду. На працягу працэсу падкуплены пісар усяляк спрабуе апраўдаць абвінавачанага Пахома. Так, ураднік з дзясятак разоў загадвае Янку і яго-ным сведкам маўчаць.

У выніку вінаватым выстаўляецца сам Янка. Старшына разважае: «*Якъ мнѣ, Яночка, здается, ты самъ больше усюдахъ виноват… Замѣсто того, штобъ табѣ жить, якъ людцы… мирно, тихо, по-божьему, ты идешь насупротивъ, на брата цѣлый день вантажешься. И самъ не живешь, и людямъ житья отъ тебѣ нѣтъ… Штобъ отдать брату треттинку, подѣлицца, якъ людцы дѣлюцца, а ты его енчишь… И усѣхъ за носъ тягаешь… Зъ волоской домой, зъ дому у волоскую… Якъ разъ у батьку уродіуся… Тожъ первый бунтавщикъ быу…*» [5, с. 14]. Такім чынам, пісьменнік выкрывае ўраднікаў і іхнюю абыякавасць да праблем простага люду і незацікаўленасць у падобных расследаваннях.

У канцы Янку караюць арыштам, на што ён разгублена прамаўляе: «*Я не знаю… развѣ… што ты цѣлыя ночи… пьешь кровь хрестьянскую…*» [5, с. 17]. На нашу думку, у гэтай (адной з заключных) рэпліцы аўтар выказаў уласную думку датычна такіх ураднікаў. Варта таксама зазначыць, што пазней А. Пшчолка атрымаў юрыдычную адукацыю. Магчыма, падобныя выпадкі і паспрыялі выбару творцы.

На думку М. Гарэцкага, «Янкава скарга» «*вельмі добрая сатыра*» [4, с. 273]. Мы ж дапоўнім гэтае сцверджанне, што пісьменнік змог спалучыць у адным творы сатырычнае ў вобразе ўраднікаў і драматычнае ў вобразе Янкі Цімафеева, даўшы першы ўзор трагікамедыі па-беларуску.

Абразок «Прамова старшыны да валаснога сходу» дэманструе, як нягегла ўраднікі спрабуюць прыцягнуць сялян да грамадскай дзейнасці, а канкрэтна ахвяраваць грошы пацярпелым ад голаду ў Расеі.

Камізм у дадзеным творы будуецца на кантрасце каснаязычнага старшыны і адукаванага пісара. Так, маўленне старшыны перасыпанае паўторамі і ўстаўнымі канструкцыямі: «*Во, братцы, мы афяруемся, знацца, на голодныхъ, бо на Росе́и голодовка… знацца начинаицца… Во и якъ панъ писарь кажить… што… кажить… што́…*» [6, с. 37]. Тым часам, пісар красамоўна заклікае: «*Этимъ мы осушимъ слезы…*» [6, с. 38].

Аўтарская іронія прасочваецца і ў заўвагах у дужках, напрыклад: «*придвигаясь къ толпѣ и выразительно помахивая руками*» [6, с. 37–38], «*окончательно разошовшійся въ краснорѣчіи*» [6, с. 38].

У канцы вуснамі старшыны аўтар наракае: «*Нихай же, браццы, другій потушить слезы… бо кхъ… кхъ… ня Богъ вѣдаить, што тамъ тая копейка, ти то гарницъ хлѣба, бо… другій разъ и рубъ пропадаить у пусто ти у Шмерки, ти у Янкеля, ти такъ за винополію пойдеть… Барыши чіе?..*» [6, с. 38]

У п'есе «З жыцця лепельскіх сялян» пісьменнік яшчэ больш рэзка выкрывае праблему празмернага спажывання алкаголю сярод сялянства. Вуснамі наведніка

карчмы творца крытыкуе яўрэйскі народ: «*Мы, напримѣра, крестьянской вѣры, живемъ, знацца, на своемъ хлѣбѣ, а ты только и живешь крутней… Такъ тольки што обманешь…*» [6, с. 101], «*Кровь крестьянскую пьешь, быдла ты!..*» [6, с. 102]. Варта згадаць, што ў той жа час выйшла брашура А. Ельскага «Слова аб праклятай гарэлцы і аб жыцці і смерці п'яніцы» (1900), дзе, аднак, яўрэі ні ў чым не вінавацяцца. Антысемітызм драматурга для мяжы XIX і XX стст. нельга назваць выключнай з'явай, тым не менш як адзнаку светапогляду і ідэйнай накіраванасці вылучаць, на нашу думку, варта.

У сваіх творах А. Пшчолка па-майстэрску адлюстраваў жыццё, нягоды і ўнутраны свет беларускага селяніна, у тым ліку і ў п'есах. Пісьменнік выявіў не толькі талент сатырыка, але і выдатна паказаў драматызм, які праследаваў долю простага люду. Творца крытыкаваў рэчаіснасць, якую бачыў, спадзеючыся, такім чынам, данесці несправядлівасць дадзенага парадку рэчаў.

Немалаважна таксама, што калі не ўлічваць згубленую п'есу Ядвігіна Ш. «Злодзей», то А. Пшчолка – першы беларускамоўны драматург пасля В. Дуніна-Марцінкевіча. Сваімі сцэнічнымі замалёўкамі А. Пшчолка адрадзіў беларускамоўную драму і даў ёй штуршок да далейшага развіцця.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. *Пщелко А. Р.* Бѣлорусскіе разсказы. Витебскъ: Губернская Типо-Литографія, 1901.
2. *Багушэвіч Ф.* Творы: Вершы, паэма, апавяданні, артыкулы, лісты / уклад., прадм. Я. Янушкевіча; Камент. У. Содаля, Я. Янушкевіча; Маст. Г. Хінка-Янушкевіч. Мінск: Мастацкая літаратура, 1991.
3. *Гарэцкі М.* Гісторыя беларускай літэратуры. Вільня: Віленскае выдавецтва Б. А. Клецкіна, 1924.
4. *Гарэцкі М.* Гісторыя беларускай літаратуры / уклад. і падрыхт. тэксту Т. С. Голуб. Мінск: Мастацкая літаратура, 1992.
5. *Пщелко А. Р.* Янкина жалоба. Витебскъ: Губернская Типо-Литографія, 1900.
6. *Пщелко А. Р.* Очерки изъ жизни бѣлорусской деревни. Витебскъ: Губернская Типо-Литографія, 1899.

# МУЗЫКА ЯК КУЛЬТУРНЫ ГЕРОЙ У БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ XX СТ.

**Ю. А. Афанасьева**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*5902053@mail.ru;*
*Навуковы кіраўнік – кандыдат філалагічных навук, дацэнт Г. М. Бутырчык*

Разгледжаны асаблівасці выкарыстання героя-музыкі ў беларускай літаратуры XX ст. Вызначана, што ён набывае рысы культурнага героя праз адлюстраванне абагульненных культурных характарыстык, краевугольных пытанняў экзістэнцыі беларускага народу. Для героя характэрна наступнае: 1) наяўнасць боскага дару і яго выкарыстанне дзеля трансляцыі ўніверсальных чалавечых каштоўнасцей (любоў да блізкага чалавека, радзімы, чалавецтва і жыцця ўвогуле); 2) праходжанне працэсу ініцыяцыі, пераадоленне розных перашкодаў праз выказванне праўды, праходжанне шляху-квэсту, каб дасягнуць сваёй мэты; 3) пакутніцтва і/альбо смерць за ісціну, што звязана з паганскімі альбо біблейскімі матывамі, падабенствам да Ісуса Хрыста. Беларускі Арфей – гэта часцей Прарок, які з дапамогай таленту спрабуе вырашыць канфлікты ў грамадстве, атрымлівае імя і гісторыю, застаецца ў народнай памяці.

***Ключавыя словы:*** Арфей; архетып; беларускае адраджэнне; матыў; музыка; універсалія.

# МУЗЫКАНТ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ В БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX В.

**Ю. А. Афанасьева**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*5902053@mail.ru;*
*Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент А. М. Бутырчик*

Рассмотрены особенности использования героя-музыканта в белорусской литературе XX в. Определено, что он приобретает черты культурного героя через отражение обобщенных культурных характеристик, краеугольных вопросов экзистенции белорусского народа. Для героя характерно следующее: 1) наличие божественного дара и его использование для трансляции универсальных человеческих ценностей (любовь к близкому человеку, Родине, человечеству и жизни вообще); 2) прохождение процесса инициации, преодоление различных препятствий через высказывание истины, прохождение пути-квеста, чтобы достичь своей цели; 3) мученичество и/или смерть за истину, которая связана с языческими или библейскими мотивами, подобием до Иисуса Христа. Белорусский Орфей – это чаще Пророк, который с помощью таланта пытается разрешить конфликты в обществе, получает имя и историю, остается в народной памяти.

***Ключевые слова:*** Орфей; архетип; белорусское возрождение; мотив; музыка; универсалия.

# THE MUSICIAN AS THE CULTURAL HERO IN THE BELARUSSIAN LITERATURE OF THE 20TH CENTURY

**Y. A. Afanasyeva**

*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus,*
*5902053@mail.ru;*
*Supervisor – PhD, Ass. Professor G. M. Butyrchyk*

The article considers the peculiarities of using the hero-musician in the Belarusian literature of the twentieth century. It is determined that he acquires the features of a cultural hero through the reflection of generalized cultural characteristics, the cornerstones of the existence of the Belarusian people. It is typical for a hero: 1) the presence of a divine gift and its use to translate universal human values (love for a loved one, Homeland, humanity and life in general); 2) going through the initiation process, overcoming various obstacles through the expression of truth, passing the quest path to achieve your goal; 3) martyrdom and/or death for the truth, which is related to pagan or biblical motifs, similarity to Jesus Christ. The Belarusian Orpheus is more often a prophet who, with the help of his talent, tries to resolve conflicts in society, gets a name and a story in order to remain in people's memory.

***Keywords:*** Orpheus; archetype; the Belarusian revival, motive; music; universal.

Архетыпічныя персанажы як інструменты, з дапамогай якіх сімвалічныя вобразы мажліва ўключыць у калектыўнае несвядомае і такім чынам надаць ім універсальнае значэнне, выкарыстоўваюцца рознымі супольнасцямі ў якасці міфалагічнага базісу існавання народу. Культурны герой, на думку С. С. Беразоўскай, з'яўляецца рацыянальна-тэарэтычным канструктам-універсаліяй, залежным ад пануючага тыпу філасофіі ў канкрэтны гістарычны перыяд [1]. Класічны яго варыянт – міфічны персанаж, творца новых міфаў, які 1) упершыню знаходзіць альбо стварае розныя прадметы культуры альбо ўдзельнічае ў светапабудове; 2) вучыць людзей жыццёва неабходным рэчам (паляванне, рамёствы, мастацтва); 3) уводзіць новыя правілы для сацыяльных стасункаў, рытуалаў, святаў і інш. [2] Цэласнасць культурнага архетыпу, які носіць памяць розных пакаленняў, суадносіцца з працэсамі фарміравання асобы, яе самаідэнтычнасці і менталітэту.

Арфей як герой-музыка, летуценнік, асоба, здольная тонка і глыбока адчуваць і разумець прыроду, першапачаткова з'яўляецца героем старажытнагрэцкага міфа, дзе яго галоўнае выпрабаванне – вярнуць жонку Эўрыдыку, якая памерла праз укус ядавітай змяі, з падземнага царства Аіда. Цудадзейны талент героя дае яму мажлівасць забраць з сабою душу дзяўчыны ў свет жывых пры ўмове не глядзець на яе падчас вандроўкі дадому, але перад выхадам да сонечнага святла Арфей не вытрымлівае і парушае дамову. Цень каханай знікае, а няўцешны творца блукае па зямлі і пяе сумныя рэчы, пакуль яго жыццё не абрываюць раз'юшаныя вакханкі. Матывы геніяльнасці і боскага дару аб'ядноўваюцца з матывамі страты чагосьці каштоўнага

(блізкага чалавека, сям'і і інш.), пераадолення шляху-квэсту дзеля вяртання страчанага, паўторнай страты і адчування ўласнай творчасці як праклёну. З цягам часу спецыфічны міф атрымлівае ўніверсальнае значэнне, а яго герой апынаецца сімвалам, носьбітам душы нацыі.

Кажучы пра беларускую літаратуру, літаратуразнаўца Я. А. Лойка піша наступнае: «…музычны элемент вельмі багата ўплецены ў агульны літаратурны пояс, пачынаючы з "Песні пра зубра" М. Гусоўскага і заканчваючы творамі Ф. Багушэвіча, Цёткі, Я. Купалы, Я. Коласа – гэты спіс бясконцы. Увогуле беларуская паэзія, асабліва перыяду Беларускага Нацыянальнага Адраджэння ў пачатку XX ст., вылучаецца выразнай музыкальнасцю. Гэта тычыцца і мовы і рытму» [3, с. 158]. Сапраўды, беларускае адраджэнне як перыяд актыўнай міфатворчасці вызначаецца асаблівай ўвагай да родных спеваў і іх творцы, песняра, які можа сваім голасам паўплываць на асяроддзе. Архетыпічны вобраз адоранага музычным талентам чалавека становіцца ўвасабленнем Паэта, які спявае сумныя песні пра нядолю свайго народа, без магчымасці нешта змяніць з дапамогай дзеяння. З іншага боку, такі герой можа стаць (і часцей становіцца) Прарокам, палымянае слова якога ўздзейнічае на сэрцы слухачоў і натхняе іх на актыўныя дзеянні супраць прыгнёту. Такі культурны герой звязаны з матывам шляху, ініцыяцыяй, якая дазваляе герою данесці ісціну да людзей, нават страціўшы ўласнае жыццё. Музыка апынаецца нацыянальным героем, які транслюе сапраўдныя чалавечыя каштоўнасці, аб'ядноўвае фрагментаваную супольнасць.

Пачынаючы са зборнікаў Ф. Багушэвіча «Дудка беларуская» (1891) і «Смык беларускі» (1894), надрукаваных пад псеўданімам Мацей Бурачок і Сымон-Рэўка з-пад Барысава, тэма творцы з народу пашыраецца сярод інтэлігенцыі. Наступныя радкі сведчаць пра пераемнасць традыцыі такой містыфікацыі (выдаваць сябе за простага селяніна, адоранага талентам вершаскладання і адчування рытмаў родных спеваў), надзею на працяг працы на ніве беларускай паэзіі: «Граю трошкі на скрыпачцы, ну дык няхай і мая ксёнжачка завецца струмантам якім; вот я і назваў яе "Смык". Смык ёсць, а хтось скрыпку, можа, даробе, а там была "Дудка" – вот і мы зробім музыку, як тыя жыдкі, што на цымбалах іграюць» [4, с. 65]. Зборнік Цёткі «Скрыпка беларуская» (1906) пад псеўданімам Гаўрыла з-пад Полацка адгукаецца на гэты вокліч: «Выйшла з-пад рук "Скрыпка". Цяпер кручу "Струны". А ты, Мацей Бурачок, ідзі, ідзі ўздоўж і папярок нашага беднага краю, братоў родных вітай, да курных хат заглядай, мо знайдзеш там артыста, каторы збярэ ўсе нашы беларускія інструманты і наладзіць гранне як мае быць» [5, с. 138]. Ідэя аркестру, створанага з беларускіх творцаў, атаясамліваецца з жаданнем еднасці, гармоніі, трансляцыі нацыянальных каштоўнасцей без аніякіх перашкод. Часцей за ўсё менавіта такія героі несправядліва пакутуюць, спрабуючы выказаць уласнае меркаванне. Безназоўны пясняр у лірычным апавяданні «Музыка» (1907) М. Багдановіча страчвае жыццё ў турме «сільных людзей», але памяць аб ім захоўваецца, каб далей «будзіць людзей к свету, праўдзе, брацтву і свабодзе» [6, с. 187]. Герой выступае ў якасці сумнага сведкі людскіх пакутаў, змагара за праўду, за што трапляе за краты і страчвае жыццё. Суадносяцца матывы шчырасці выканаўцы і адухаўлення ягонага інструмента (у дадзеным выпадку – скрыпкі): «Душа яго знала ўсё тое гора, што бачыў ён па людзях; гэта гора грала на скрыпцы,

гэта яно вадзіла смыкам па струнах; і ніводзін сыты не мог так граць, як грала народнае гора» [6, с. 187].

Я. Купала выкарыстоўвае арфічныя матывы ў паэтычнай творчасці для фарміравання выявы песняра-змагара за свабоду, чалавека-прыкладу, які будзе сеяць у чалавечых душах зерне разваг наконт уласнага жыцця [7]. У паэме «Курган» (1910) гусляр, ужо сівы старца, выказвае праўду князю: «Люба чуці табе скочнай музыкі звон: // Ты, дружына п'яцё асалоду, – // А ці ўслухаўся ты, як плыве з яе стогн, // Стогн пракляцця табе, твайму роду?!» [8, с. 14]. Ягоныя словы абуджаюць сумленне князя, але шчыры папрок несправядлівасці ўлады каштуе песняру жыцця. Прывід музыкі, які пяе толькі яму зразумелыя песні, уздымае тэму неўміручасці мастацтва і вечнага жыцця слова. Іншы падобны да міфалагічнага Арфея герой, Данілка Зяблік з драмы «Раскіданае гняздо» (1913), майструе сабе скрыпку, каб потым з маці пайсці жабраваць. Шукаць жывой вады разам са скрыпкай. «Дык не бядуйце, мамка! Я незадоўга ўжо скрыпку сваю скончу і так тады зайграю, так зайграю, што ўжо нікому з нас так галасіць не захочацца!» [9, с. 219]. Хлопец страчвае першы інструмент, бо скрыпку ламае бацька, другую пагражае знішчыць старэйшы брат Сымон. Такім чынам закранаецца суаднясенне жабрацкага, цяжкага жыцця і мастацтва, для якога патрэбна збаўленне ад цяжкай, фізічнай працы. Такім чынам, у незалежнасці ад узросту, пясняр Я. Купалы намагаецца змяніць цяперашні лад жыцця.

Сымон-музыка ў аднайменнай ліра-эпічнай паэме Я. Коласа, выдадзенай у 1925 г., праходзіць цяжкія выпрабаванні, але не абірае шлях прыніжэння перад панамі і, згодна з рамантычнай канцэпцыяй твора, толькі ўскосна паўплывае на парушэнне панскага бяспраўя. Сымон – герой-вандроўнік, які рэалізуе матывы боскага дару, таленту, які можа быць скарыстаны шчырым і наіўным юнаком толькі дзеля людзей. Яго мэта – несці свае спевы, поўныя глыбокімі разважаннямі пра сутнасць жыцця і сацыяльныя праблемы, у народ, што адлюстроўвае глыбінныя думкі аўтара твора пра свае наканаванне ў жыцці: «Пайшоў Сымон сваёй пуцінай, // Бо ён прыроджаны пясняр. // Панёс ён людзям песень дар – // Агонь душы і сэрца жар, // Панёс пяснярскай каляінай» [10, с. 276]. Яго Эўрыдыка, Ганна, у трох рэдакцыях паэмы мае розны лёс: альбо смерць, як гэта і належыць па міфалагічным сюжэце, альбо шчаслівае ўваскрошанне і блуканне з Сымонам па зямлі. Даследчыца Т. І. Шамякіна звяртае ўвагу на тое, што сэнс жыцця Сымона, які прайшоў ініцыяцыю рознымі выпрабаваннямі на сваім шляху, не ў служэнні народу, а ў каханні, якое ўздымае чалавечую душу да недасяжнай вышыні сапраўды чыстага, боскага пачуцця [11]. Цікава, што ў прытчы напрыканцы твора героі параўноўваюцца з кветкай (Ганна як лілея) і з птушкай (Сымон як пташына-пясняр) – апошняе параўнанне цалкам відавочна, калі пад ім разумець сімвал свабоднага палёту думкі і слова. Таксама Арфей, адаптаваны да беларускай рэчаіснасці пачатку XX ст., надае асаблівую ролю мове. Як разважае Т. М. Федарцова, аналізуючы паэтычную традыцыю гэтага часу: «Арфізм стаў вызначальнай асаблівасцю і беларускай санетыстыкі, якая сама сабой закліканая служыць ідэям хараства і ўзвышанасці. Але недаверлівы і абачлівы беларус у той жа час задумаўся: ці не ўяўная музыка Арфея ў ціхаплынным рэчышчы нашага слоўнага

мастацтва? Не выпадкова ж Якуб Колас у паэме “Сымон-музыка” падкрэсліў непадабенства тыповых рысаў “беларускага Арфея” з тыповымі, прынятымі за эталон, рысамі сусветна вядомага вобраза мастака-вандроўніка, бо наш Арфей толькі носьбіт рысаў арфізму, а па сутнасці застаецца Прарокам. Найвышэйшую асалоду ён атрымлівае не толькі ад суладнасці гукаў у павевах роднага вятрыскі ці шуме лесу, бо навучыўся разумець настрой Прыроды і перадаваць яго людзям, але, галоўнае, для яго важна тое, што гукамі роднай мовы, яе хараством можна згарманізаваць унутраную музыку роднага слова і аповед пра харство роднага краю» [12, с. 15].

Галоўны герой празаічнага апавядання «Салавей» (1928) З. Бядулі, таксама Сымон, выступае ўвасабленнем творцы-мастака, які скарыстоўвае ўласны талент дзеля барацьбы з класавай несправядлівасцю. Юнак мае мімікрычныя здольнасці: падрабляць галасы жывёлаў, птушак і людзей. Яго мастацтва апелюе да пачуццяў, што неаднаразова дапамагае адплаціць панам за здзекі з сялян (герой падрабляе выццё ваўка, каб адпомсціць за маці Зоські) і нават выбаўляе яго ад смерці, падрабляючы гукі салаўя і гэтым абуджаючы ў памяці паноў салодкія моманты іхняга мінулага. Аднак гэтыя змены аблічча сцвярджаюць ваганні маладога хлопца ў самавызначэнні – як спалучыць чуласць душы з жорсткасцю змагара за справядлівасць? Іншы музыка, капельмайстар з прыгонных, Антон Мурашка, не ўмее падрабляць галасы альбо гукі жывёл, але ў яго руках спявае людское гора. Менавіта яго скрыпка адлюстроўвае пачуцці і памкненні сялян, якія збеглі з панскай службы і вырашаюць, як адпомсціць за свой боль: «У адзін і той самы час чуваць былі розныя галасы: адна струна заходзілася ад плачу, другая дзіка рагатала, а трэцяя струна кудысьці клікала-звала грозным крыкам» [13, с. 182–183]. Як кажа даследчыца В. І. Локун, «Тып бядулеўскага героя – тып героя ўніверсальнага, крэатыўнага. Гэта – Мастак, Музыка, носьбіт хараства. Герой марыў ператварыць свет з дапамогай Мастацтва. Але новае жыццё патрабавала і новага іншага героя. З літаратуры знікаў вобраз Песняра як сына Прыроды, сына Сусвету. У гэтым унутраная драма бядулеўскага героя, ды і самога аўтара» [14, с. 126]. Музыкі З. Бядулі натхняюць нацыянальна-вызваленчы рух, надаюць хаосу негатыўных эмоцый, назапашаных падчас траўматычнага досведу, структуру зладжанага сялянскага бунту.

Рамантычным варыянтам Арфея, аб’ядноўваючага культурнага героя і трыкстара ў адным персанажы, можна назваць Гервасія Выліваху з «Ладдзі роспачы» (1964) У. Караткевіча, які праз уласную зухаватасць абыгрывае ў шахматы саму Смерць і набывае правы на далейшае існаванне на беларускай зямлі. Гервасій грае на лютні, і сваімі спевамі натхняе тых, хто знаходзіцца на шляху ў небыццё. Менавіта яго прага жыцця, любоў да роднай зямлі і людзей на ёй дае магчымасць выцягнуць сваю Эўрыдыку-Бярозку з апраметнай і пражыць з ёй доўгае жыццё. Выкарыстанне антычных, паганскіх і хрысціянскіх матываў, на думку даследчыц Г. М. Бутырчык і М. М. Казлоўскай, дазваляюць разглядаць героя адначасова як Ісуса Хрыста, Арфея і ўладальніка магічнай кветкі шыпшыны [15]. Кожная песня, якую спявае Гервасій Выліваха, поўная аптымізму і веры ў чалавека, што адрознівае гэтага персанажа ад шэрага іншых герояў з арфеічнымі рысамі: «Любяць нас неба, віно і кабеты. // Сонцам чырвоным, сонцам прарочым, // Люд наш упарта ўстае над светам // Нават пасля

найцямнейшай ночы. // Гэта наш гонар, шчасце і сіла: // Жыць насупор уварванням і ранам // Там, дзе даўно бы другім пакасілі // Радасць і сонца, песню й каханне» [16, с. 38]. І зноў, як Сымон-музыка, Гервасій абірае ў якасці вышэйшай ісціны менавіта любоў, якую нельга абмежаваць.

Такім чынам, музыка ў беларускай літаратуры XX ст. набывае рысы культурнага героя праз адлюстраванне абагульненых культурных характарыстык, краевугольных пытанняў экзістэнцыі беларускага народу. Для героя характэрна 1) наяўнасць боскага дару і яго выкарыстанне дзеля трансляцыі ўніверсальных чалавечых каштоўнасцей (любоў да блізкага чалавека, радзімы, чалавецтва і жыцця ўвогуле); 2) ініцыяцыя, пераадоленне розных перашкодаў праз выказванне праўды, праходжанне шляху-квэсту, каб дасягнуць сваёй мэты; 3) пакутніцтва і/альбо смерць за ісціну, што звязана з паганскімі альбо біблейскімі матывамі, падабенствам да Ісуса Хрыста. Беларускі Арфей – гэта часцей Прарок, які з дапамогай таленту спрабуе вырашыць канфлікты ў грамадстве, атрымлівае імя і гісторыю, застаючыся ў народнай памяці.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. *Березовская С. С.* Культурный герой как универсалия культуры: опыт типизации : автореф. дисс. ... канд. филос. наук : 24.00.01; Нац. иссл. Томск. гос. ун-т. Томск, 2016.

2. *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М., 1994.

3. *Лойка Я. А.* Музычная культура як фактар развіцця беларускай ідэнтычнасці // Актуальные проблемы гуманитарного образования : материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 22–23 окт. 2021 г. Минск : БГУ, 2021. С. 156 – 162.

4. *Багушэвіч Ф. К.* Творы. Уклад. і прадм. Я. Янушкевіча. Мінск : Маст. літ., 1991.

5. *Цётка*. Прадмова да «Скрыпкі беларускай» // Беларуская літаратура: Хрэстаматыя. Ч. 3. (1901–1920). Дапаможнік для польскіх студэнтаў па спецыяльнасці «Беларуская філалогія». Склад. М. Хаўстовіч. Мінск, 2006. С. 138.

6. *Багдановіч М. А.* Музыка // Пярсцёнак : выбраныя творы. Уклад. У. М. Сіўчыкава. Мінск : Папуры, 2023. С. 186– 187.

7. *Конан У. М.* Прарок у вобразе музыкі : Арфічныя матывы ў творчасці Янкі Купалы // Роднае слова. 2005. № 7. С. 24–27.

8. *Купала Я.* Курган // Беларуская літаратура: Хрэстаматыя. Ч. 3. (1901–1920). Дапаможнік для польскіх студэнтаў па спецыяльнасці «Беларуская філалогія». Склад. М. Хаўстовіч. Мінск, 2006. С. 10–15.

9. *Купала Я.* Раскіданае гняздо // Поўны Зб. тв. : у 9 т. Мінск, 2001. Т. 7. С. 204–262.

10. *Колас Я.* Сымон-музыка. Менск: Дзяржвыд. Беларусі, 1925.

11. *Шамякіна Т. І.* Вобраз музыкі ў беларускай літаратуры: паводле паэмаў Янкі Купалы «Курган» і Якуба Коласа «Сымон-музыка» //Роднае слова. 1992. № 12. С. 18–25.

12. *Федарцова Т. М.* Замежная літаратура. Антычны перыяд: Вучэбна-метадычны дапаможнік для студэнтаў спецыяльнасці «Выдавецкая справа» завочнага факультэта. Мінск : БДТУ, 2005.

13. *Бядуля З.* Салавей. // Выбраныя творы. Уклад., прадм., камент. У. Казберука. Мінск : Белкнігазбор, 2006. С. 57–198.

14. *Локун В. І.* Птахі з падрэзанымі крыламі. Фрэдэрык Стэндаль і Змітрок Бядуля: да праблемы свабоды і чалавека // Полымя. 2013. № 12. С. 120–127.

15. *Караткевіч У. С.* Ладдзя роспачы. Мінск : Папуры, 2024.

16. *Бутырчык Г. М., Казлоўская М. М.* «І я не пакіну пасля сябе другой Візантыі, акрамя любові» : нацыянальнае і ўніверсальнае ў аповесці У. Караткевіча «Ладдзя Роспачы» // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 900-годдзя Кірыла Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнкі : матэрыялы XI Міжнар. навук. канф., Мінск, 24–26 кастр. 2013 г. У 2 ч. Ч. 1. Пад рэд. Т. П. Казаковай. Мінск : РІВШ, 2013. С. 253–261.

## ЖАНОЧЫЯ ВОБРАЗЫ Ў ПАЭЗІІ У. ДУБОЎКІ

**І. І. Шматкова[1)], А. Р. Кухальская[2)]**

*[1)] Кандыдат філалагічных навук, дацэнт, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, i.shmatkova@gmail.com;*
*[2)] Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, nastakukhalskaa@gmail.com;*
*Навуковы кіраўнік – кандыдат філалагічных навук, дацэнт І. І. Шматкова*

Акрэсліваецца месца жаночых вобразаў у шматграннай вобразнай сістэме паэзіі У. Дубоўкі, выяўляюцца фальклорныя асновы фарміравання дадзенага тыпу вобразаў, прасочваецца іх функцыянаванне ў розныя перыяды творчасці паэта, выяўляецца іх роля ў раскрыцці ідэйна-тэматычнага зместу лірычных твораў, у пашырэнні іх жанрава-стылёвай разнастайнасці.

***Ключавыя словы:*** жаночыя вобразы; паэзія; У. Дубоўка; ідэйна-тэматычны змест; жанрава-стылёвая разнастайнасць.

## ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ В. ДУБОВКИ

**И. И. Шматкова[1)], А. Р. Кухальская[2)]**

*[1)] кандидат филологических наук, доцент, Белорусский государственный университет, пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, i.shmatkova@gmail.com;*
*[2)] Белорусский государственный университет, пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, nastakukhalskaa@gmail.com;*
*Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент И. И. Шматкова*

Подчеркивается место женских образов в многогранной образной системе поэзии В. Дубовки, выявляются фольклорные основы формирования данного типа образов, прослеживается их функционирование в разные периоды творчества поэта, проявляется их роль в раскрытии идейно-тематического содержания лирических произведений, в расширении их жанрово-стилевого разнообразия.

***Ключевые слова:*** женские образы; поэзия; В. Дубовка; идейно-тематическое содержание; жанрово-стилевое разнообразие.

## WOMEN'S IMAGES IN THE POETRY OF U. DUBOVKA

**I. I. Shmatkova[1)], A. R. Kuhalskaya[2)]**

*[1)] PhD, Ass. Professor, Belarusian State University, 4 Independence Ave., 220030, Minsk, Belarus, i.shmatkova@gmail.com;*
*[2)] Belarusian State University, 4 Independence Ave., 220030, Minsk, Belarus, nastakukhalskaa@gmail.com;*
*Supervisor – PhD, Ass. Professor I. I. Shmatkova*

The article outlines the place of female images in the multifaceted figurative system of U. Dubovka's poetry, reveals the folklore foundations of the formation of this type of images, traces their functioning in different periods of the poet's work, reveals their role in revealing the ideological and thematic content of lyrical works, in expanding their genre and style diversity.

***Keywords:*** female images; poetry; U. Dubovka; ideological and thematic content; genre and style diversity.

У. Дубоўка сцвердзіў сябе ў беларускай культуры як выдатны паэт, пісьменнік, перакладчык, мовазнаўца, адзін з лідараў літаратурна-мастацкага аб'яднання «Узвышша». Найбольш актыўны і плённы перыяд творчасці У. Дубоўкі прыпадае менавіта на маладыя гады, перыяд перад высылкай (1921–1930). У гэты час з-пад яго пяра выходзяць паэтычныя зборнікі «Строма» (1923), «Наля» (1927), паэмы «Кругі» (1927), «І пурпуровых ветразей узвівы» (1929) і інш. Вобразная сістэма творчасці паэта надзвычай шматгранная, але адны з самых захапляльных – жаночыя вобразы.

Упершыню мы сустракаем мілы вобраз дзяўчыны ў дэбютным зборніку У. Дубоўкі «Строма», а канкрэтна толькі **ў адным вершы** – «Не жальбую...». Тут не згадваецца імя музы паэта, аўтар называе яе **тая**, **яна** – быццам штосьці далёкае: *«Пачакаю, пашукаю пільна* ***тую****, // Ад якой я буду зноўку маладым...»* [1, с. 17]. Юны аўтар глядзіць у будучыню з надзеяй, марыць знайсці спадарожніцу жыцця, якая зможа дайсці з ім да глыбокай старасці, быць вернай. Для Дубоўкі яна асаблівая. Нездарма паэт так прыгожа піша пра яе з'яўленнне: *«Яна прыйдзе вольным гоманам сасонкі, // Яна прыйдзе, бы вяночак дзіўных мар...»* [1, с. 17]. Цікава, што ў пазнейшай рэдакцыі (хутчэй за ўсё зменены ў 60-я гг. XX ст. – у гэты час паэт актыўна перапісваў свае раннія творы) верш зусім не пра чаканне прыходу каханай – ён пра «акрасу» – радасць жыцця: *«Пашукаю і знайду акрасу, // што да новых прывядзе ўзлётаў...»* [2, с. 17]. Мара пра верную і каханую жанчыну ажыццявілася: ёй стала прыгажуня Марыя Кляус, якая, як жонкі дзекабрыстаў, паехала за мужам у высылку і разам з ім перажыла ўсе жахі лагернага жыцця.Чаму Дубоўка піша менавіта пра «акрасу»? Амаль 27 гадоў у высылцы, цяжкая фізічная праца ўдалечыні ад радзімы, трагічная смерць сына і інш. – усё гэта моцна адбілася на лёсе і поглядах паэта. Пасля перажытага, вядома, захацелася адчуць подых лёгкасці, спакою, гармоніі.

У другім паэтычным зборніку «Трысцё» жаночыя вобразы сустракаюцца **ў сямі творах**. Адбываюцца пэўныя змены ў адлюстраванні дзяўчыны. Тут яна ўжо не мара, уяўленне, а рэальнасць. Вобраз мяняецца нават у тым, як Дубоўка называе яе. Напрыклад, у вершы «Ты руку сваю забінтавала» дзяўчына – **ты**, **маладая**: *«****Ты*** *руку сваю забінтавала, //* ***маладая****... як цябе і клікаць?..»* [3, с. 14]. Асноўныя матывы твора – перажыванні аб злых людскіх плётках: *«прытуліся… Хай гавораць людзі: // словы іх, як палыновы воцат, // зьвінавацяць і мяне у блудзе…»* [3, с. 14]. Аўтар паказвае гераіню чуллівай, шчырай і нават наіўнай. Яшчэ адзін верш зборніка – «Змрок імклівіў» – расказвае пра сумнае, страшнае здарэнне ў жыцці адной дзяўчыны і пра тое, як яна гэта перажывае: *«Спахмурнелі сінія вочы дзяўчыны, // бы туману сьцюдзёныя столкі…»* [3, с. 21]. У творы для перадачы настрою гераіні аўтар выкарыстоўвае сімвалы: *«Засьпявай хоць вярбу над вадою…»; «ты сьпявала каліну калісьці…»* [3, с. 21]. Вярба – гэта сімвал плачу, смутку, а каліна – прыгажосці і кахання. Дубоўка

паказвае дзяўчыну вельмі жывой, са сваімі перажываннямі і праблемамі. У гэтых двух вершах сам паэт паўстае надзейным і добрым хлопцам, які заўсёды падставіць сваё моцнае плячо.

У вершы «Нафарбавала навошта вусны» таго ж зборніка паэт натхняецца незвычайнай прыгажосцю дзяўчыны: *«Шэнціла ж косы табе рассыпаць // чорна-сіняй, ня наскай кудзелі…»* [3, с. 25]. Але Дубоўка адчувае яе недасягальнасць: *«Можа, мне* ***сьнішся і ты****, і горад, //* ***сьніцца адзін раз – прыгожа сьніцца****!..»*; *«Гэта дзяўчына зусім* ***чужая****, // а* ***я*** *– таксама* ***ня свой дзяўчыне****...»; «дык прытулі* ***мужыцкага сына****...»* [3, с. 24–25]. Тут жаночы вобраз набывае адценне хітрасці, гарэзлівасці, какетлівасці; для перадачы сілы жаночых чараў паэт выкарыстоўвае традыцыйныя фальклорныя вобразы: *«Рукі заломіць, паўзе вужакай, // быццам з марскога дна багавіньне...»* [3, с. 24].

У зборніку «Трысцё» ёсць невялікая паэма ў стылі народнай легенды, каторая так і называецца «Дзяўчына». У. Дубоўка такім чынам паказвае яе вобраз: *«Красуня-Дзяўчына! у вочах блакіт, // а твар бель-ірдзельнай, вазёрнай лялеі… // Красуня-Дзяўчына! – вянок, васількі; // з іх водарыць дзіўным алеем…»* [3, с. 33]. Тут у жаночым вобразе ўвасабляецца Беларусь, да якой заляцаліся «два хлопцы»: адзін з усходняга боку, другі – з заходняга. У паэме У. Дубоўкі, напісанай у 1922 г., абодвух каханых, якія загінулі, хаваюць на адной гары, дзе яны нарэшце прымірыліся.

Ёсць у зборніку яшчэ адна народная легенда, якая расказвае пра паходжанне назвы горада Брагін – «Бра…гінь…». У цэнтры сюжэта – заляцанне пана да вясковай дзяўчыны Алесі, браты якой былі катэгарычна супраць такога саюзу, таму ім прыйшлося ўцякаць ад панскіх коняў. Нечакана адзін брат трапіў у балота і загінуў, а другі змог уратавацца. Вобраз Алесі паказвае бяздольнасць, немагчымасць супрацьстаяць жыццёвым рэаліям, пакорлівасць, сціпласць.

У паэме «Студэнт» У. Дубоўка адкрывае перад намі ўжо іншы жаночы вобраз: вобраз маці, сын якой стаў камуністам. Хлопец апантана расказвае ёй пра новы лад жыцця, калектыўную працу на карысць краіны. Урэшце, ён адпраўляецца вучыцца ў Маскву. Але сэрца матулі заўсёды чуйнае, тужыць па дзецях: *«Дзе ты, матуля, дзе ты, старая, // пэўна, чакаеш, вернецца сын? // Гэта ты на шляхі паглядаеш… // Не, не палічыш ты дзён і гадзін…»* [3, с. 50]. Пакуль студэнт далёка асвойвае навукі, няшчасную старую пабіў да смерці панскі пастарунак за тое, што яе сын камуніст. Апошнім воклічам старой сталі наступныя словы: *«Сынку, сынку… Ня чуеш, далёкі… // Каласочак… канаю… даруй…»* [3, с. 51]. Вобраз маці – самаахвярны, выражае вялікую любоў да сына.

У паэме «Кляновыя лісты» сустракаюцца два жаночыя вобразы: маці і дачка Ганна. Апісваецца толькі дзяўчына: *«У Ганны, ой! сінія вочы, // у Ганны, ой! русыя косы…»* [3, с. 74]. Маладая паўстае перад намі сапраўднай прыгажуняй, але ёсць адзін момант: *«Палатаная скрозь спадніца, // нібы у нядольлівых кратах…»* [3, с. 75]. Жывуць яны з маці вельмі бедна. Старая просіць дачку прынесці кляновых лістоў, каб зімой было на чым пячы хлеб. Дарэчы, у Дубоўкі кляновыя лісты (альбо проста лісты) – сімвал даволі часты. Вось што пра яго У. Дубоўка пісаў у аўтабіяграфіі: *«Дарэчы, калі я ў адным вершы («Крыху восені і жменька кляновых лістоў») згадаў пра кляновыя лісты, дык адзін «крытык» усё пяўся вытлумчыць іх як нешта вельмі шкоднае. Ён, не ведаючы беларускага жыцця, зусім не разумеў, што кляновыя лісты*

*гэта не толькі сімвал разлукі, як у японскй паэзіі, але і сімвал беднасці»* [4]. Жыццё дзяўчыны крута мяняецца пасля ўступлення ў камсамол, новы лад жыцця – асноўная тэма твора.

Наступны паэтычны зборнік Дубоўкі «Credo» таксама ўключае ў сябе жаночыя вобразы – **у сямі творах**. Гэта вобразы маці, каханай дзяўчыны... Вобраз маці сустракаецца ў вершы «Нікне ўсё ў нейкай шэрай мгле», але вельмі ўскосна – толькі згадваецца. Асноўны матыў твора – змена сацыяльнага становішча сына: «*маці... маці... родная матуля... // Кажуць мне, што я інтэлігэнт, // бо на мне цяпер – // ня зрэбная кашуля...»* [5, с. 7]. Да маці паэт ставіцца вельмі паважна, ласкава называе яе «родная матуля», «любая матуля». У. Дубоўка, адлюстроўваючы сябе ў вобразе лірычнага героя, перажыве, як яна паставіцца да зменаў у ім. Аўтар баіцца страціць сувязь з зямлёй, адкуль пайшоў у свет, у канцы верша рытарычнае пытанне: *«І мяне твае палеткі // ласкава прытуляць?!»* [5, с. 8]. Тут важна згадаць саму маці паэта – Анастасію Іванаўну (у дзявоцтве Гайдуке(о)віч), пра якую паэт пісаў так: *«Маці мая была непісьменная, але мела ясны прыродны розум, вельмі добра ведала беларускую мову і, паўжыцця пражыўшы ў Маскве, гаварыла толькі па-беларуску. Я ніколі не вучыўся ні ў якіх беларускіх школах, усё маё веданне беларускай мовы – ад маці і з вёскі. Вось чаму я маю поўную падставу называць беларускую мову – матчынай мовай»* [4].

Чароўна вобраз дзяўчыны падаецца ў вершы «Вы мелодый не слухаеце»: *«Вочы... ну зірні дзяўчыне // ў вочы. Глыбіня – як жыцьцё прадоннае...»; «каб забыцца аб стройным стане. // Тыя цудоўна-русыя косы // завіваццa не перасталі...»* [5, с. 13]. У творы аўтар не проста выказвае захапленне маладой, а пераплятае, нітуе вобразы радзімы і сваёй каханай: *«Так, здаецца, абняў бы аберуч // і жыцьцё, і лясы, і дзяўчыну...»* [5, с. 13].

Ёсць у Дубоўкі і вершы пра расстанне з любай, як, напрыклад, «Дзіваваўся і так кахаў». Пры гэтым ён не злуецца на дзяўчыну, не выказвае негатыву, а вельмі цёпла апісвае ўспаміны былых сустрэч: *«Дзіваваўся і так кахаў, – // наглядзецца ня мог калісьці. // Зубцамі чорных валос – галава // васільком здавалася шалясьцістым...»* [5, с. 16].

Прыгожае, вобразнае апісанне дзяўчыны Дубоўка дае ў вершы «Я шкадую ўсё ж ткі сябе», у якім расказвае пра тое, як ён спазнаў светлае пачуццё кахання: *«Не чакаў, што вачэй блакіт // можа быць для мяне прадоньнем...»; «Не чакаў, што кужэльная каса // абвівае залатым павучыньнем...»; «Бо прыгожай такой, як ты – // яшчэ людзі не ведалі, мусіць...»* [5, с. 18–19]. Аўтар у творы падкрэслівае ўнікальнасць беларускіх дзяўчат: *«Бо гадуюць трысьцё балаты – // бязумоўна ў аднэй Беларусі... »* [5, с. 19].

Вобраз каханай вядучы і ў вершы «Кармазынам асмужаны", дзе ён пададзены з асаблівым хваляваннем м пяшчотай: *«Ведаеш добра: ты вельмі прыгожая, // вусны твае кармазынам асмужаны. // Вочы ненацкам жыцьцё устрывожылі // і агарнулі сукрыстасьцю кужалю...»* [5, с. 23].

Нечакана ў вершы «І гінулі яны» У. Дубоўкі з'яўляецца вобраз самой Клеапатры – егіпецкай царыцы: *«І гінулі яны за косы Клеапатры, // за вочы тыя, што ня сьняцца нават…»* [5, с. 22], вобраз заморскай царыцы адрозніваецца ад вобразаў беларускіх дзяўчат – тут мы бачым распусную і заганную прыгажосць жанчыны, перад якой мужчына становіцца безабаронным.

Адметна намаляваны жаночы вобраз у вершы «Сінявокая мая». Тут у паэта няма рамантычнага пачуцця – больш праяўляецца сястрынскае стаўленне да дзяўчыны. Аўтар так і называе гераіню – «сястрыца». У цэнтры твора маладая асоба, быццам гераіня «Слуцкіх ткачых» М. Багдановіча, паказана працавітай, стомленай ад ткацтва, адчувае фізічны боль, не бачыць белага свету за кроснамі і шпулькамі. Тут У. Дубоўка таксама не абышоў перанясенне вобраза дзяўчыны на вобраз радзімы. У Беларусі паэт правёў толькі дзіцячыя і юнацкія гады, далей асвойваў навукі ў Маскве. Адтуль, здалёк, ён назірае за лёсам Бацькаўшчыны, марыць наведаць родныя мясціны: *«Ты пра вёску скажаш, я пра гарады... // Дык калі ж прыеду я, дык калі прыеду?..»* [5, с. 31].

Чацвёрты зборнік паэзіі Дубоўка не проста прысвяціў дзяўчыне, але і назваў яе іменем – «Наля» (1927). Хто яна і чаму такое значэнне мае для паэта? *«Спачатку здавалася выпадковым сугуччам – назва кнігі Дубоўкі і літаратурнае імя цяпер малавядомай, а на той час шараговай паэтэсы з Магілёўскай філіі «Маладняка» Налі Маркавай, якое эпізадычна з'яўлялася на старонках беларускага друку 20-х гадоў»* [6, с. 62]. Кім была для Дубоўкі дзяўчына з незвычайным іменем Наля – даведваемся на старонках зборніка. Вобраз дзяўчыны адлюстраваны **ў васьмі творах**. Многія вершы не маюць згадванняў гераіні, усё роўна пэўным чынам звязаны з паэтавай музай.

Вобраз маладой сустракаем ужо ў першым творы зборніка – «Думкі лятуць». У ім паэт разважае наконт хуткаплыннасці часу, жыцця (хоць Дубоўка на момант напісання твора меў каля 26–27 гадоў, але матывы і вобразы набліжэння да восені жыцця ў яго частыя). Разважаючы на такія глыбокія тэмы, аўтар незнарок згадвае дзяўчыну: *«Часам дзяўчына прытуліцца ласкава, // часам ля воч мільгане маіх казкаю...»* [7, с. 5]. У творы гераіня выступае як лекі ад трывогі. Прытуліцца, здзіўлёна паглядзіць – і праходзяць усе перажыванні. У Дубоўкі яна шчырая, непрадказальная.

У вершы «Зубцамі чорных, стрыжаных валос» згадваецца знаёмы з верша «Дзіваваўся і так кахаў» (зборнік «Credo») вобраз – дзяўчына з кароткімі валасамі чорнага колеру, якія нагадваюць паэту «валошку ў жыце». Тут мы даведваемся імя таямнічай асобы і яе паходжанне – *«мая зямлячка ты, мая Маруся... »* [7, с. 29]. У творы паэт расказвае пра юнацкае каханне, якое цяпер «адкрасавала, адцьвіло». Нягледзячы на растанне, Дубоўка ўсё роўна называе яе «любай».

Упершыню ў творах чацвёртага зборніка імя дзяўчыны-загадкі Налі адлюстравана ў вершы «Цягнік спяшаўся». У ім распавядаецца пра растанне з любай. Для перадачы жаночага вобраза паэт выкарыстоўвае славянскі сімвал – каліну: *«І харство істоту агарнула, // каліна белая... нявеста маладая...»; «Калі водарыла белым цьветам, // каліну звалі тую: Наля... Наля...»* [7, с. 30]. Вобраз каліны-дзяўчыны выглядае пяшчотна, рамантычна: *«Наводля дзеўчына ў кужэльных шатах»; «нявеста маладая»* [7, с. 30].

Сястрынскае стаўленне да жаночага вобраза, як і ў вершы «Сінявокая мая» (зборнік «Credo»), перадаецца і ў творы «А напорна ідзеш, маладая», у якім распавядаецца пра жыццёвыя перашкоды. Аўтар паўстае тут самаахвярным, смелым: *«Я ўзьляту аж да месяца ў высі, // для цябе стуль сузор'е дастану...»* [7, с. 41]. Жанчыну лірычны герой называе «сястрыца», «дзяўчына», «ты». Аўтар перадае ў вершы баявы, натхнёны настрой, гатовы падтрымаць гераіню на жыццёвых пуцявінах.

У зборніку «Наля» ёсць і аднайменная паэма. Асноўныя матывы твора – падзел Беларусі на Заходнюю і Усходнюю, высылка мноства беларусаў у Сібір: *«ты кажаш,*

*беларусаў вельмі шмат // за край-Сібір, на самым Сонца-Усходзе?..»* [7, с. 64]. Мы быццам пранікаем у размову паміж маладымі. Аўтар просіць дзяўчыну расказаць тым, хто адправіўся ў высылку, пра Беларусь. Вобраз дзяўчыны перададзены з асаблівай пяшчотай, замілаваннем, пры дапамозе шматлікіх зваротаў: *«Наля, любая мая»* [7, с. 64].

Такім чынам, паэзія У. Дубоўкі насычана жаночымі вобразамі: каханая дзяўчына, сястрыца, маці, Клеапатра, цыганка. Самы часты вобраз – любая дзяўчына. Жаночыя вобразы ў Дубоўкі разнастайныя – кожная асоба са сваім характарам, адметнасцю, знешнасцю. Вытокі фарміравання сістэмы вобразаў паэзіі У. Дубоўкі, у тым ліку і жаночых, у беларускім традыцыйным фальклоры. Найбольш багатая палітра жаночых вобразаў у чацвёртым зборніку паэта «Наля» (1927), найменш іх – у першым – «Строма» (1923). Калі ў дэбютовай кнізе вобраз жанчыны абстрактны – мара, жаданне, то ў наступных – гэта рэальныя асобы – Маруся, Наля.

Жаночыя вобразы ў паэзіі У. Дубоўкі сведчаць пра душэўныя памкненні літаратара, змены ў светапоглядзе, раскрываюць некаторыя біяграфічныя звесткі мастака слова.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. Дубоўка У. Строма: вершы. Вільня: выд. «Нашай Будучыні», 1923.
2. Дубоўка У. О Беларусь, мая шыпшына...: Выбранае. Мінск: Маст. літ., 2002.
3. Дубоўка У. Трысцё: вершы. Менск: Дзярж. выд-ва Беларусі, 1925.
4. Дубоўка У. М. Мой жыццяпіс [Электронны рэсурс] // Пяцьдзесят чатыры дарогі : аўтабіяграфіі беларускіх пісьменнікаў. Мінск: Маст. літ., 1963. С. 189–207. URL: http://libpost.of.by/biyagrafiya/ (дата звароту: 20.09.2024).
5. Дубоўка У. Credo: вершы. Менск: выд. ЦБ «Маладняка», 1926.
6. Да 100-годдзя Уладзіміра Дубоўкі, Уладзіміра Жылкі, Кузьмы Чорнага : зб. навук. арт. – Мінск: Бел. дзярж. ун-т, 2001.
7. Дубоўка У. Наля: вершы. Масква: Цэнтр. выд-ва народаў Саюза ССР, 1927.

# «СЫН ВАДЫ» І ІНШЫЯ МАЎРАЎСКІЯ «ПАДАРОЖЖЫ» Ў АМЕРЫКУ

**А. В. Сімакоў**

*Незалежны даследчык,*
*вул. 60 гадоў СССР, 19, 246036, г. Гомель, Беларусь, baicri@tut.by*

Як прыклады звароту Янкі Маўра да тэм, звязаных з амерыканскімі краінамі, у артыкуле пералічваюцца яго публікацыі – крыніцы індзеянісцкіх цытат: акрамя галоўнага твора з гэтай катэгорыі, аповесці «Сын вады», гэта аўтабіяграфічная аповесць «Шлях з цемры», прыгодніцкая аповесць «Палескія рабінзоны», фантастычная аповесць «Падарожжа ў пекла», артыкулы «Мёртвыя і жывыя», «БССР… і Уругвай». Называюцца таксама іншыя творы, у якіх апісваецца Амерыка, але не прысутнічаюць індзейцы. Ставіцца пытанне пра ўплыў дарэвалюцыйных традыцый і савецкага наватарства, у тым ліку на апісанне ўспрымання індзейцаў дзецьмі – героямі твораў. Ацэньваецца ступень жорсткасці і натуралізму ў паказе Маўрам жыцця «дзікуноў» – як карэнных жыхароў Вогненнай Зямлі, так і сучасных Маўру амерыканскіх расістаў.

***Ключавыя словы:*** Янка Маўр; дзіцячая літаратура; прыгодніцкая літаратура; публіцыстыка; Амерыка; індзейцы; расізм; незалежнасць.

# «СЫН ВАДЫ» И ДРУГИЕ МАВРОВСКИЕ «ПАДАРОЖЖЫ» В АМЕРИКУ

**А. В. Симаков**

*Независимый исследователь,*
*ул. 60 лет СССР, 19, 246036, г. Гомель, Беларусь, baicri@tut.by*

Как примеры обращения Янки Мавра к темам, связанным с американскими странами, в статье перечисляются его публикации – источники индеанистских цитат: помимо главного произведения из этой категории, повести «Сын вады», это автобиографическая повесть «Шлях з цемры», приключенческая повесть «Палескія рабінзоны», фантастическая повесть «Падарожжа ў пекла», статьи «Мёртвыя і жывыя», «БССР… і Уругвай». Называются также другие произведения, в которых описывается Америка, но не присутствуют индейцы. Ставится вопрос о влиянии дореволюционных традиций и советского новаторства, в том числе на описание восприятия индейцев детьми – героями произведений. Оценивается степень жестокости и натурализма в показе Мавром жизни «дикарей» – как коренных жителей Огненной Земли, так и современных Мавру американских расистов.

***Ключевые слова:*** Янка Мавр; детская литература; приключенческая литература; публицистика; Америка; индейцы; расизм; независимость.

# «SON OF THE WATER» AND OTHER MAURIAN «JOURNEYS»TO AMERICA

**A. V. Simakou**

*Independent researcher,*
*60 years of the USSR Stpeet, 19, 246036, Gomel, Belarus, baicri@tut.by*

As examples of Yanka Maur's address to American themes, the article lists his publications – sources of Indianist quotations: the stories «Son of the Water» (the main work from this category), «The Path from the Darkness», «Polesian Robinsons», «Journey to Hell», articles «The Dead and Alive», «BSSR... and Uruguay». Other works that describe America but do not feature Indians are also named. The question about the influence of pre-revolutionary traditions and Soviet innovation, including the description of the perception of Indians by children – the heroes of the works, is raised. The degree of brutality and naturalism in Maur's depiction of the life of «savages» – both the indigenous inhabitants of Tierra del Fuego and the contemporary American racists – is evaluated.

***Keywords:*** Yanka Maur; children's literature; adventure literature; journalism; America; Indians; racism; independence.

Аповесць Янкі Маўра «Сын вады» [6] была адным з першых савецкіх мастацкіх твораў пра індзейцаў, прычым па колькасці перавыданняў і перакладаў з'яўляецца адным з лідараў у гэтай катэгорыі на постсавецкай прасторы і цяпер. Пры гэтым асвятленне Маўрам не толькі індзейскай, але і больш шырокай «амерыканскай» тэмы наўрад ці станавілася тэмай асобнай публікацыі; мы, аднак, збіралі матэрыял для падобнага даследавання, ужо пачынаючы з сярэдзіны 1980-х гг.

Спрабуючы вызначыць больш вузкаспецыялізавана жанр і месца «Сына вады» ў сусветнай літаратуры, не толькі мастацкай, ацаніць творчы метад, стыль і выказаныя погляды Маўра на прыкладзе гэтага яго твора «пераходнага перыяду», мы заўважылі, што ў тым жа 1928 г., што і «Сын вады», былі апублікаваныя даследаванні С. К. Лотрапа «Індзейцы Вогненнай Зямлі» (Нью-Ёрк) і «Сем нарысаў інтэрпрэтацыі перуанскай рэчаіснасці» Х. К. Марыятэгі (Ліма). Першая кніга абагульняла звесткі пра вогнезямельцаў пасля таго, як іх грунтоўна апісалі патары В. Коперс і М. Гузіндэ, другая ўяўляла сабой зборнік работ аднаго з першых сацыялістычных індзеяністаў. Калі першынство Марыятэгі як класіка індзеянізму ў сацыялогіі не выклікае сумненняў, то наша ранняе меркаванне аб тым, што беларускі пісьменнік першым выкарыстаў метад сацыялістычнага рэалізму пры мастацкім апісанні індзейцаў, цяпер здаецца занадта смелым. Ён у асноўным працягваў добрым прыкладам стары, дарэвалюцыйны стыль у спачувальных адносінах да экзатычных народаў. Пры гэтым, аднак, нельга было чакаць хуткай мадыфікацыі сфарміраванай да рэвалюцыі негатывістычнай часткі стэрэатыпаў «нябелых» і племянных народаў.

Каб праверыць праўдзівасць хаця б часткі асабліва цікавых для нас ранніх супярэчлівых ацэнак такога «Сына вады», неабходны быў параўнаўчы матэрыял як з самога Маўра, так і падобных да яго беларускіх і замежных аўтараў. Што яшчэ

напісаў Маўр пра індзейцаў і Амерыку і якія нагоды былі для гэтага? Хаця гэтае пытанне намі распрацаванае недастаткова (наш прагляд маўраўскіх публікацый не поўны), пералічваем вядомыя нам мастацкія творы і папулярныя, публіцыстычныя артыкулы, дзе індзейцы ў нейкі момант з'явіліся.

Да і пасля «Сына вады» зварот Янкі Маўра да індзейскай тэмы меў эпізадычны характар. Падобныя згадкі ёсць у аповесці «Палескія рабінзоны», аповесці-«казцы» «Падарожжа ў пекла» і белетрызаванай аўтабіяграфіі «Шлях з цемры». Цалкам «немастацкія» творы прадстаўленыя артыкуламі «Мёртвыя і жывыя. Гарады мерцвякоў» (1927) і «БССР і… Уругвай» (1947). У гісторыю з першабытнай эпохі «Чалавек ідзе», аповесць «У краіне райскай птушкі» пра папуасаў і раман «Амок» пра вызваленчую барацьбу ў Інданезіі індзейцы не трапілі нават як «разавая паралель». Амерыка істотна прадстаўленая ў шэрагу яго твораў. Напрыклад, маладыя героі фантастычнай аповесці «Фантамабіль прафесара Цылякоўскага», якая друкавалася ў часопісе «Маладосць» у 1954–1955 гг., падарожнічаюць над Амерыкай (але не бачаць там індзейскіх паселішчаў ці індзейскіх атрадаў, якія хаваюцца ў гарах). У апавяданні пра Амерыку («заморская казка») «Сярод дзікуноў» («Іскры Ільіча», 1932) дзікунамі прадстаўленыя амерыканцы, якія павесілі негра (малюнак павешанага (мастак Ц. Кіпніс) здзіўляе сваёй натуралістычнасцю, недарэчнай у дзіцячым часопісе, нават з улікам агульнага жорсткага савецкага стылю таго часу).

**«Шлях з цемры».** «Індзейскія» ўспаміны дзяцінства ўвайшлі ў аўтабіяграфічную аповесць, канечнай датай стварэння якой звычайна называюць 1958 г. Маўр нібыта ад свайго «ego ў дзяцінстве» становіцца на бок белых ва ўзброеным супрацьстаянні з індзейцамі – думкі пра тое, наколькі эфектыўны штуцар у забойстве індзейцаў, у тым ліку ў парадку помсты за зняцце скальпа, і неграў, можна трактаваць як літаратурна-камічныя, павярхоўна-«інсітныя», але сур'ёзным з'яўляецца пытанне, як шмат дзяцей мысліла падобным чынам.

Пачаўшы з «Конніка без галавы» і «Палявання за скальпамі» Майн Рыда і раманаў Купера, Янка «падарожнічае» з іншымі класікамі прыгодніцкай літаратуры. І, вядома, нарадзілася «цікавейшая ідэя» і самому «абследаваць Амазонку, потым Конга, затым Місісіпі» і г. д. Тое, што маленькі Янка лепш за іншыя кантыненты і краіны ведаў Амерыку, пацвярджаецца Маўрам праз успаміны яго героя ў 1920 г., у першай частцы «Шляху з цемры»: «Апрача Расіі я добра ведаў Амерыку ды яшчэ Сібір». Дадатковай прычынай думак пра Амерыку было тое, што родны дзядзька паехаў у Амерыку. Версіі 1960 і 1975 гг. цікавых для нас фрагментаў не адрозніваюцца, акрамя аднаго месца: «Цяпер мы ўжо жылі разам з паляўнічымі, сква[т]эрамі, шукальнікамі золата і ўсялякіх прыгодаў. Мы радаваліся кожнаму стрэлу, якім наш герой забіваў беднага індзейца, і плакалі, калі індзеец помсціў свайму ворагу, здзіраючы з яго галавы скальп». (Мы дадалі літару «т» у адно са слоў таму, што "сквайры" з версіі 1975 г. (т. 3 «Збору твораў») кепска ўпісваюцца паміж паляўнічымі і шукальнікамі золата, затое лагічнае знаходжанне паміж імі «скватэраў», скватараў.)

Праз некалькі старонак, у раздзеле «Нашы камерцыйныя сувязі», разважанні становяцца ўжо нават практычнымі: «Асабліва важнымі для мяне былі вінчэстары і штуцары, і я не адзін год ламаў сабе галаву, якую з гэтых стрэльбаў выбраць для свайго

падарожжа. У Купера белыя паляўнічыя вельмі добра забівалі індзейцаў з вінчэстара, а ў Майна Рыда з няменшым поспехам забівалі неграў з штуцара».

**«Сын вады».** Калі Маўр пачынаў пісаць «Сына вады», «Чалавек ідзе» і «У краіне райскай птушкі» ўжо былі яго здабыткам. Як і іншыя творы «экзатычнага цыкла», «Сын вады» абавязаны сваім з'яўленнем школе: падказкай тэмы паслужыў урок, на якім Маўр павінен быў расказаць вучням пра Вогненную Зямлю.

Апублікаванай у 1926–1927 гг. аповесцю «Чалавек ідзе» зацікавіўся дырэктар дзяржаўнага выдавецтва Ц. Гартны. У час «быццам бы выпадковай іх гутаркі пра беларускую літаратуру ўвогуле і аб прыгодніцкім жанры ў ёй у прыватнасці» Гартны заўважыў, што не можа «ўгаварыць» ніводнага пісьменніка напісаць прыгодніцкую кнігу ў супрацьвагу таму, «старому», што прыходзіцца чытаць у школах, асабліва вясковых. І прапанаваў у наступных словах, як іх перадае А. Міронаў: «Паглядзі на карту, падумай, аб чым бы табе самому захацелася школьнікам расказаць. Не аб амерыканскіх індзейцах і траперах: пра іх у Рыда і Купера дастаткова... І не аб прыгодах дзеля прыгод, а з дабаўленнем істотнай дозы сацыяльнага сэнсу. Каб чытачы адразу адчулі: кніга напісаная савецкім аўтарам, яшчэ лепш – нашым, беларускім. Як гэта зрабіць – падказваць табе, знаўцу гісторыі і геаграфіі, не бяруся» [3, с. 100].

Гэтым і іншымі творамі Маўр паўплываў на дзяцінства, на фарміраванне карціны свету, уключаючы вобраз нееўрапейскіх народаў. У класічных работах маўразнаўцаў М. Яфімавай і Э. Гурэвіч ёсць падрабязныя агляды «Сына вады»; стэрэатыпаваныя і часам незвычайныя ўспрыманні, аспекты «Сына вады» дапамагаюць убачыць нашы зборкі згадак аповесці ў шматлікіх газетных, часопісных і кніжных публікацыях.

**«Палескія рабінзоны».** Пазначаная 1929 г. як скончаная, у 1930 г. выдаецца аповесць «Палескія рабінзоны» з характэрным для дарэвалюцыйных выданняў падзагалоўкам «Прыгоды двух хлопцаў у Палескіх балотах». Адзінае месца, дзе ў ёй «з'яўляюцца» «дзікуны, індзейцы», – даволі папулярнае пры цытаванні ў маўразнаўчых публікацыях: «Вучыліся абодва добра, чыталі шмат кніжак, асабліва прыгодніцкіх – Жуля Верна, Майн Рыда, Купера і г. д. Цікавілі іх розныя далёкія краіны, дзікуны, індзейцы, якіх цяпер бадай ужо зусім няма. Захапляліся рознымі прыгодамі з іх жыцця, што адбываліся гадоў 60–80 назад. Марылі пра пальмы, джунглі, а не бачылі добрай пушчы, якая была за некалькі дзясяткаў кіламетраў ад іх. Уяўлялі сабе розныя паляванні на тыграў, слановў, ільвоў, а вавёркі на волі не бачылі». Прыняты ў дарэвалюцыйныя часы выраз «дзікуны» яшчэ ўжываўся некаторы час савецкімі аўтарамі ў адносінах да племянных народаў не для дасягнення іранічнага эфекту, а як сінонім для выразу «першабытныя людзі».

**«Падарожжа ў пекла».** У антырэлігійнай «байцы», «казцы» («Пекла», вядомае спачатку як брашура 1929 г. [2], перапрацаванае для выдання ў «Зборы твораў» у 1960 г. як «Падарожжа ў пекла») ён высмейвае недарэчнасць легенд аб замагільным жыцці, прыгадаўшы і тое, «як, напрыклад, негры, папуасы і індзейцы, якім казалі, што пекла – нейкая яма з жабамі і змеямі, і тое, што яны цяпер убачылі, ім нават спадабалася. Так цікава, весела, столькі рознага народу са ўсяго свету – і аніводнай жабы».

Беларускія піянеры едуць у цягніку на той свет разам з іншымі прадстаўнікамі чалавецтва, якія выходзяць на станцыях «Азія», «Амерыка», «Афрыка», «Аўстралія» і «Еўропа». Падобныя рэвалюцыйныя эксперыменты ў літаратуры былі натуральнымі ў 1920-я гг.; пазней, тым не менш, аўтары вымушаныя былі рабіць самацэнзуру.

«**Мёртвыя і жывыя» [5].** У навукова-папулярным артыкуле Маўр выступіў практычна ў сваёй ролі настаўніка геаграфіі: «Сярод дзікуноў Аўстраліі і Паўночнае Амерыкі існаваў звычай змяшчаць нябожчыкаў на дрэвах, ці на асобных памостах, якія будаваліся на ўкопаных у зямлю слупах». «Разнастайнасць пахавальных звычаяў залежыць ад шмат якіх умоў, вялікае значэнне маюць рэлігійныя вераванні».

«**БССР і… Уругвай» [1].** Маўр напісаў дзясяткі фельетонаў на міжнародныя тэмы, шмат крытыкуючы Амерыку, прычым не толькі Паўночную. Лацінская ў Маўра-фельетаніста прадстаўленая ўжо ў загалоўках Сальвадорам, Уругваем. Магчыма, апошні і не з'явіўся б асобна ў яго публіцыстыцы, «каб не выступленне ўругвайскага [ў публікацыі ўсюды ўжываецца «у»] дэлегата на палітычным камітэце Генеральнай Асамблеі. Гэты паважаны дэлегат усумніўся, ці з'яўляецца БССР самастойнай дзяржавай, яму здаецца, што Беларусь толькі «правінцыя». Ён не ведае нават, што ў яе ёсць свае граніцы. І не ведае, што яна мае свой урад. Ён ведае толькі, што БССР уваходзіць у склад Савецкага Саюза, значыць, БССР – правінцыя». Паводле Маўра, членаў «Брытанскага Садружаства Нацый» уругваец не лічыць правінцыямі: «Такая ўжо ўругвайская логіка». У сваю чаргу, паводле Маўра, Уругвай «у параўнанні з БССР, – самая захудалая правінцыя». У якасці аргумента ён спасылаецца на 1828 г., калі «Уругвай нарадзіўся».

«Аргентына [Аргенціна] і Бразілія, змагаючыся за гэтую правінцыю, не маглі здужыць адзін аднаго і вымушаны былі зрабіць яе самастойнай, хоць не толькі ўругвайскай тэрыторыі, але і ніякага ўругвайскага народа не існавала». Далей ён указвае ў працэнтах колькасць васьмі народаў, агульным лікам 74 тыс. чалавек, ва Уругваі, прычым аказваецца, што іспанцы, італьянцы і партугальцы кожны паасобку ўжо перавышаюць па колькасці індзейскае насельніцтва.

У свой пафас Маўр уключае прыніжэнне значэння ўругвайскай незалежнасці, але зусім не акцэнтуе ўвагу на тым, што індзейцы аказаліся нязначнай меншасцю, якая ўжо не адыгрывала нейкай ролі. У той жа час ён не вылучае на беларускай тэрыторыі асобныя народы, гаворачы пра краіну з пахвалой:

«А Беларусь у гэты час мела ўжо многавекавую гісторыю, нацыянальную тэрыторыю (у два разы большую за ўругвайскую), адзіны беларускі народ (у трыццаць разоў большы за «ўругвайскі») са сваёй мовай, культурай, сваімі нацыянальнымі традыцыямі.

Такім чынам, гісторыя не дае ніякіх падстаў паважанаму ўругвайцу ганарыцца перад БССР сваёй "дзяржаўнасцю"».

Маўр, у якога індзейцы праходзяць як народ без гісторыі, калі толькі пад гісторыяй ён мае на ўвазе гісторыю дзяржаўнасці, а не этнагісторыю, і сам уругвайскі народ бярэ ў двукоссе. Далей ён робіць агаворку, што «гэта было даўно. Можа цяпер Уругвай "перагнаў" Беларусь?», але не знаходзіць пераваг у паўднёваамерыканскай краіны і пазней.

Беручы разам творы з матывамі, што нас цікавяць, нельга не ставіць праблему «жорсткасці», чорнага гумару, палемічнага перабольшвання, фактычных і ідэалагічных дэфектаў. Маўр пісаў і мастацкія, і папулярна-пазнавальныя (апошнія не ператварыліся ў вельмі патрэбныя вялікія этнаграфічныя нарысы для дзяцей, падобныя да кніг ураджэнкі Беларусі і затым амерыканкі С. Блікер [4]) творы, а таксама публіцыстыку на міжнародныя тэмы. Нашай мэтай цяпер не з'яўляецца пералік прыкладаў непаслядоўнасці і супярэчлівасці ў ацэнках Маўра аўтарамі кніг і артыкулаў пра яго, асабліва заўважных у канцы 1920-х – пачатку 1930-х і ў 1990-х – самым пачатку 2000-х, калі ставіліся пад сумненне адэкватнасць паказу «класавай» сутнасці і агульны гуманізм аўтара пры паказе жыцця першабытных народаў. Амерыка – толькі частка тэатра дзеяння ў Маўра, але ў выпадку з «Сынам вады» найбольш лірычная, нягледзячы на натуралізм і «прытупленасць», якую бачылі некаторыя крытыкі. Лічбавы збор «усіх» тэкстаў Маўра дапамог бы скласці больш поўную карціну ўспрымання ім Амерыкі. Гэта з'яўляецца задачай будучых пакаленняў беларускіх літаратуразнаўцаў-амерыканістаў.

**Бібліяграфічныя спасылкі**


1. *Маўр Я.* БССР і... Уругвай // Літаратура і мастацтва. 1947. 22 лістап.
2. *Маўр Я.* Пекла: байка / маст. Б. Малкін. Менск: Белдзяржвыд., 1929.
3. *Миронов А.* Дед Мавр: повесть-воспоминания. Минск: Маст. літаратура, 1979.
4. *Сімакоў А.* Соня Блікер – класік дзіцячай пазнавальнай літаратуры // Краязнаўчая газета. 2022. № 30 (жн.). С. 6.
5. *Маўр Я.* Мёртвыя і жывыя: гарады мерцьвякоў // Беларускі піянэр. 1927. № 18. С. 12–14.
6. Mavr Ianka (pseudonym of Ivan Mikhailovich Fedorov) // Great Soviet Encyclopedia. New York: Macmillan, 1976. V. 15. P. 608.

## ДАСКАНАЛЫ ДЗЯРЖАЎНЫ ЛАД ВА УЯЎЛЕННЯХ АЙЧЫННЫХ АЎТАРАЎ-ПАЛЕМІСТАЎ К. XVI – ПАЧ. XVII СТСТ.

**Р. С. Пашкевіч**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, paszkiewiczjafiet@gmail.com;*
*Навуковы кіраўнік – кандыдат філалагічных наук, дацэнт Л. А. Гедзімін*

Грунтуючыся на аналізе твораў палемічнай літаратуры Барока, былі вызначаны палітычныя перакананні, светапоглядныя канстанты і ўяўленні пра ідэальную дзяржаву Пятра Скаргі і Мелеція Сматрыцкага як найбольш выразных прадстаўнікоў розных канцэпцый дзяржаўнага развіцця на землях ВКЛ.

***Ключавыя словы:*** палемічная літаратура Барока; Пётр Скарга; Мелецій Сматрыцкі; палітычная філасофія; польскамоўная літаратура Беларусі; рэлігійная літаратура.

## ИДЕАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СТРОЙ В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ АВТОРОВ-ПОЛЕМИСТОВ К. XVI – НАЧ. XVII ВВ.

**Р. С. Пашкевич**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, paszkiewiczjafiet@gmail.com;*
*Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Л. А. Гедимин*

Основываясь на анализе произведений полемической литературы Барокко, были определены политические убеждения, мировоззренческие константы и представления об идеальном государстве Петра Скарга и Мелетия Смотрицкого как наиболее выразительных представителей различных концепций государственного развития на землях ВКЛ.

***Ключевые слова:*** полемическая литература Барокко; Пётр Скарга; Мелетий Смотрицкий; политическая философия; польскоязычная литература Беларуси; религиозная литература.

## PERFECT STATE ORDER IN THE IDEAS OF NATIVE AUTHORS-POLEMISTS OF THE XVI CENTURY – BEGINNING. XVII STST.

**R. Paszkiewicz**

*Belarusian State University,*
*4, Independence Ave, 220030, Minsk, Belarus, paszkiewiczjafiet@gmail.com;*
*Supervisor – PhD, Ass. Professor L. A. Gedimin*

Based on the analysis of the works of polemical literature of the Baroque period, the political beliefs, worldview constants and ideas about the ideal state of Piotr Skarga and Meletiusz Smotrycki,

as the most expressive representatives of various concepts of state development in the lands of the Grand Duchy of Lithuania.

***Keywords:*** Baroque polemical literature; Piotr Skarga; Meletiusz Smotrycki; political philosophy; Polish-language literature of Belarus; religious literature.

Праблема ідэальнага дзяржаваўладкавання непарыўна звязана з развіццём філасофскай думкі з антычных часоў. Менавіта да гэтай спадчыны звярталіся філосафы і тэолагі ў пазнейшыя часы. У хрысціянскай Еўропе, шмат у чым намаганнямі св. Тамаша Аквінскага, асаблівым аўтарытэтам карысталася філасофія Арыстоцеля, якая была прынята за ўзор разважанняў. За стагоддзі філосафы стварылі мноства мадэляў дзяржавы, частка з якіх была выпрабавана на трываласць часам, а іншыя існавалі толькі ў якасці тэарытычных абстракцый.

Дзяржава – адзін з найважнейшых інстытутаў чалавечай арганізацыі, таму і пытанне пра яе лад закранала адразу некалькі сфер жыццёвай дзейнасці: філосафы разважалі пра прынцып улады, пра законы, іх выкананне і паходжанне, перавагі той ці іншай формы кіравання, лаялізм і паўстанне, суадносіны свецкай і рэлігійнай улады. Усебакова разглядалі гэтыя патынні сярэднявечныя тэолагі (свв. Аквінат, Аўгустын, Бернард Клеўроскі, Пётр Даміані, Грыгорый VII і інш.). Яны ўтварылі своеасаблівы кансэнсус, які грунтаваўся на філасофіі арыстоцелізму і біблійным падмурку, а таксама святаайцоўскім вучэнні. Нягледзячы на добрараспрацаваную тэорыю, кожная гістарычная эпоха ставіла перад чалавецтвам новыя выклікі.

У XVI стагоддзі з пачаткам Рэфармацыі Еўропу паглынуў працяглы рэлігійны канфлікт, які не абыйшоў і ВКЛ. Рух за рэлігійныя змены пачаў імкнуцца і да палітычнай трансфармацыі [2, с. 111]. Так, кальвініст Андрэй Валян нават не згадвае духоўнае саслоўе ў сваім трактаце «Аб грамадзянскай свабодзе…». Аднак пасля Трыдэнцкага сабору (1545–1563 гг.) у палітычнай тэорыі паўстаў кантррэфармацыйны дыскурс, у межах якога тэолагі адаптавалі сярэднявечныя канцэпцыі пад актуальныя рэаліі. Найбольшым аўтарытэтам у гэты перыяд карыстаўся Роберт Белармін, пазней кананізаваны; менавіта яго вучэнне распаўсюдзілася сярод каталіцкіх аўтараў, у тым ліку айчынных. Напрыклад, даследчыкі (Я. Тазбір, С. Віндакевіч) адзначаюць уплыў тэалогіі і палітычнай філасофіі Белармінa на апалагета каталіцтва Пятра Скаргу, які імкнуўся прымяніць гэтае вучэнне на практыцы ў культурнай прасторы Рэчы Паспалітай. Паводле Януша Тазбіра, палітычную праграму Скаргі можна апісаць як клерыкалізм з тэндэнцыямі да абсалютызму. У каталіцкай палітычнай думцы існаваў і іншы кірунак, да якога належалі прадстаўнікі біскупату, якія выступалі за пашырэнне паўнамоцтваў Сената, апелюючы да арыстоцелеўскай арыстакратыі [10, с. 51].

Заўважым, з самага пачатку свайго існавання Рэч Паспалітая не была аднароднай ні палітычна, чаму спрыялі яе канфедэрацыйны характар, абмежаваная каралеўская улада, шырокія прывелеі шляхецкага саслоўя; ні рэлігійна: нягледзячы на некалькі спроб рэалізацыі пастаноў Ферара-Фларэнтыйскага сабора аб уніі, у XVI стагоддзі Кіеўская мітраполія (у тагачаснай тэрміналогіі Руская Царква) дзейнічала незалежна

ад Папскай сталіцы, сярод шляхты і мяшчанства актыўна распаўсюджваўся пратэстантызм, а свабода веравызнання была замацавана заканадаўча. У такіх умовах на землях усёй Рэчы Паспалітай пачала з'яўляцца палемічная літаратура, у якой палітычнае часта падавалася непадзельна ад рэлігійнага. Прадстаўнікі ўсіх бакоў канфлікту сцвярджалі свой патрыятызм, адданасць рэлігійным і этнічным традыцыям ВКЛ, у духу сарматызму апелявалі да «слаўных продкаў» і шляхецкага этасу. На гэта ўплывала атмасфера своеасаблівай палітычнай культуры польскай арыстакратыі, для якой была характэрна ідэалізацыя «залатых вольнасцяў» і прынцыпаў шляхецкай дэмакратыі. Па-за рэлігійнай палемікай ідэолагамі сарматызму дзяржаўны лад Рэчы Паспалітай прызнаваўся дасканалым. «Сарматысты» грунтавалі свае меркаванне на палітычнай тэорыі арыстоцелізму, якая абвяшчала тры вартыя формы дзяржаўнага ладу: манархію, арыстакратыю і палітэю; у сваю чаргу, Рэч Паспаліта нібыта сумяшчала найлепшыя рысы гэтых форм. Падобную ідэю можна параўнаць з уяўленнямі Цыцэрона пра Рымскую рэспубліку, творы якога друкавалі ў Рэчы Паспалітай польскай і лацінскай мовамі.

Першапачаткова падобныя ідэі падзялялі і антыўніяцкія палемісты, асабліва з атачэння «абаронцы праваслаўя» князя Канстанціна Астрожскага, аднак пасля смерці апошняга ў якасьці новага абаронца праваслаўя пачало ўспрымацца казацтва. У сувязі з гэтым паказальна гісторыясофская канцэпцыя праваслаўнага манаха Захарыі Капысценскага: ён будуе ідэнтычнасць казацкага праваслаўя на супрацьпастаўленні Рыма і Канстанцінопаля, адмаўляючы традыцыйную для ўсходняй Царквы эклезіялогію, паводле якой апостал Пётр і яго наступнікі былі першымі па гонары, але не па ўладзе. У трактаце «*Палінодыя…*» Капысценскім быў пераапрацаваны сармацкі міф: паводле яго, сарматы гэта «*продкі нашы Роскія*», якія рыцарскі ваявалі супраць рымлян, «*и завше той народ яфето-росскій славенскій был неусмиреній и вольній и незголдованій*» [1, с. 498]. Капысценскі за сармацкі ідэал успрымае быт казацкага войска, шануе казакоў за абарону праваслаўя. На прыкладзе аўтара «*Палінодыі…*» бачна, што частка інтэлектуалаў неўніяцкай Кіеўскай мітраполіі не лічыла неабходным заставацца вернымі Рэчы Паспалітай: нягледзячы на сваю індактрынаванасць сарматызмам, яны не жадалі звязваць свой лёс з Польшчай. Захарыя сцвярджае, што праваслаўным лепей у Порце: «*Хто был в Константинополю… обачил бы свободу… и безпеченство христіан таковоє, же рекл бы кождый, иж там христіане царствуют… толко цара не доставаєт*» [1, с. 641].

Аднак ў эпоху Барока на першы план выходзіць патрыятызм, кали такія заявы адмоўна ўспрымаліся нават праваслаўнымі. Абвінавачванне ў здрадзе становіцца элементам ідэйнай барацьбы. Прычынай недаверу станавілася тое, што ўсе праваслаўныя патрыярхі былі падданымі асманскага султана – суперніка Рэчы Паспалітай. Некаторыя палемісты імкнуліся падцвердзіць патрыятызм. Так, баронячы вернасць праваслаўных сваёй Айчыне, архіепіскап Мялецій Сматрыцкі ў «*Verificatii niewinności*» (1621) абураецца, што «*nas zdraycami oyczyzny y szpiegami Tureckimi szkaluią*» і адмаўляе, што «*Borecki y Smotrzisky… z cesarsem Tureckim zrozumiawszy się, pod praetextem relligiey y nabożeństwa, bunty y roztyrki szkodliwe czynili*» [4, с. 398].

Такім чынам, сярод як каталіцкіх, так і часткі праваслаўных палемістаў захаванне Рэчы Паспалітай прызнавалася за неабходнасць. Аднак адносна яе будучыні існавалі розныя меркаванні. Найбольш выразна розныя канцэпцыі грамадзянска-палітычнага ладу можна ўбачыць на прыкладзе твораў каталіцкага тэолага Пятра Скаргі і праваслаўнага (пазней уніяцкага) апалагета Мелеція Сматрыцкага.

У сваёй творчасці Пётр Скарга закранае розныя пытанні: у некаторых тэалагічных працах уздымаюцца палітычныя і сацыяльныя праблемы, Скарга вызначае шляхі іх вырашэння ў рэчаіснасці мяжы XVI–XVII стст. на землях Рэчы Паспалітай. Да такіх твораў можна аднесці: «*O jedności Kościoła Bożego*…», «*Upominanie do ewangelików*», «*Proces konfoederatiey*», «*Kazania sejmowe*», «*Dyskurs na konfederacyą*», «*Wzywanie do pokuty…*», «*Na threny y lament… przestroga*» і інш. Асобна адзначым «Сеймавыя казанні», бо менавіта ў іх айцец-езуіт падрабязна апісвае свае бачанне хрысціянскай дзяржавы, яе грамадзянскага ўладкавання, крытыкуе сацыяльныя рэаліі Рэчы Паспалітай, вызначае шэсць «хвароб» гэтай дзяржавы. Больш сцісла Пётр Скарга апісвае дасканалае дзяржаваўладкаванне ў трактаце «*Na threny y lament..* ». Гэты трактат, як і «*Wzywanie do pokuty…*», з'яўляюцца своеасаблівым падсумаваннем ідэй аўтара, напісаныя напрыканцы яго жыцця.

Заўважны манархічныя сімпатыі Пятра Скаргі «*Przyrodzony sposób jest w ciele, aby jedna głowa rządziła: tak też w rzpltej przyrodzona i nalepsza i nawłaśniejsza rozumowi ludzkiemu jest monarchia abo jedynowładztwo i rząd jednego, który gdy się mieni a na wiele się głów dzieli, ciężka jest i śmiertelna rzpltej choroba*» [7, с. 14], больш таго, паводле Скаргі, манархія з'яўляецца адлюстраваннем Боскага парадку: кароль кіруе дзяржавай падобным чынам, як сам Бог кіруе сусветам. Гісторыя, паводле Скаргі, наканавана Богам: ні каралеўства, ні рэспублікі *bez Boskiej pomocy fundować się i stać i obrony mieć nie mogą.*

Каб давесці сваю пазіцыю, Скарга апелюе да антычных філосафаў, святых айцоў і Бібліі; звяртаецца да гістарычных сведчанняў. Палеміст сцвярджае неабходнасць моцнай каралеўскай улады, якая не будзе абмежавана сеймам. Крытыкуючы сеймавую сістэму, ён піша: *Gdzie wszyscy równi, tam żaden rząd być nie może… Między pospólstwem więcej głupich, niźli mądrych, i na głupi, co jest przeciw przyrodzeniu, rząd przychodzi* [5, с. 98]. Скарга папракае шляхту за адыход ад веры, невыкананне рыцарскіх абавязкаў, чыненне «звады і нязгоды», перашкоду працы сейма. Разам з тым манархія супрацьпастаўлена тыраніі: *Nie taką monarchią chwalimy, jaka jest u Turków, Tatar i Moskwy, która ma bezprawne panowanie, ale taką, która prawy sprawiedliwemi i radą mądrą podparta jest i moc swoje ustawami pobożnemi umiarkowaną i okreszoną ma* [7, с. 51]. Скарга фактычна паўтарае тэзіс св. Аўгустына пра тое, што дзяржавы, якія не прытрымліваюцца сваіх законаў, з'яўляюцца разбойнымі бандамі. Акрамя таго, для Пятра Скаргі важна не толькі законнасць улады, але і справядлівасць яе законаў: *a iż królowie i rzplte mają moc stanowić sobie prawa, pismo samo świadczy…*«*Przez mię królowie królują i zakonodawce sprawiedliwie skazują*». *I to, co rzekł Izajasz:* «*Biada tym, którzy niesprawiedliwe prawa stawią*». ***A jeśliż takim biada, tedy tym, którzy dobre i sprawiedliwe prawa stawią, jest błogosławieństwo*** [7, с. 14].

Скарга падкрэслівае, што крыніцай дзяржаўнага права з'яўляецца воля караля, якая павінна быць узгоднена з Боскім, натуральным і звычаёвым правам. Дзяржава павінна абараняць хрысціянскія каштоўнасці і саму каталіцкую рэлігію. У сувязі з гэтым крытыкуецца прававая сітуацыя ў Рэчы Паспалітай: *Grzechy się też rozkwitnęły…: cudzołostwa, kazirodztwa, lichwy, czary i inne, które wedle praw starych i świętych duchowny sąd karał, które teraz szerzą się, a pomsty samego Boga rychłej i srogiej czekają* [7, с. 41]. Але яшчэ горшым нават ад грахоў, якія «выклікаюць помсту з неба», Скарга называе заканадаўча замацаваную свабоду веравызнання: *jeszcze gorsze, które konfederacyą zowiecie roku pańs. 1573… aby każdemu wolno było wiarę sobie, jaką chce mieć… odmiany w kościele czynić... Jeszcze większą ma niesprawiedliwość i większe za sobą przeklęctwo Boskie ciągnie to prawo… [ciągnie] swowolność i bluźnienia… i wykorzenianie wiary… i szczepienie ateizmu* [7, с. 42].

Але, паводле Пятра Скаргі, нельга гвалтам вымушаць змяніць веру, бо «хаця і дрэнная ерась, добрыя суседзі і браты», пра гэта ён пісаў ва ўступе «*Na threny…*», паўтараючы вывады з «*Upominania…*» [8, с. 72].

Каталіцкі прапаведнік, наследуючы інтэлектуальнай традыцыі свв. Пятра Даміані, Грыгорыя VII і Аквіната, сцвярджае прыярытэт духоўнай улады над свецкай. Паводле Пятра Скаргі, *religia i kapłaństwo fundamentem jest królestw u ludzi Boga prawego* [7, с. 48]. Задача дзяржавы – абараняць каталіцкую веру, нават сам кароль, хаця і павінны быць адзіным ўладцам, усё ж мае абавязкі перад Касцёлам, *bo każdy król chrześcijański koronę swoje, i miecz, i moc królewską* ***od Chrystusa przez kapłana jego*** *bierze; i nigdy doskonałym królem nie jest, póki* ***koronowany od kapłana*** *nie bywa* [7, с. 49]. Каталіцкі палеміст абазначае ролю святарства ў дзяржаве: гэтае саслоўе вучыць і захоўвае каралеўства ў веры. Усе іншыя саслоўі (Скарга выдзяляе пяць: духавенства, рыцарства, сенатарства, машчанства і сялянства) павінны выконваць свае абавязкі, тады дзяржава ўтварае адзіны арганізм, які існуе для агульнага дабра. Скарга падкрэслівае важнасць міжсаслоўнай згоды, знаходжання на сваім месцы, цытуе св. Аўгустына: iż głupi nie mogą szczęśliwiej żyć, jedno gdy mądrych słuchają a im służą.

У пэўным антаганізме да палітычнай пазіцыі Пятра Скаргі знаходзіцца Мялецій Сматрыцкі. Значная частка таго інтэлектуальнага кола, якое сфармавалася вакол астрожскіх школ, прытрымлівалася агульных для шляхты канцэпцый шляхецкай рэспублікі залатых вольнасцяў. Для валынскага шляхціча Максіма Сматрыцкага гэта таксама было натуральна. Разам з тым заўважна, што палітычныя пытанні не займаюць шмат месца ў творчасці праваслаўнага палеміста, у адрозненні ад Скаргі, няма ў яго і трактатаў, у якіх усебакова разглядаецца палітычная тэорыя. Тым не менш, у сваіх палемічных творах ён закранае ролю шляхты ў кіраўніцтве дзяржавай і яе ўплыў на духоўнае жыццё ўсёй краіны. А ў позніх творах нават прадпісвае, што неабходна зрабіць, каб дасягнуць грамадзянскага дабра. У творы «Threnas to jest lament…» Мялецій Сматрыцкі пад імем Тэафіла Арталога абвінавачвае русінаў у адпадзенні ад Маці-Царквы, адрасуючы свой «плач» шляхце, заклікаючы яе да вяртання ў праваслаўе. Менавіта шляхта з'яўляецца для Сматрыцкага дзеючай сілай гісторыі: згадваючы праваслаўных шляхецкіх продкаў грэка-каталіцкага біскупа Іпація Пацея,

ён заклікае таго быць верным іх перакананням. У гэтым творы Мялецій Сматрыцкі рэзка адмоўна ставіцца да Каталіцкага касцёла, называе яго ератычным. Аднак пазней Мялецій Сматрыцкі неаднаразова ўхвальна апісваў свабоду вызнання веры ў Рэчы Паспалітай. У «Weryfikacji niewinności» і «Obronie Weryfikacji» Мялецій Сматрыцкі апраўдвае існаванне неўніяцкай Кіеўскай мітраполіі і законнасць яе іерархіі, якую аднавіў ерусалімскі патрыярх Тэафан III. Ён адкідвае абвінавачванні ў шпіянажы на карысць Порты і сцвярджае, што Тэафан нават заклікаў казакоў ваяваць супраць туркаў за караля Рэчы Паспалітай. У гэтых творах полацкі епіскап дастаткова адназначна заяўляе, што галоўны вораг усіх хрысціян – Асманская імперыя, для барацьбы з якой неабходна грамадзянскае адзінства, супольная праца ўсіх саслоўяў, згода ў дзяржаве. Крытыка ўніі з тэалагічнай змяшчаецца на палітычную: Сматрыцкі абінавачвае прыхільнікаў уніі ў парушэнні сацыльнага супакою, паводле «Weryfikacji niewinności» для міра ў дзяржаве на землях ВКЛ павінна быць толькі адна Руская царква, якая будзе агульнай для ўсіх русінаў, у той час як Каталіцкі касцёл аб'яданае палякаў і літвінаў. Тым не менш, Мялецій Сматрыцкі адзначае, што не вера робіць «русіна русінам, літвіна літвінам, а паляка палякам», але кроў і паходжанне [4, с. 301]. У параўнанні з больш раннімі творамі, полацкі епіскап выказваецца значна больш мякка, не абвінавачвае каталіцызм у ерасі, дапускае яго існаванне разам з праваслаўем. Акрэсліваецца роля шляхты як абаронцаў міжканфесійнага міру, шляхта павінна быць мудрымі заканадаўцамі і мужнымі воінамі. Што паказальна, Сматрыцкі прытрымліваўся амаль аднолькавых поглядаў на шляхецкае саслоўе нават пасля пераходу на бок уніі. У сваім першым уніяцкім творы «Апалогія перангрынацыі…» (1627) усё так жа абараняе ідэі ўнутрыдзяржаўнай згоды і парадку, але цяпер сцвярджае, што для таго, каб дасягнуць гэтага, неабходна спачатку прывесці народы Рэчы Паспалітай да рэлігійнага адзінства. Асобна да працы на карысць гэтага адзінства Сматрыцкі заклікае шляхту, якая павінна адмовіцца ад ерасяў, каб стаць прыкладам усяму «рускаму народу» [9, с. 31]. Менавіта на шляхту ўскладваецца абавязак абараняць не толькі межы дзяржавы, але і «веру продкаў» (для Сматрыцкага-ўніята праваслаўе і каталіцызм з'яўляюцца сінонімамі, адным вызнаннем артадаксальнай веры). Шляхта для полацкага епіскапа – найлепшае і самае шаноўнае саслоўе, якое павінна мудра кіраваць праз сеймы. Менавіта на шляхце абавязак захоўваць супакой і імкнуцца да супольнага дабра.

Агульным у палітычных перакананнях Пятра Скаргі і Мялеція Сматрыцкага неабходна прызнаць імкненне да грамадзянскага парадку, саслоўнага міру і згоды ў дзяржаве. Яны абодва наследуюць традыцыйнай арыстоцелеўска-сярэднявечнай канцэпцыі дзяржавы, якая існуе для агульнага дабра як аб'яднанне людзей аднаго паходжання. Тым не менш, у межах гэтай парадыгмы яны ствараюць розны вобраз дасканалай дзяржавы. Пётр Скарга абараняе моцную каралеўскую ўладу, якая абапіраецца на Сенат і духавенства; рыцарства ці шляхта ў яго бачанні павінна ваяваць, абараняючы ўладу і ўвесь Pax Christiana ад знешніх ворагаў. У сваю чаргу, Мялецій Сматрыцкі адданы ідэалам шляхецкай дэмакратыі, шляхта, паводле яго, павінна быць не толькі мужнай на вайне, але і мудрай у палітычных справах. Адносна

іншых саслоўяў палемісты прытрымліваюцца тамісцкага пераканання, што ўсе павінны знаходзіцца на сваім месцы і выконваць сваю ролю.

**Бібліяграфічныя спасылкі**


1. Капустенскій, З. Палінодія // Русская Историческая Библиотека: в 39 т. СПб., 1872–1927. Т. 4. С. 313–1200.
2. Кароткі У. Г. «Третий Рим» и «Второй Константинополь»: проблема иерархии в церковно-полеми-ческой литературе восточных славян // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Мат-лы Междунар. научной конференции. М., 2003. С. 111.
3. Кароткі У. Творчы шлях Мялеція Сматрыцкага Мінск: Навука і тэхніка, 1987. С. 42.
4. Smotrizki M. Verificatia niewinności // Архив Юго-Западной России, издаваемый комиссиею для разбора древних актов. Киев: Типография Г. Т. Корчак-Новицкого. Т. 7. Ч. 1. С. 279–344.
5. Skarga P. O rządzie i jedności Kościoła Bożego. Kraków, 1591.
6. Skarga P. Proces konfederacyjej. Kraków, 1596.
7. Skarga P. Kazania sejmowe / oprac. J. Tazbir, M. Korolko. Wrocław etc.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.
8. Skarga P. Upominanie do ewangelików y do wszystkich społem nie katholików, iż o skażenie zborów Krakowskich gniewać się y nic nowego y burzliwego zaczynać nie maią. Poznań: B. Wolrobowa i dziedzice, 1592.
9. Smotrycki M. Apologia Peregrinatiey do kraiów wschodnich. Dermań, 1628.
10. Tazbir J. Piotr Skarga. Szermierz Kontrreformacj. Warszawa; Wiedza powszechna, 1983.

# РАЗДЗЕЛ 3
# СУСВЕТНАЯ ЛІТАРАТУРА І АСПЕКТЫ КАМПАРАТЫВІСТЫКІ

## Ф. НИЦШЕ И А. ПУШКИН: ДВА «ЗАКЛИНАНИЯ»

**И. С. Скоропанова**

*Доктор филологических наук, профессор,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, SkoropanovaI@bsu.by*

Статья посвящена культурному диалогу немецкого философа, филолога, поэта, композитора Ф. Ницше с гением русской литературы А. Пушкиным. Рассматривается романс Ф. Ницше-композитора «Beschwörung», созданный на слова стихотворения А. Пушкина «Заклинание», осуществляется их сопоставительная характеристика. Тема статьи является актуальной, так как в пушкинистике данный вопрос едва затронут и, скорее, в информационном, нежели аналитическом ключе. Цель исследования – раскрыть причины обращения Ф. Ницше к пушкинскому тексту, промежуточный характер его освоения через перевод на немецкий язык Т. Опицем, особенности музыкальной трактовки стихотворения, отражающие и обнаруженную Ф. Ницше близость собственным переживаниям, и его личностный подход к заинтересовавшему поэтическому произведению иностранного автора, в каковом проявляются и черты немецкой ментальности. Статья имеет междисциплинарный, компаративистский, мультимедийный характер. Ценность проделанного исследования – в заполнении имеющегося пробела в изучении творчества А. Пушкина и в расширении представления о характере взаимодействия немецкой и русской культур. Практическое значение результатов работы – в возможности использовать её материал как литературоведами, так и переводчиками и музыковедами при чтении лекций, проведении практических и семинарских занятий по родственной проблематике.

***Ключевые слова:*** поэзия; музыка; культурный диалог; стихотворение А. Пушкина «Заклинание»; романс Ф. Ницше «Beschwörung»; характер апроприации.

## Ф. НІЦШЭ І А. ПУШКІН: ДВА «ЗАКЛИНАНИЯ»

**І. С. Скарапанава**

*Доктар філалагічных навук, прафесар,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, SkoropanovaI@bsu.by*

Артыкул прысвечаны культурнаму дыялогу нямецкага філосафа, філолага, паэта, кампазітара Ф. Ніцшэ з геніем рускай літаратуры А. Пушкіным. Разглядаецца раманс Ф. Ніцшэ-

кампазітара «Beschwörung», створаны на словы верша А. Пушкіна «Заклинание», ажыццяўляецца іх супастаўляльная характарыстыка. Тэма артыкула з'яўляецца актуальнай, так як у пушкіністыцы дадзенае пытанне ледзь закрануты і, хутчэй, у інфармацыйным, чым аналітычным ключы. Мэта даследавання – раскрыць прычыны звароту Ф. Ніцшэ да пушкінскага тэксту, прамежкавы характар яго асваення праз пераклад на нямецкую мову Т. Опіцам, асаблівасці музычнай трактоўкі верша, якія адлюстроўваюць і выяўленую Ф. Ніцшэ блізкасць да уласных перажыванняў, і яго асобасны падыход да зацікавіўшага яго паэтычнага твора замежнага аўтара, у якім выяўляюцца і рысы нямецкай ментальнасці. Артыкул мае міждысцыплінарны, кампаратывісцкі, мультымедыйны характар. Каштоўнасць праведзенага даследавання – у запаўненні наяўнага прабелу ў вывучэнні творчасці А. Пушкіна і ў пашырэнні ўяўлення аб характары ўзаемадзеяння нямецкай і рускай культур. Практычнае значэнне вынікаў працы – у магчымасці выкарыстоўваць яе матэрыял як літаратуразнаўцамі, так і перакладчыкамі і музыказнаўцамі пры чытанні лекцый, правядзенні практычных і семінарскіх заняткаў па роднаснай праблематыцы.

***Ключавыя словы:*** паэзія; музыка; культурны дыялог; верш А. Пушкіна «Заклинание»; раманс Ф. Ніцшэ «Beschwörung»; характар апрапрыяцыі.

## F. NIETZSCHE AND A. PUSHKIN: TWO «SPELLS»

**I. S. Skoropanova**

*Hab. PhD, Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Nezavisimosti Ave, 220030, Minsk, Belarus, SkoropanovaI@bsu.by*

The article is devoted to the cultural dialogue between the German philosopher, philologist, poet, composer F. Nietzsche and the genius of Russian literature A. Pushkin. The article considers the F. Nietzsche-composer's romance «Beschwörung» created on the words of A. Pushkin's poem «Spell», their comparative characterisation is carried out. The topic of the article is topical, as in Pushkin studies this issue is hardly touched upon and, rather, in an informative than analytical way. The aim of the research is to reveal the reasons for Nietzsche's appeal to Pushkin's text, the intermediate character of its mastering through the German translation by T. Opitz, the peculiarities of the musical interpretation of the poem, reflecting both Nietzsche's proximity to his own experiences and his personal approach to the poetic work of a foreign author, in which features of German mentality are also manifested. The article has an interdisciplinary, comparativist, multimedia character. The value of the research is in filling the existing gap in the study of A. Pushkin's work and in expanding the idea of the nature of interaction between German and Russian cultures. The practical significance of the results of the work is the possibility to use its material both by literary critics, translators and musicologists when giving lectures, conducting practical and seminar classes on related problems.

***Keywords:*** poetry; music; cultural dialogue; A. Pushkin's poem «Spell»; F. Nietzsche's romance «Beschwörung»; character of appropriation.

Особое пристрастие к музыке и повышенную музыкальную одарённость Ф. Ницше считал характерной чертой немецкой ментальности, утверждал: «Жизнь без музыки – нелепость. У немцев даже Бог на небеси поёт» [1, с. 543]. Во всяком случае к самому Ф. Ницше – философу, филологу, поэту, композитору – это суждение полностью подходит: можно сказать, что дух музыки связывает все аспекты его творческой индивидуальности.

А. Аствацатуров указывает, что музыкальное образование Фридрих начал получать с шести лет, когда мать подарила ему рояль; с десяти стал сочинять музыку сам; продолжал этим заниматься и в последующие годы, испробовав в себя в различных музыкальных жанрах, преимущество отдавая фортепианным сочинениям и вокальной лирике. Первый пик ницшевской композиторской активности приходится на 1862–1865 годы: это период обучения в школе Пфорта и Боннском университете, откуда, разочарованный в теологии, он ушел в Лейпцигский университет на филологию. Среди его многочисленных музыкальных композиций есть произведения на стихотворения А. Пушкина (см. [2, с. 23]).

Интересно разобраться, как и почему Ф. Ницше вышел на А. Пушкина, что общего с ним нашел, почему А. Пушкин зазвучал для него музыкально.

Из поэтов Фридрих любил античных авторов, Ф. Шиллера, Д. Байрона, Ф. Гёльдерлина, писал музыку на стихи А. Шамиссо, К. И. Грота, Ш. Петефи, Ф. Рюккерта. Всё это европейские величины; Россия же в Европе, в основном, воспринималась как европеизирующаяся, но все-таки варварская страна. Тем не менее совершенный ею на почве европеизации культурный прорыв, связанный прежде всего с творчеством А. Пушкина, привлек к себе внимание благодаря оценке последнего после его смерти А. Мицкевичем (осевшим к тому времени во Франции) как явления мирового значения. В Германии в 1840-е годы вышел двухтомник, в 1854–1855-е – трехтомник сочинений А. Пушкина в переводе на немецкий. Специалисты предполагают, что какое-то представление о них Ф. Ницше имел, так как интересовался славянством. Известно также, что при обучении в Боннском университете у Фридриха был русский товарищ-сокурсник. Возможно, он привлек внимание Ф. Ницше к России и личности А. Пушкина. Сказалось в этом и влияние Т. Опица, поэта-переводчика А. Пушкина на немецкий язык, ведь именно к его переводам обратился Ф. Ницше. Между ними существовали и личные отношения – Т. Опиц был одним из первых поклонников

Ф. Ницше, и его мнению Фридрих доверял. Стихи же он оценил и наиболее резонирующие по передаваемому настроению с его душевным состоянием положил на музыку.

Выскажу предположение, что выбор стихотворения А. Пушкина «Заклинание» в переводе «Beschwörung» Т. Опица определён известной близостью духа, стиля, образной системы данного произведения поэзии немецкого романтизма, и сам Ф. Ницше-поэт характеризуется как поздний романтик. По словам Т. Манна, романтизм «вывел музыку из глухомани узкой специальности и дудочников и привёл к контакту с миром высшей духовности, с общим художественно-интеллектуальным движением времени», сделал искусством, перешедшим «из сферы чисто музыкальной в сферу общеинтеллектуального» [3, с. 187]. Аналогичен подход Ф. Ницше в «Beschwörung».

Обычно датой написания А. Пушкиным «Заклинания» считается 1830 год, местом – нижегородское родовое поместье Болдино, куда А. Пушкин приехал для оформления наследственных дел, но эпидемией холеры был удержан там на три месяца. Из большого числа произведений, написанных в болдинскую осень, «Заклинание» резко выделяется именно как романтическое, тогда как все остальные пушкинские произведения – отчётливо-реалистические. В. Кунин (см. [4, с. 269]) относит его к стихотворениям-воспоминаниям, но выраженные в нём чувства говорят не о прошлом, а о свежих муках, каковые нетерпеливо ждущий брака с Н. Гончаровой поэт испытывать не мог. Более убедительно суждение М. Визеля: «17 октября / пт. Переписанные набело стихотворения «Заклинание» и «Стамбул гяуры нынче славят…» [5, с. 72]. Заточённый в Болдино А. Пушкин не только сочиняет, но и приводит в порядок свой, если так можно выразиться, литературный архив.

Стихотворение представляет собой обращение к умершей женщине, которую лирический герой любил и продолжает любить после её кончины.

Используемое имя скончавшейся – Леила – сугубо условное и имеет двойственную семантику. Оно отсылает к поэме Д. Байрона «Гяур», где Леила ассоциируется с красотой и гармонией. Однако в переводе с арабского Леила означает «сумерки», «ночь», что косвенным образом указывает, что называемая мертва. Предполагают, что здесь зашифрован автобиографический факт, и умершая возлюбленная поэта – гречанка Калипсо Полихрони либо жена одесского негоцианта Амали Ризнич, в которую влюбился поэт во время одесской ссылки, но умершая от чахотки. С одной из этих дат смерти, скорее всего, и связано появление стихотворения, по крайней мере его первого варианта.

Поэтику «Заклинания» определила романтическая условность с оттенком мистицизма. Впечатление, что А. Пушкин ориентируется на линию В. Жуковского, для баллад и сказок которого характерен мотив явления живого мертвеца, в свою очередь восходящий к немецкой романтической традиции (например, к «Леноре» Г. Бюргера). У А. Пушкина, однако, мотив, к каковому он отсылает, дан в «перевёрнутом» виде: не призрак умершего увлекает за собой возлюбленную в могилу, а потерявший любимую призывает её к себе – в жизнь, ибо для него она жива: все его мысли о ней, и любовь к ней, перемешанная со скорбью, неизменна и по-прежнему сильна. Не

тайны гроба интересуют лирического героя и не посещающие его иногда сомнения волнуют: а столь ли идеальной была возлюбленная? Нет, не это им движет, признаётся заклинающий:

тоскуя,
Хочу сказать, что всё люблю я,
Что весь я твой: сюда! сюда! [6, с. 115].

В сущности, в романтическом ключе А. Пушкин воспевает вечную любовь – и до гроба, и после гроба – всегда.

Вот этот максимализм, жажда сверхвозможного, нетускнеющая сила чувства, думается, и привлекли Ф. Ницше, ценившего жизнь на пределе.

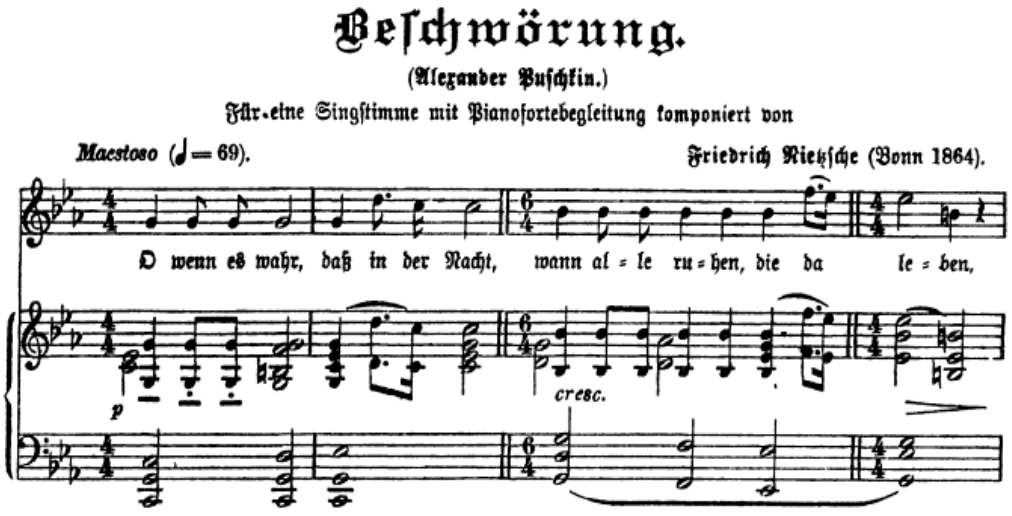
Оценил он, надо думать, и то, что страдающий персонаж А. Пушкина – отнюдь не декадент: не сломлен выпавшем на его долю несчастьем, и его скорбь – это «скорбь глубочайшего счастья» [6, с. 397], испытанного и испытываемого им, – счастья настоящей любви. Он не хочет, чтобы всё пережитое исчезло без следа, и сохраняет его в поэтическом слове. О том, что лирический герой «Заклинания» – поэт, свидетельствуют образы, в которых ему видится явление умершей. Это «возлюбленная тень», «дальняя звезда», «легкий звук», «дуновенье», «ужасное виденье» – принято будет всё, чем она о себе заявит. Поэт даёт ей посмертную жизнь. Исповедь и акт творчества у А. Пушкина не разъединены. Отсюда – пронизывающая стихотворение искренность, деятельный (если так можно выразиться) характер призыва, что подчёркивает завершающий каждую строфу трёхкратный повтор:

сюда, сюда!
<…>
сюда! сюда!..
<…>
сюда, сюда! [6, с. 115–116].

На фоне развернутых на всю строфу-восьмистишие сложных синтаксических конструкций с их замедленной мелодичностью подобные обороты-заклинания напоминают «взрывы». Ритмическая энергетика уравновешивает тоскливые строки, так что общее уныние стихотворению не присуще – уже воображаемое общение с дорогим существом будит в герое-поэте живые силы.

Следуя за ходом пушкинской мысли и передачей воссоздаваемых чувств, Ф. Ницше в то же время даёт в романсе произведению свою трактовку, посредством музыки усиливает всё, прозвучавшее в стихотворении, и прежде всего, укрупняет образ исповедующегося и заклинающего лирического героя, наделяя его величием. Ясно, что при всей художественной условности за этим образом стоит личность А. Пушкина, но сам он проакцентировать свою принадлежность к числу великих в мире культуры постеснялся. Ф. Ницше же в числе первых посчитал нужным это продемонстрировать. Романс создан с учётом оперной традиции Венской школы, несёт

в себе дух высокой классики, не отменяющий внимание к психологическим нюансам переживаний, наделён известной патетичностью и обращён не только к скончавшейся Леиле, но и к воспринимающей публике, для которой написан, так что в нём можно уловить черты ариетты. Есть в романсе приметы «звуковой живописи».

Создан романс в тональности до-минор, и его «минорность» обоснована, хотя не однообразна, – варьируется и с мажорными руладами. Вот начало нотного варианта:

Фортепианное звучание у Ф. Ницше – намеренно приглушённое, как бы берущее на себя роль скорбного аккомпанемента и отчётливо заявляющее о себе в виде аккордов в паузах между строфами. Главная же роль отведена у Ф. Ницше сольному исполнению, по контрасту с фортепианной мелодией, напротив, звучному, завораживающему. Уникальность личности повествующего о постигшей его трагедии и своей необыкновенной любви выражается и в том, что композитор создал романс в расчёте на его исполнение тенором. В звучании этого голоса, в зависимости от того, какие ноты – низкие или высокие – он берёт, проступает и взросло-мужское и подростково-юношеское, что сигнализирует о том, что и в зрелом человеке сохранилась молодость души, прежде всего – в остроте испытываемых переживаний. Искусность выводимых рулад – намёк на его талантливость. Как и у А. Пушкина, энергия ритма, передающая силу чувства, нарастает к концу каждой строфы:

Zu mir, zu mir!
<…>
Zu mir, zu mir!
<…>
Zu mir, zu mir! [7].

Завершается же романс мощным фортепианным аккордом. В результате доминирует перевес жизнеутверждающего над скорбно-трагедийным. Герой романса предстаёт как незаурядная, талантливая, стойкая в испытаниях личность, в творчестве одолевающая душевный мрак, дарующая символический модус бессмертия настоящей любви.

А. Пушкин отчасти «германизирован» Ф. Ницше, но и сам привнёс в романс свою задушевность, передаваемую, главным образом, негромкими междусольными аккордами. Пушкинское стихотворение дало Ф. Ницше импульс для творчества, а Ф. Ницше-композитор дал произведению новую жизнь.

В Германии ницшевский романс «Beschwörung» считается одним из самых удачных музыкальных произведений Ф. Ницше и до настоящего времени входит в репертуар Берлинской академической оперы (см. [8]). Заслуживает он и более широкого распространения на родине А. Пушкина, настраивая на культурный диалог. Нужно ценить сближающее страны и нации.

## Библиографические ссылки


1. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза / Сост. и вступ. статья М. Кореневой; Вступ. статья и комментарии А. Аствацатурова. СПб.: Худож. лит., 1993.

2. Астравацатуров А. Три великие книги Фридриха Ницше // Фридрих Ницше. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Худож. лит., 1993. С. 22–60.

3. Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. Т. 5: Доктор Фаустус. М.: Госиздат. худож. лит., 1960.

4. Жизнь Пушкина: Переписка; Воспоминания. Дневники: в 2 т. Т. 2 / Сост. вступ. очерки и прим. В.В. Кунина. М.: Правда, 1988.

5. Визель М. Пушкин. Болдино. Карантин. Хроника самоизоляции 1830 года. М.: Болден, 2022.

6. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 6 т. Т. 2: Стихотворения 1826–1836. Поэмы. М.: Госиздат, 1949. С. 115–116.

7. Opitz Theodor. Beschwörung // Орфей. Книги о музыке. Кн. 1. ПБ: изд. Госакадфилармонии, 1922. С. 222–225.

8. Nietzsche: Beschwörung. Dietrich Fischer-Dieskau Aribert Reimann. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5vffxOjFiJs (дата обоащения: 19.09.2024).

# ГРАТЭСК У МАСТАЦКАЙ СІСТЭМЕ БАЛЯСЛАВА ЛЕСЬМЯНА (НА ПРЫКЛАДЗЕ БАЛАДЫ «ПІЛА»)

**Н. Я. Анапрэенка**

*Кандыдат філалагічных навук,*
*Нацыянальная бібліятэка Беларусі,*
*пр-т Незалежнасці, 116, 220114, г. Мінск, Беларусь, anapreenkanatalla@gmail.com*

Даследуюцца асаблівасці гратэску ў мастацкай сістэме польскага паэта Б. Лесьмяна. Трагікамічныя элементы глыбока ўвайшлі ў яго паэзію, аказалі істотны ўплыў на творчую свядомасць, мастацкае мысленне, гумар і сатыру. У сваёй творчасці паэт узнімае праблемы ўніверсальнага характару, імкнецца адказаць на пытанні аб сэнсе жыцця і прызначэнні чалавека ў свеце. Уласнае светаадчуванне аўтар перадае з дапамогай гратэску як сродку стварэння дзіўных персанажаў, якія трапляюць у незвычайныя сітуацыі. Праводзіцца аналіз светапоглядных і эстэтычных пошукаў гэтага майстра слова, якія абумовілі гратэскава-парадыйны аспект яго творчасці. Рысы індывідуальнага стылю пісьменніка раскрыты не толькі ў сувязі з літаратурнымі традыцыямі, але і з улікам яго творчага метаду і эвалюцыі поглядаў: вызначаны спецыфіка аўтарскага «я», сродкі аўтарскай рэфлексіі і паэтызацыі з'яў навакольнай рэчаіснасці.

***Ключавыя словы:*** балада; гумар; гратэск; парадокс; трагікамізм; фальклор; баладатворчасць.

# ГРОТЕСК В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ БОЛЕСЛАВА ЛЕСЬМЯНА (НА ПРИМЕРЕ БАЛЛАДЫ «ПИЛА»)

**Н. Я. Анапреенко**

*Кандидат филологических наук,*
*Национальная библиотека Беларуси,*
*пр-т Независимости, 116, 220114, г. Минск, Беларусь, anapreenkanatalla@gmail.com*

Исследуются особенности гротеска в художественной системе польского поэта Б. Лесьмяна. Трагикомические элементы глубоко вошли в его поэзию, оказали существенное влияние на творческое сознание, художественное мышление, юмор и сатиру. В своем творчестве поэт поднимает проблемы универсального характера, стремится ответить на вопросы о смысле жизни и предназначении человека в мире. Собственное мироощущение автор передает с помощью гротеска как средства создания удивительных персонажей, попадающих в необычные ситуации. Проводится анализ мировоззренческих и эстетических изысканий этого мастера слова, обусловивших гротескно-пародийный аспект его творчества. Черты индивидуального стиля писателя раскрыты не только в связи с литературными традициями, но и с учетом его творческого метода и эволюции взглядов: определены специфика авторского «я», средства авторской рефлексии и поэтизации явлений окружающей действительности.

***Ключевые слова:*** баллада; юмор; гротеск; парадокс; трагикомизм; фольклор; балладотворчество.

# GROTESK IN THE ARTISTIC SYSTEM BOLASLAVA LESMYAN (BASED ON THE EXAMPLE OF THE BALLAD «SAW»)

**N. Y. Anapreenko**

*PhD, Ass. Professor,*
*National Library of Belarus,*
*Nezavisimosti Avenue, 116, 220114, Minsk, Belarus, anapreenkatalla@gmail.com*

The article examines the features of the grotesque in the artistic system of the Polish poet B. Lesmian. Tragicomic elements were deeply rooted in his poetry and had a significant influence on creative consciousness, artistic thinking, humor and satire. In his work, the poet raises problems of a universal nature, strives to answer questions about the meaning of life and the purpose of man in the world. The author conveys his own worldview using the grotesque as a means of creating original characters who find themselves in unusual situations. An analysis of the ideological and aesthetic searches of this master of words, which determined the grotesque-parody aspect of his work, is carried out. The features of the writer's individual style are revealed not only in connection with literary traditions, but also taking into account his creative method and the evolution of his views: the author's specificity, the means of author's reflection and poeticization of the phenomena of the surrounding reality are determined.

***Keywords:*** ballad; humor; grotesque; paradox; tragicomism; folklore.

Б. Лесьмян – стваральнік дзіўных і незвычайных персанажаў, важнейшымі рысамі якіх з'яўляецца парадыйнасць (знешні выгляд і паводзіны герояў) і сумежнае становішча (існаванне на перакрыжаванні тутэйшага быцця і тагасвету). З прычыны прамежкавага становішча, нявызначанага анталагічнага статусу, а таксама незвычайных сітуацый, у якіх знаходзяцца гэтыя незвычайныя істоты, яны з'яўляюцца адначасова і трагічнымі, і камічнымі, бо, як слушна адзначыла Э. Сідарук, «іх быццё – цень зямной экзістэнцыі, форма існавання так занадта на яе падобная і адначасова такая розная, што можна было б яго акрэсліць як "пародыю" экзістэнцыі» [1, с. 98].

Вычурна-казачныя персанажы Б. Лесьмяна, як і ўся яго мастацкая прастора, ўяўляюць сабой ўвасабленне супярэчнасцей тагачаснай эпохі, а гратэскавыя метамарфозы, якія адбываюцца з героямі твораў, – гэта, галоўным чынам, водгаласы ўласных духоўна-светапоглядных метамарфоз польскага майстра слова. Н. Багамолавай зроблена цалкам справядлівая заўвага, што «гумар становіцца выяўленнем стаічнага стаўлення паэта да непазбежнага трагізму света і чалавечага існавання» [2, с. 162].

Пры стварэнні ўласных фантастычных сюжэтаў і вобразаў безумоўным арыенцірам Б. Лесьмяна была стыхія народнай гумарыстыкі. Адным з пацверджанняў гэтага з'яўляецца выкарыстоўванне польскім пісьменнікам традыцый нацыянальнай баладатворчасці. Сярод яго камічных твораў ў жанравых адносінах пераважаюць байкі, балады, баладападобныя творы і «песні», блізкія да балады, дзе гратэскава-парадыйны аспект паэзіі Лесьмяна найбольш прыкметны. Але не толькі таму, што балада – ўлюбёны жанр паэта: у структуру самой балады закладзены функцыянальныя

магчымасці парадыйнай і гратэскавай практык. З падобнага пункту гледжання зыходзіць і Б. Стэльмашчык: «Па-першае – напісаная вершам, яна (балада – *А. Н.*) мела, з аднаго боку, моцна развіты сюжэтны бок, з іншага – яе сінкрэтычны характар дазваляў моцную лірызацыю апісання і драматызацыю сітуацыйных сцэнак, што палягчала стылізацыю і дадавала маляўнічасці наратыўным адносінам. Па-другое – народныя ўзоры балады адрозніваюцца асабліва напеўнай рытмікай і версіфікацыяй; гэта набліжае баладу да песні, што таксама добра ўпісваецца ў лесьмянаўскае паняцце функцыі рытму і песні ў мастацтве паэзіі. Па-трэцяе – як форма, якая выйшла з народнай уражлівасці і народнага бачання свету, балада была ідэальнай формулай для набліжэння да духоўнасці першаснага чалавека. Акрамя таго, залічаныя да жанравых асноў балады такія рысы, як фантастыка, дэманічнасць, таямнічасць, аб'ядноўваюць яе ля самых каранёў з казачнасцю. Спосаб супастаўлення Лесьмянам усіх гэтых аспектаў у яго баладах даказвае, што яны набываюць характар гратэску» [3, с. 289]. Літаратурная балада па сваёй сутнасці – жанр стылізаваны, які застаецца ў цеснай сувязі з народнай культурай і спалучае сур'ёзнасць са смехам. Актыўна выкарыстоўваючы гатовыя наратыўныя ўзоры гэтага жанру, Б. Лесьмян узнімае ў сваіх мастацкіх тэкстах пэўныя філасофскія пытанні.

Народны гумар, часам здзеклівы, часам проста гратэскавы, служыць зыходным матэрыялам для польскага творцы пры стварэнні ўласных вобразаў, сюжэтаў, тэм. Асаблівую ўвагу прыцягвае зварот паэта да матыву смерці: «Збліжэнне з фальклорам падкрэсліла своеасаблівую "барокавасць" уяўлення Лесьмяна: захапленне не толькі смерцю, але і раскладам, брыдотай, пачварнасцю – аднолькава, у такім пагрозлівым варыянце, як гратэскавы і поўны народнага гумару», – сцвярджае Е. Квяткоўскі [4, с. 81]. Б. Лесьмян выкарыстоўвае гэты матыў не толькі, каб паказаць часовасць жыцця, але яго адзінасць і непаўторнасць. «Смерць чакае лесьмянаўскіх герояў. Але як своеасаблівая абарона перад ёй – гумар Лесьмяна, вытокі якога – у народнай мудрасці. <…> Гэты гумар з'яўляецца састаўной часткай цэласнага, аптымістычнага ў сваёй аснове погляду мастака на свет», – разважае В. Хораў [5, с. 245]. У творах польскага паэта смерць − заўсёды момант абвостранага адчування жыцця, абсалют асалоды, вышэйшая мэта чалавечага існавання тут, на зямлі.

Нароўні з матывамі смерці і макабрычнымі вобразамі значнае месца паэтычнай спадчыне Б. Лесьмяна займае матыў пачварнасці, дэструкцыі і распаду цела, адным з этапаў якога з'яўляецца калецтва. Па словах К. Кароткіх, «ствараючы чалавека, ён канструіруе *homunculusa* (гамункула – *А. Н.*), заўсёды асуджаючы яго на калецтва, знішчэнне ці забаўкі насмешлівага лёсу» [6, с. 72]. Увогуле ў мастацтве для гратэсавага вобразу ўласціва адсутнасць адзінства і цэласнасці, ён заўсёды прымае дзіўныя ці скажоныя формы. Аднак у гратэску за знешнім непраўдападабенствам, фантастычнасцю прыхавана глыбокае мастацкае абагульненне важных з'яў жыцця. У творчасці Б. Лесьмяна «алхімія цела» ў першую чаргу звязана з пазнаваўчым працэсам, мэтай якога з'яўляецца адкрыццё чагосьці ўтоенага і неспазнага. Гаворачы словамі Б. Сянкевіча, польскі паэт ставіць герояў гэтых твораў «перад экстрэмальным «тэсціраваннем» цела» [7, с. 172]. Гратэскавая вобразнасць ствараецца аўтарам праз паказ найскладаных механізмаў чалавечай псіхікі: героі, якія спазнаюць распад цела, адначасова адчуваюць як пакуту, так і асалоду ад такога гвалту.

У гэтым кантэксце характэрным прыкладам з'яўляецца балада «Піла» («Ріла», 1920), напісаная ў стылі народнай прыпеўкі з вялікай дозай гумару. «Гэта даказвае народная "задзірлівасць" і жартаўлівасць стылю нарацыі, а таксама народны песенна-танцавальны рытм дыстыхаў. "Цябе прагну, мрою адзіны – дыны мае дыны" – спявае здань хлопцу, якога сабе нагледзела. У яе "стан пілы" (зварот да народных вераванняў), і яна вельмі хутка закахалася. Яна рэкламуе свае "вострыя" магчымасці, спакушаючы хлопца, а гэтая спакуса своеасаблівая: яна прапаноўвае яму такое каханне, якога ніколі ў яго не было, і такія сны, якіх ён яшчэ не бачыў. Спакуса становіцца эфектыўнай – і тут заканчваецца народная забава і пачынаецца драма, хоць яна не адразу прыкметная», – доказна даводзіць Б. Стэльмашчык [8, с. 297].

У паэзіі Б. Лесьмяна гратэск служыць у першую чаргу ўзнаўленню ключавой для яго метафізічна-філасофскай праблематыкі. Так і ў гэтым творы вобразы Пілы і парабка на ідэйным і функцыянальным узроўнях перадаюць спецыфіку і неадназначнасць лесьмянаўскага бачання свету:

1. Піла (дакладней, здань у яе выглядзе) сімвалізуе каханне пачуццёвае, нават агрэсіўнае і разбуральнае. Аўтар дакладна апісаў падобны від кахання: «Poznał chłopiec, czym w uścisku jest stal, gdy pokocha! // Całowała go zębami na dwoje, na troje <…> // Poszarpała go pieszczotą na nierówne części…» [9, с. 212].

Выкарыстоўваючы асаблівасці, якімі валодае піла (востры, зазубраны прадмет), паэт перадае цяжкі для апісання душэўны стан і парадаксальныя пачуцці: гэта такое каханне, якое адначасова захапленне і кашмар, шчасце і пакуты.

2. Бязлітасна-эратычны акт герояў гэтага твора мае перспектыву пазнання, якое адбываецца ў экстрэмальнай сітуацыі. Піла прагне давесці хлопца да граніцы пазнання, да разумення таго, што ён не зведаў ніколі: «Oczaruj się tym widokiem, coś go nie widywał, // Ośnijże się tymi snami, coś ich nie wyśniwał» [9, с. 211].

Пры гэтым яе мэтай застаецца і ўласнае пазнавальнае жаданне – адкрыць яшчэ невядомае і ўтоенае праз уладу над асобай, якую яна робіць сваёй ахвярай, рэччу. Ею валодае «жаданне ўлезці ў цела парубка, пашырыць магчымасці, якія надае пазнанне праз пачуццё дотыку ці позірку, перайсці граніцы "замкнёнага" цела. Адкрыццё атрымліваецца з дапамогай гвалту і кахання. Даследаванне чужога цела здзяйсняецца цаной змены яго структуры, а дакладней, яго знішчэння», – цікавыя назіранні выказвае Б. Сянкевіч [7, с. 166].

Аб'ект такой лютасці-пяшчоты – парубак – з ахвотай прымае «ласкі» пілападобнай здані: ён прагне спазнаць каханне іншае, мацнейшае, чым тое, што ён зведаў раней, атрымаць асалоду ад зачаравання, якога яшчэ не выпрабоўваў.

Вобраз парубка сімвалізуе мару аб здзяйсненні сваіх сіл і аб спазнанні перажыванняў на мяжы чалавечых магчымасцей альбо нават пераходзячы гэтую мяжу: ён, згодна Б. Сянкевічу, «спраўджвае сябе праз гранічны вопыт, які дае магчымасць выйсця па-за межы звыклых сітуацый і захапленняў» [7, с. 168]. Такога погляду на праблему прытрымліваецца і М. Савіцка-Леўчук, якая сцвярджае наступнае: «У гранічнай сітуацыі, зазнаючы небяспеку і паражэнне існавання, чалавек адкрывае быццё і небыццё, хоць адкрыццё звычайна азначае пагібель. Лесьмянаўскі вандроўца таньчыць па краі прорвы, каб спазнаць жах таго, што з'яўляецца іншым, каб зразумець здзяйсненне быцця ў яго паразе» [10, с. 241].

3. «Любоўная гульня» Пілы і хлопца заканчваецца ўпадабненнем аб'екта і суб'екта пазнання, страчваннем між імі межаў, тоеснасцю адзін аднаму. Калі гэта прачытаць у сімвалічным ключы, то можна зрабіць наступную выснову: творчая асоба ў пошуках сакральнага сэнсу стварае ўласны, недасягальны для іншых, свет, калі падчас натхнення адбываецца поўнае зліццё адкрывальніка са сваім адкрыццём.

Такім чынам, галоўныя героі – Піла і парубак – гэта не толькі мастацкія вобразы, але і носьбіты ідэі, філасофскага падтэксту твора; абсурдныя і неверагодныя сітуацыі, якія адбываюцца паміж галоўнымі героямі, адначасова прадстаўляюцца і жахлівымі, і смешнымі. Падобны эфект дасягаецца Б. Лесьмянам не толькі праз стварэнне забаўных вобразаў і сітуацый, але таксама і шляхам моўнай гульні, семантычныя наступствы якіх і дазваляюць выявіць адметнасць лесьмянаўскага гумару. Так, шляхам перайначвання паэтычных метафар і слоў з пераносным значэннем жудасная смерць хлопца напаўняецца камічным дыскурсам: «Chcę się ciałem przymiarkować do nowej pieszczoty, // Chcę się wargą wypurpurzyć dla krwawej ochoty! // Chcę dla twojej, dla zabawy tak się przeinaczyć, // Abym mógł się na twych zębach dreszczami poznaczyć!» [9, с. 211]. Таксама аўтар па-майстэрску выкарыстоўвае і двухзначнасць слова «цалаваць»: «Pocałunki dla cię, chłopcze, w ostrą stal uzbroję, // Błysk – niedobłysk na wybłysky – oto zęby moje!» [9, с. 211]. Так і «цалавала» Піла хлопца, пакуль не «зацалавала» да самай смерці.

Аднак на гэтым трагікамічная сітуацыя не заканчваецца: пакрамсанае на кавалкі цела далей працягвае дзіўнае існаванне: павекі замаргалі ў пылу; галава ходзіць па грэблі, шукаючы шыю; адно вока бразгоча ў павуцінне, а другое спіць у мурашніку; грудзі прысвоены ярам-рабаўнікам, які імі дыхае, вуха дапамагае слухаць вербе; адна нага таньчыць у лесе, другая валачэцца па лузе, а рука «знакам крыжа перахрысціла невядома каго» [9, с. 212]. Трагічны змест гэтага твора выказаны ў гратэскава-камічнай форме.

Б. Лесьмян часта звяртаўся да простых формаў вершаскладання, характэрных для фальклору і народнай паэзіі. У баладзе «Піла» польскі мастак слова таксама карыстаецца багатым рэсурсам паэтычных сродкаў, каб твор нагадваў натуральнасць і прастату народнай песні: яна напісана дыстыхам у стылі народнай прыпеўкі і на першы погляд «для забавы». Цікавыя назіранні наконт гэтага выказвае Б. Стэльмашчык: «Радасна пявучы рытм доўжыцца да самага канца, аднолькава зацягваючы і ў смяротную забаву, і ў настойлівыя ласкі дэманічнай пілы. Лёгка, танцавальна, з народным прытупам, гратэскава пачуццёва парэзаны, развальваецца чалавек “у супярэчлівыя краіны” з-за кахання дэмана, «што ведае чароўнасць магілы» [8, с. 298]. Межы спазнання пяройдзены – і вяртанне назад ужо немагчыма. Запал кахання перарастае ў пагрозлівую форму знішчэння.

Такім чынам, Б. Лесьмян у сваёй творчасці ўзнімае метафізічныя пытанні універсальнага характару (сэнс быцця, прызначэнне і месца чалавека ў сусвеце, ідэі сусветнай гармоніі і г. д.) і свой уласны светапогляд перадае пасродкам гратэскавых метамарфоз і казачных персанажаў, якія ўяўляюць сабой увасабленне супярэчнасцей тагачаснай эпохі. Імкненне спазнаць таемную сутнасць духоўна-экзістэнцыяльнага светаўладкавання стварае эмацыянальны напал, напружанасць пачуццяў і глыбокую філасафічнасць твораў, што тлумачыцца ў першую чаргу гарманічнасцю і складанасцю ўнутранага свету самаго аўтара. У сваіх вершах, фантастычных, міфічных,

казачных, ён прадставіў асабістую жыццёвую філасофію, стварыўшы ўласны паэтычны свет, багаты незвычайнай фантазіяй, фантастычны і рэальны адначасова. Створаныя Б. Лесьмянам літаратурныя трагікамічныя сюжэты і вобразы, мудрагеліста трансфармуючыся, змяшчаючы фантасмагарычныя і складаныя сімвалы, выяўляюць касмаганічныя працэсы і ўздымаюць пытанні пра месца асобы, індывідуальнай свядомасці ў складзе ўсяго сусвету.

**Бібліяграфічныя спасылкі**


1. *Sidoruk E*. Groteska w poezji Dwudziestolecia: Leśmian – Tuwim – Gałczyński. Białystok: Wyd-wo Uniwersytetu w Białystoku, 2004.

2. *Богомолова Н. А.* Баллада Болеслава Лесьмяна «Свидрига и Мидрига» и перевод Сергея Городецкого // Н. А. Богомолова. Польские и русские поэты XX века. Творческие связи. Аналогии. Художественный перевод. М.: Наука, 1987. С. 159–171.

3. *Stelmaszczyk B.* Demony erotyki. Groteskowo-gotyckie powinowactwa w balladach Bolesława Leśmiana // B. Stelmaszczyk. Wokol gotycyzmow: wyobraznia, groza, okrucienstwo. Kraków: Universitas, 2002. S. 287–298.

4. *Kwiatkowski J*. Literatura Dwudziestolecia. Warszawa: PWN, 1999.

5. *Хорев В.А.* Литература 1918–1944 годов // В.А. Хорев. История польской литературы : в 2 т. М: Наука, 1969. Т. 2. С. 171–225.

6. *Korotkich K*. Metamorfozy Leśmianowskiego człowieka // K. Korotkich. Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice. Kraków: Universitas, 2000. S. 63–72.

7. *Sienkiewicz, B.* Leśmianowska «alchemia ciała» (cykle Ballady i Pieśni kalekujące z tomu Łąka) // Nauka. 2010. № 4. S. 163–181.

8. *Stelmaszczyk B.* Demony erotyki. Groteskowo-gotyckie powinowactwa w balladach Bolesława Leśmiana // B. Stelmaszczyk. Wokol gotycyzmow: wyobraznia, groza, okrucienstwo. Kraków: Universitas, 2002. S. 287–298.

9. *Leśmian B.* Poezje zebrane. Toruń: Algo, 1995.

10. *Sawicka-Lewczuk B.* Mur, granica, kres w wyobraźni poetyckiej Leśmiana // B. Sawicka-Lewczuk. Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice. Kraków: Universitas, 2000. S. 233–244.

# СВЕТАПОГЛЯДНА-МЕТАДАЛАГІЧНЫ ЗРУХ У БЕЛАРУСКАЙ І ПОЛЬСКАЙ ЛІТАРАТУРАХ XIX СТАГОДДЗЯ

**Н. Л. Бахановіч**

*Кандыдат філалагічных навук,*
*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры*
*Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі,*
*вул. Сурганава 1, к. 2, 220072, г. Мінск, Беларусь, Natali_ja@mail.ru*

Гаворыцца пра змены ў мастацкай свядомасці творчай інтэлігенцыі на тэрыторыі Беларусі і Польшчы ў другой палове XIX ст. Грамадства ажыццяўляе радыкальную пераацэнку каштоўнасцей, заручыўшыся падтрымкай запатрабаванага ў той час пазітызму як філасофіі і светапогляду, што садзейнічае кардынальнай змене і кірунку гістарычнага развіцця і характару літаратурнага працэсу. У выніку паступовага мэтаскіраванага адмаўлення эліты ад ідэалізацыці мінулага і засяроджання на рэальным чалавеку і яго патрэбах адбываецца нараджэнне новага героя. Нягледзячы на гістарычна абумоўленую меншую праяўленасць гэтых з'яў у айчынным грамадска-культурным жыцці ў другой палове XIX ст., у параўнанні з польскім, пісьменнікі адчуваюць павевы часу і прадбачваюць будучыя пераўтварэнні пачатку XX ст., здзейсненыя на хвалі Адраджэння.

***Ключавыя словы:*** светапогляд; метадалогія; пазітывізм; чалавек; беларуская літаратура; польская літаратура.

# МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ СДВИГ В БЕЛОРУССКОЙ И ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ XIX ВЕКА

**Н. Л. Баханович**

*Кандидат филологических наук,*
*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы*
*Национальной академии наук Беларуси,*
*ул. Сурганова 1, к. 2, 220072, г. Минск, Беларусь, Natali_ja@mail.ru*

Говорится об изменениях в художественном сознании творческой интеллигенции на территории Беларуси и Польши во второй половине XIX в. Общество осуществляет радикальную переоценку ценностей, заручившись поддержкой востребованного в то время позитивизма как философии и мировоззрения, что содействует кардинальному изменению и направлению исторического развития и характера литературного процесса. В результате постепенного целенаправленного отрицания элиты от идеализацити прошлого и сосредоточения на реальном человеке и его потребностях происходит рождение нового героя. Несмотря на исторически обусловленную меньшую проявленность этих явлений в отечественной общественно-культурной жизни во второй половине XIX в., по сравнению с польским, писатели чувствуют веяния времени и предвещают будущие преобразования начала XX в., совершенные на волне возрождения.

***Ключевые слова:*** мировоззрение; методология; позитивизм; человек; русская литература; польская литература.

## WORLDVIEW AND METHODOLOGICAL SHIFT IN BELARUSIAN AND POLISH LITERATURE OF THE END OF THE 19TH CENTURY

**N. L. Bahanovich**

*PhD, Ass. Professor,*
*Research Center of Belarusian Culture, Language and Literature*
*of the National Academy of Sciences of Belarus,*
*Surganova av. 1 / 2, 220072, Minsk, Belarus, Natali_ja@mail.ru*

The article talks about changes in the artistic consciousness of the creative intelligentsia in Belarus and Poland in the second half of the 19th century. Society carries out a radical reassessment of values, gaining support for positivism, which was in demand at that time, as a philosophy and worldview, which contributes to a radical change in the direction of historical development and the nature of the literary process. As a result of the elite's gradual purposeful rejection of the idealism of the past and focusing on the real person and his needs, a new hero is born. Despite the historically determined lower manifestation of these phenomena in the national social and cultural life in the second half of the 19th century, compared to the Polish one, the writers feel the mood of the times and anticipate the future transformations of the beginning of the 20th century, carried out on the wave of the Renaissance.

***Keywords:*** worldview; methodology; positivism; a person; Belarusian literature; Polish literature.

XIX стагоддзе ў гісторыі называюць доўгім, і кожны даследчык укладвае ў гэтае вызначэнне сваё разуменне. Калі гаварыць пра літаратуру, то працягласць можна асацыяваць хаця б з тым, што за адносна невялікі час былі народжаны і ў многім пройдзены тры самастойныя светапоглядна-метадалагічныя сістэмы, якія фармавалі аблічча мастацтва слова. Апроч таго, і рамантызм, і рэалізм, і мадэрнізм у пэўным сэнсе былі падрыхтоўкай да грамадска-эканамічнай і культурна-палітычнай парадыгмы наступнага стагоддзя. Не адмаўляючы ў значнасці эстэтыцы кожнай з гэтых сістэм, звернем увагу на тую з іх, што прывяла да нараджэння новага героя – простага чалавека, які стане цэнтрам літаратуры і гісторыі ў XX ст. Пасля паўстанняў 1830–1831 гг., а затым 1863–1864 гг., стымуляваных рамантычным светапоглядам з яго ідэяй змагання, пасля звязанага з паразай грамадскага расчаравання вызначальным зрухам для беларускага і польскага народаў, які прадвызначыў змены ў літаратуры і паўплываў на набліжэнне новай, мадэрнай эпохі, з'яўляецца адмаўленне ад ідэалізацыі старога шляхецкага свету. Традыцыя, запачаткаваная рамантыкам А. Міцкевічам, істотная на працягу ўсяго XIX ст., а для асобных польскіх аўтараў і ў першай палове XX ст. (М. Ваньковіч, А. Юрэвіч і інш.), усё ж губляе значнасць. Становіцца відавоч-

най неактуальнасць ідэі вяртання Рэчы Паспалітай, усвядомленая са спробай аб'ектыўнага погляду на пытанні гісторыі. Па меры разгортвання сацыяльнавызваленчых і нацыятворчых рухаў паволі адбываецца адмаўленне ад жыцця ва ўладзе ілюзій і паварот да рэальных праблем свайго часу.

Нягледзячы на тое, што традыцыя апявання мінулага ў дзвюх літаратурах дэактуалізуецца па-рознаму, аднолькава ажыццяўляецца радыкальная змена курсу і грамадства, і мастацтва: погляды скіроўваюцца ў супрацьлеглым звыкламу і зразумеламу напрамку ідэалізацыі і прагі ўзнаўлення былога – у бок будучыні. Падкрэсліваючы важнасць гэтага моманту, польскі даследчык П. Херц адзначае, што «пэўныя пісьменнікі не перайшлі з засценка "пана радцы" да аднолькава шляхетнага засценка "сучаснай" багемы, але стварылі чарговую эпоху ў літаратуры і польскай думцы. Можна гэту эпоху любіць, можна яе не пераносіць, але не можна яе значэннем грэбаваць» [1, с. 288]. Ды і само высакароднае саслоўе як сацыяльная група, якая была носьбітам ідэі вяртання Рэчы Паспалітай, пакутліва перажывае этап гістарычнай ломкі, справакаваны, з аднаго боку, «разборамі» шляхты, з іншага – яе няздольнасцю арыентавацца ў рэчаіснасці – быць лідарам у новых сацыяльна-эканамічных і культурных умовах. У выніку на хвалі часу, яго магчымасцей і патрэб, жыццё пачынаюць тварыць прадстаўнікі народа (унутры яго якраз пачынаецца грашова-маёмаснае расслаенне), якія стагоддзямі лічыліся ніжэйшымі па статусе (хоць якраз былі найбольш працаздольнымі і выноснівымі). Цяпер яны пачынаюць атрымоўваць слова і набываць грамадскую, а неўзабаве і грамадзянскую вагу. Раней селянін як і выхадзец з іншых непрывілегіяваных саслоўяў, успрымаўся, паводле польскага даследчыка С. Пігоня, «без своеасаблівай унутранай квінтэсенцыі, якая б акрэслівага яго каштоўнасць – ацэньваўся толькі паводле карыснасці, паслужлівасці. Паводле гэтага таксама, у залежнасці ад той функцыі, якую выконваў, ён атрымліваў прозвішча» [2, с. 247]. У другой палове XIX ст. у грамадска-культурнай сферы заўважаецца светапоглядна-метадалагічны зрух – усведамленне неабходнасці камунікаваць з селянінам як з паўнавартаснай духоўнай асобай са сваімі жаданнямі і патрэбамі.

Ключавую ролю ў рэалізацыі гэтага зруху, у тым ліку ў літаратуры, пачынае выконваць пазітывізм: філасофскі кірунак распаўсюджваецца настолькі, што становіцца самастойным і ўсеахопным грамадска-культурным рухам. На ўзроўні праграмы развіцця менавіта ў літаратуры пазітывізму, ідэі якога ўвасабляліся пасродкам творчых метадаў рэалізму і, у меншай ступені, натуралізму, ніжэйшае саслоўе і яго герой са сваімі клопатамі ставіцца ў цэнтр твораў. У польскім мастацтве слова адным з рэалізатараў пазітывісцкіх ідэй і аўтараў грамадскай праграмы выступае творца беларуска-польскага памежжа Э. Ажэшка, якая, жывучы на працягу доўгага часу ў Гародні, увасабляе ў творах вяскоўца-беларуса. Пісьменніца акцэнтуе ўвагу на яго ўзорных маральных якасцях – індывідуалізуе паводле этычнага крытэрыю, робячы тым самым гэтак званыя польскія «крэсы» прасторай маралі. Паварот да селяніна ў канцы XIX ст., распачаты польскай літаратурай, захапіў і беларускую: яна ўсё болей афармляецца як самастойная, дзякуючы прысутнасці айчыннага кампанента, носьбітам якога якраз і быў вясковец, у польскамоўных мастацкіх тэкстах і з'яўленню беларускамоўных. Апроч спадчыны Э. Ажэшкі, Ю. Крашэўскага і іншых аўтараў, дзе шырока прадстаўлены айчынны дыскурс у выглядзе мясцовых рэалій, селянін

знаходзіцца ў цэнтры беларускамоўных твораў В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча.

Гісторыю беларускай думкі звычайна мала звязваюць з пазітывізмам, хоць, калі паразважаць, яго прысутнасць была б цалкам лагічнай. Карані пазітывісцкага светапогляду ў гісторыі нашай краіны глыбейшыя, чым традыцыйна ўяўляецца, зрэшты, як і ў суседзяў: пачынаючы з рамана «Пан Падстоліц» (1831–1833) Э. Масальскага з прапанаванымі ў ім ідэямі рэарганізацыі сістэмы гаспадарання і ладу жыцця, працягваючы апісаннямі напрыканцы рамана «Полацкая шляхта» (1885) В. Савіча-Заблоцкага, дзе гаворыцца пра пабудову фабрыкі, пашырэнне адукацыі сярод сялянства і развіццё асобы з апорай на дакладныя навукі, заўважная ідэя нясення прагрэсу народу. Гэта і ёсць не што іншае, як увасабленне так званай тэорыі «малых спраў», «арганічнай працы», «працы ў асновах». Калі ж гаварыць пра развагі ў паэме «Паляўнічыя акварэлькі з Палесся» (1898) Я. Лучыны, то гэта ўжо спроба крытычнага разумення наступстваў пазітывізму, не ва ўсім станоўчых для чалавека. Хлапаманства, хаджэнне ў народ у тагачаснай жыццёвай практыцы, рэалізаванае ў мастацтве слова, напрыклад, у матыве вяртання на радзіму адлучаных ад народа шляхецкіх сыноў, якія марнуюць грошы за мяжой («Ідылія» (1842–1844) В. Дуніна-Марцінкевіча), нясе адбітак пазітывізму. М. Гарэцкі называе аўтара п’есы паводле ідэалогіі «добрым беларускім шляхціцам-хлопаманам, узгадаваным на ўлонні беларускай прыроды» [3, с. 236], абвінавачваючы, што «глыбей закрануць сялянскае жыццё не дазваляла яму сацыяльная несвядомасць, боязнь нападаў з боку паноў і пераследаванняў з боку царскага рэжыму» [3, с. 237]. Калі гаварыць пра перыяд нацыянальнага Адраджэння пачатку ХХ ст., то ледзьве не ўся нашаніўская літаратура з вобразам мужыка ў цэнтры і імкненнем асэнсавання яго як годнай і вартай асобы, уяўляе сабой наступства папярэдніх светапоглядна-метадалагічных змен, падмацаваных новымі рэаліямі мадэрнага часу з яго навукова-тэхнічнымі дасягненнямі, сацыяльна-эканамічнымі навацыямі і грамадска-палітычнымі канцэпцыямі. Калі прыгледзецца, размовай людзей пазітывісцкага і мадэрнісцкага светапоглядаў з’яўляецца дыскусія ў нашаніўскай прэсе, асноўным пытаннем якой было, ці мае права чалавек аддавацца ва ўладу хараству і песціць яго ў душы, калі радзіма патрабуе самаадданага служэння ў выглядзе практычных дзеянняў.

Рэалізацыя згаданага светапоглядна-метадалагічнага зруху ў беларускай і польскай літаратурах, як і станаўленне новага героя ў іх, па-рознаму ўспрымаецца даследчыкамі дзвюх краін. У свой час вялікае ўражанне на беларускіх літаратуразнаўцаў зрабіла інтэрпрэтацыя польскім гісторыкам Р. Радзікам дзвюх суседніх літаратур як квінтэсенцый «сялянскай» (у беларускай) і «шляхецкай» (у польскай) этыкі [4]. Асноўнай падставай для такіх заключэнняў стала адмаўленне панства ў паэме «Новая зямля» Я. Коласам, дзе гэта саслоўе паўстае як увасабленне старога ладу і сімвал прыгнёту мацнейшым слабейшага. Р. Радзік бярэ пад увагу і паходжанне нашаніўцаў, з якім звязвае схільнасць выказвацца ад імя мужыка ды адмаўляць высакароднаму саслоўю ў годнасці і вартасці. Не адмаўляючы трагічнай разарванасці пануючага і залежнага саслоўяў у айчыннай гісторыі, беларускае мастацтва слова ўсё ж магло б мець іншае аблічча, калі б не выключанасць цэлага рэцэптыўнага пласта –

польскамоўнай прозы Беларусі XIX ст. Вернутая сёння да свайго чытача, яна паступова ліквідуе ўспрыманне радаводу культурнай спадчыны беларусаў як выключна сялянскага (хоць само па сабе апошняе зусім не лічыцца недахопам, як і ў многіх іншых народаў). Заўважны і высакародныя карані Я. Купалы – адсюль у нечым прывабны вобраз Адольфа Быкоўскага ў «Паўлінцы» і такая адухоўленая паэзія. Розніца літаратур не ў наяўнасці ці адсутнасці пэўнага героя з адпаведным светапоглядам і ідэалогіяй ці нейкай ідэі, тэндэнцыі, а хутчэй у станаўленні іх у якасці магістральных. І ў гэтым адметнасць беларускага нацыянальнага шляху ў гісторыі, у якім было, калі ахапіць папярэдняе XIX ст., усё: і высакароднасць, і сялянскасць, і прага мінулага, і паварот да мадэрнай будучыні, у вялікай ступені здзейснены чалавекам шырокага далягляду і еўрапейскага ўзроўню мыслення Ф. Багушэвічам.

Сялянская этыка і сялянская карціна свету не з'яўляюцца для літаратуры нашых суседзяў вызначальнымі ў святле яе вялікай праблемна-тэматычнай разнастайнасці. Але даследаванні паказваюць, што карані вясковай прозы XX ст., якая ўтварае самастойную плынь і ў польскай літаратуры першай паловы XX ст., варта шукаць якраз у творах канца XIX – пачатку XX ст., пачынаючы ад літаратуры пазітывізму [5]. Не бачыць у польскім мастацтве слова супрацьстаяння панскага і сялянскага светапоглядаў ці міжсаслоўных сутычак немагчыма. Для творчасці выхадцаў са збяднелай шляхты, тым больш з вяскоўцаў, не чужыя праблемы працы на зямлі, недахопу грошай і галечы, неабходнасці плаціць падаткі, залежнасці ад прыродных умоў і інш. Апавяданні «Томэк Баран» («Tomek Baran») (1897), «Сука» («Suka») (1897), «Справядліва» («Sprawiedliwie») (1899), «Орка» («Orka») (1919) У. Рэйманта паказваюць наяўнасць канфлікту паміж пануючым і бяспраўным класамі – выкрыццё шляхецкага саслоўя не чужое польскаму мастацтву. Высокі ўзровень раскрыцця падобнай тэматыкі паказваюць творы «Прыцемкі» («Zmierzch») (1892) і «Забыццё» («Zapomnienie») (1895) С. Жэромскага. Толькі прыведзеныя прыклады пазбаўляюць польскую літаратуру арэолу абсалютнай павагі да шляхецкага саслоўя, таму што само акцэнтаванне праблем залежнага класу ўказвае на тых, хто валадарыць і прымае рашэнні. Тэмай безвыходнасці жыцця селяніна прасякнута творчасць Э. Ажэшкі, А. Дыгасіньскага, Г. Запольскай.

Спачатку ў польскім грамадска-культурным жыцці крытыка панства не ўхвалялася, пра што сведчаць хаця б нападкі на Г. Сянкевіча ў прэсе за непрыгляднае аблічча выскароднага саслоўя ў цыкле апавяданняў «Эскізы вуглём» («Szkice węglem») (1876). Гэта не столькі сведчыць пра адметнасць польскай ментальнасці, у прыватнасці дамінаванне «шляхецкай» этыкі ў іх літаратуры, колькі з'яўляецца наступствам часавага несупадзення ў распаўсюджанні з'явы: у поўнай меры герой-селянін прыйшоў у літаратуру Беларусі ў пачатку XX ст. Новае – грамадская ідэалогія, светапогляд, літаратурныя метады, героі – пакутліва прабівала сабе шлях, як гэта і бывае, таму польскія суседзі ў гэтых адносінах пракладвалі дарогу і сабе, і нам. Ключавую ролю тэма вясковага жыцця іграе ў аўтараў, звязаных з Карпатамі, напрыклад ва У. Оркана. Ураджэнец і жыхар тых мясцін, селянін, ён піша пра цяжкае жыццё мясцовых ратаяў. Твор "Праклятце" («Przekleństwo») (1900) – польскі празаічны адпаведнік паэмы «Адвечная песня» (1908) Я. Купалы.

Асабліва падобныя апісанні селяніна ў творах «На абрыве (II)» («Nad urwiskiem (II)») (1900) У. Оркана і «Паўлюковы думкі» (1907) Я. Коласа. Польская мініяцюра змешчана ў аднайменным зборніку «На абрыве» («Nad urwiskiem»), дзе пануе атмасфера чалавечага болю, звязанага з гаротным жыццём, непасільнай працай і безвыходнасцю. З апавядання паўстае тыповы партрэт «скамянелага» ў сваім мусульманскім спакоі тыповага жыхара падкарпацкай вёскі: «*З вузенькага акна ў нізкай хаціне каля лесу высунулася валасатая чорная сялянская галава... Глыбока запалыя вочы, як вочы земляной палёўкі, з дзіўнай упартасцю глядзяць навокал. У гэтай душы ёсць падаўленая сіла, якая глядзіць на свет вачыма; ёсць нейкі вечны, затоены боль, што застыў на сухім маршчыністым твары, а вераб'іны нос, рэзка выгнуты, выдае непрыхаваную драпежнасць, змякчаную высокім і наморшчаным ілбом. Пазнаеш па рухомых бровах і ілбе першабытнага мысляра, якому баліць уласнае невуцтва і які, адчуваючы сваю мізэрнасць перад вялікімі сіламі, грызе сябе таемнай злосцю і бяссільным гневам*»[1] [6, с. 70]. Атмасфера трывогі і страху за будучыню, выяўляючы стан душы жыхара польскай вёскі, дамінуе ў зборніку У. Оркана.

Прыкладна праз сем гадоў беларускі пісьменнік Я. Колас стварае ў мініяцюры «Паўлюковы думкі» вобраз сялянскага героя, якія тыпалагічна суадносіцца з выяўленым У. Орканам: «*Вунь відаць мужыцкая вёска. Зліліся ў кучу хаты і гумны. Праз гнілыя саламяныя стрэхі льецца вада. Вокны забіты, заложаны лучынаю, усякім рыззём. У хаце сырасць, гразь. Па кутках павуцінне: дым, чарната, смурод. На двары – павярнуцца нельга. Ходзіць мужык расхлістаны, у лапцях, чорны, як камінар, з мазалямі. Не знае ён ніколі спакою. Мокне ў дождж на полі, на лузе, прышчыцца на сонцы. Горкі пот залівае яму вочы. Мерзне зімою ў хаце. Есць – як папала. У хлеб падсыпае мякіну, есць нішчымны квас і заціркy. Яго ўсякі гоніць, усякі ўшчувае. Забілі мужыка, скалечылі яго душу, адабралі ад яго вобраз твой, Божа!*» [7, с. 22]. Замест злосці і бяссілля, уласцівых герою У. Оркана, беларускі аўтар надзяляе Паўлюка смеласцю падумаць пра тое, чаму ўсё так несправядліва ўладкавана ў чалавечым свеце, у параўнанні з жывёльным, і нават усумніцца ў правільнасці прапанаванай рэлігіяй і духавенствам карціне свету.

Пасля расчаравання ў рамантычных ідэалах пазітывісцкія істотна спрыяюць здзяйсненню кардынальнага светапоглядна-метадалагічнага зруху, вызначальнага для далейшага развіцця і літаратуры, і грамадства. Таму вобраз селяніна і не быў цалкам адрынуты наступнай генерацыяй – мадэрністамі, нягледзячы на ўласцівы ёй індывідуалізм і імкненне да стварэння сацыяльна не абцяжаранага мастацтва.

**Бібліяграфічныя спасылкі**

1. *Hertz P.* Ład i nieład / P. Hertz. Warszawa : Państ. Inst. Wydaw., 1964.

2. *Pigoń St.* Na drogach kultury ludowej : rozprawy i studia / wyb. i opracow. T. Judełki-Burzeckiego. Warszawa : Lud. Spółdz. Wydaw., 1974. 666 s.

[1] Пераклад з польскай мовы аўтара артыкула. – Н.Б.

3. *Гарэцкі М.* Беларускі тэатр у палове XIX веку ; прадм. Н. Гілевіча, пасл. Т. Голуб // Вобраз : літ.-крытыч. арт. ; склад. Т. Грамадчанка ; рэдкал. : Н. Пашкевіч (рэд.) і інш. Мінск : Маст. літ., 1988. С. 224 – 243.

4. *Радзік Р.* «Новая зямля»: вобраз грамадства ў паэме Якуба Коласа // Беларусь і Беларусы ў прасторы і часе : зб. да 75-годдзя праф. А. Мальдзіса ; пад рэд. С. Запрудскага [і інш.]. Мінск , 2007. С. 291–296.

5. *Цыбенко О. В.* Литературные истоки польской деревенской прозы [Электронный ресурс] // КиберЛенинка.. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnye-istoki-polskoy-derevenskoy-prozy/viewer (дата обращения : 20.09.2024).

6. *Orkan W.* Nad urwiskiem. Szkice i obrazki . Kraków : Druk W. L. Anczyca i Spółki, 1900.

7. *Колас Я.* Збор твораў : у 20 т. Мінск : Беларус. навука, 2008. Т. 5 : Апавяданні (1906–1924) / [рэд. З. У. Драздова].

## ШАБЛОЎСКАЯ І. В. ЯК ДАСЛЕДЧЫЦА ЧЭШСКАГА РАМАНА ХХ СТАГОДДЗЯ

**А. У. Вострыкава**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*vostrikova72@mail.ru*

Аналізуецца літаратуразнаўчая спадчына д.ф.н., праф. БДУ Шаблоўскай І. В. Прадметам асэнсавання становяцца навуковыя работы, прысвечаныя чэшскаму раману ХХ стагоддзя. Шаблоўская І. В. была пачынальніцай багемістыкі ў беларускай філалагічнай навуцы. Яна звярталася пераважна да аналізу творчасці чэшскіх празаікаў ХХ стагоддзя, выяўляючы нацыянальную адметнасць і мастацкую спецфіку іх свету. Таксама важным складнікам для беларускай даследчцы быў камапаратыўны аспект, што дазваляла больш выпукла і яскрава прадэманстраваць, з аднаго боку, арыгінальнасць абраных пісьменнікаў, з другога – паказаць знітаванасць іх пошукаў з універсаліямі іншых славянскіх літаратур, з еўрапейскай і сусветнай літаратурнай традцыяй і сучаснымі тэндэнцыямі развіцця.

***Ключавыя словы:*** Шаблоўская І. В.; чэшскі раман ХХ стагоддзя; рэцэпцыя; кампаратыўны падыход; нацыянальная адметнасць.

## ШАБЛОВСКАЯ И. В. КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ЧЕШСКОГО РОМАНА XX ВЕКА

**Е. В. Вострикова**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*vostrikova72@mail.ru*

Анализируется литературоведческое наследие д.ф.н., проф. Шабловской И. В. Предметом осмысления становятся научные работы, посвященные чешскому роману XX века. Шабловская И. В. была зачинателем богемистики в белорусской филологической науке. Она обращалась преимущественно к анализу творчества чешских прозаиков XX века, учитывая национальную особенность и художественную спецфику их мира. Также важной составляющей для белорусской исследовательницы был компаративный аспект, что позволяло более выпукло и ярко продемонстрировать, с одной стороны, оригинальность избранных писателей, с другой – показать связанность их поисков с универсалиями других славянских литератур, с европейской и мировой литературной традицией и современными тенденциями развития.

***Ключевые слова:*** Шабловская И. В.; чешский роман XX века; рецепция; компаративный подход; национальная особенность.

# SHABLOVSKAYA I. V. AS A RESEARCHER OF THE CZECH NOVEL OF THE 20TH CENTURY

**A. U.Vostrykava**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Nezavisimosti Ave, 220030, Minsk, Belarus,*
*vostrikova72@mail.ru*

The article analyzes the literary heritage of PhD, Ass. Prof. BSU Shablovska I. V. Scientific works devoted to the Czech novel of the 20th century become the subject of interpretation. Shablovskaia I. V. was a pioneering bohemian in Belarusian philological science. She turned mainly to the analysis of the work of Czech novelists of the 20th century, revealing the national distinctiveness and artistic specificity of their world. Also, an important component for the Belarusian researcher was the comparative aspect, which made it possible to more clearly and vividly demonstrate, on the one hand, the originality of the selected writers, on the other hand, to show the fusion of their searches with the universals of other Slavic literatures, with the European and world literary tradition and modern development trends.

***Keywords:*** I. V. Shablovskaia; Czech novel of the 20th century; reception; comparative approach; national distinction.

Прафесар Шаблоўская І. В. (1939–2004) была літаратуразнаўцам-замежнікам. Яна больш за дваццаць гадоў узначальвала кафедру замежнай літаратуры на філалагічным факультэце БДУ. Разам з тым яна з'яўляецца аўтарам многіх навуковых прац па славістыцы і чэшскай літаратуры, якая была для яе вельмі важным накірункам навуковых росшукаў. Шаблоўская І. В. вядомая і як перакладчыца мастацкіх твораў з чэшскай мовы на беларускую і рускую. Ёй належыць першая на Беларусі праграма «Гісторыя чэшскай літаратуры» для студэнтаў-славістаў БДУ. Яна стала лаўрэатам прэміі за лепшы крытычны артыкул «Чэшская літаратура: далёкая і блізкая», надрукаваны ў часопісе «Полымя» у 1997 г.

Літаратуразнаўчыя даследаванні Шаблоўскай І. В. у галіне чэшскай літаратуры можна асэнсоўваць, зыходзячы з храналагічнага альбо тэматычнага прынцыпу.

У першым выпадку трэба звярнуцца да яе работ па чэшскім рамане першай паловы XX стагоддзя. Сярод раманістаў гэтага перыяду беларуская багемістка вылучае асобы Яраслава Гашака, Карэла Чапека і Уладзіслава Ванчуры.

Яраславу Гашаку прысвечаны аналітычны артыкул «Вялікая кніга Яраслава Гашака» і кампаратыўныя работа «Зялёная галінка. Яраслаў Гашак і Франц Кафка: антыгероіка абсурду». У першай з названых прац Шаблоўская І. В. гаворыць пра незвычайнаць падходу чэшскага пісьменніка ў рамане «Прыгоды ўдалога ваякі Швейка» да тэмы Першай сусветнай вайны і вайны ў цэлым: «…гэта вясёлая кніга пра вайну <…>. У кнізе Яраслава Гашака не толькі няма звыклай для антываеннага эпасу "акопнай праўды", няма ў ёй і звыклага стаўлення да вайны як да гістарычнай падзеі.

Знойдзем тут зусім новы погляд на вайну, на Першую сусветную: быццам і не гістарычную падзею, а хутчэй п'яную сутычку дзе-небудзь на Жыжкаве, раёне Прагі, заселеным пераважана працоўным людам» [1, с. 53]. У такой канцэпцыі вайны слыннага чэшскага празаіка Шаблоўская І. В. бачыць глыбокія нацыянальня вытокі, якія ідуць ад творчасці стырыка XIX стагоддзя К. Г. Бароўскага, а таксама ад таго дэмакратычнага асяроддзя, у якім фарміраваўся пісьменнік. Таксама ў артыкуле праводзіцца паралель з народнай смехавой культурай, пра якую пісаў М. Бахцін у сваёй слыннай манаграфіі пра Франсуа Рабле. Шаблоўская І. В. зазначае: «Раман Гашака належыць карнавальнай культуры з непрадказальнасцю яе ігравой клаўнады і блазанства, з яе глыбіннай мудрасцю, ананімнай апазіцыйнасцю грамадскай думкі» [1, с. 55]. Вялікую ўвагу навукоўца надае перакладам гэтай кнігі на беларускую і рускую мовы. Таксама падрабязна аналізуецца жанравая прырода твора, называюцца дамінантныя рысы паэтыкі, такія, як карыткатура, пародыя, фарс, містыфікацыя і гратэск, прыём зніжэння велічнага і гераічнага. «Спалучэнне неспалучальнага, кантраснасць выказванняў, змешванне высокага і нізкага, розных стыляў стварае палітру гашакаўскага рамана, у якім мудрасць схавана за блазнаваннем» [1, с. 59]. Не абыйдзена ўвагай і вобразная сістэма слыннага твора. Многа гаворыцца пра незвычайнасць самога цэнтральнага героя, Швейка, пра складанасць і дваістасць вобраза, пра неадназначнасць успрымання яго літаратурнай крытыкай у розныя часы. Літаратуразнаўца прыходзіць да высновы, што «гумар Швейка, іронія Гашака фальклярызаваныя, успрымаюцца як сучасны варыянт эпічнасці чалавека, чалавека, якому абрыдла цывілізацыя войн» [1, с. 60]. У гэтым, на нашу думку, актуальнасць чэшскага рамана і яго літаратуразнаўчай рэцэпцыі. У другім з названых артыкулаў Шаблоўская І. В. параўноўвае мастацкія светы двух такіх «непараўнальна розных пісьменнікаў», як Кафка і Гашак, называючы іх «пражскімі Апосталамі» [1, с. 230]. Беларуская даследчыца мяркуе, што іх аб'ядноўвае тое, што абодва ў сваіх творах выступалі супраць таталітарызму, імперскаці і ўціску асобы. «Абодва пісьменніка разумелі абсурд жыцця, абодва не маглі з ім ужыцца. Адзін – апостал трагічны. Апостал страху. Другі – вясёлы. Апостал смеху. Абодва выказалі сваю эпоху, свой час як трагедыю. Адзін у форме пасіўнага яе адмаўлення. Другі – актыўна шукаючы выйсце» [1, с. 230].

Многа Шаблоўская І. В. пісала і пра творчасць К. Чапека, адкрываючы яго беларускаму чытачу і навуковай супольнасці. Нас цікавяць погляды багемісткі на раманістыку чэшскага гуманіста. На думку даследчыцы, Карэл Чапек моцна паўплываў на развіццё рамана ў еўрапейскай літаратуры XX стагоддзя, бо пашырыў яго жанравыя параметры, спалучыў навуковую фантастыку з сацыяльнай прозай, раманутопію з сацыяльнай прыпавесцю. Увогуле Шаблоўская І. В. упэўнена, што для Чапека прыпавесць была спосабам мастацкага мыслення. Чапек можа быць цалкам арганічны даследаваны ў паралелях з Г. Уэлсам, А. Франсам, А. Талстым, Р. Брэдберы, К. Ванегутам і іншымі. Ён сваімі раманамі выйшаў па значнасці за межы чэшскай літаратуры і ўяўляе сусветны мастацкі феномен. Менавіта такая пазіцыя прэзентуецца ў артыкулах літаратуразнаўцы.

Аб’ектам асэнсавання для Ірыны Вікенцьеўны стаў і творчы сусвет слыннага чэшскага пісьменніка-наватара першай паловы XX стагоддзя Уладзіслава Ванчуры. Ён паўстае ў навуковых працах даследчыцы як мысліцель і белетрыст, талент якога выявіўся ў прозе, драматургіі, публіцыстыцы, сцэнарысцка-рэжысёрскай дзейнасці. Шаблоўская І. В. аналізуе яго раманы «Пекар Ян Маргоўл», «Палі ворыва і вайны», «Вясёлае лета», «Гартанны», «Маркета Лазарава», «Канец старых часоў», «Тры ракі», якія яна ставіць у кантэкст пошукаў еўрапейскай тагачаснай літаратуры. Асоба вылучаецца манументальная эпапея Ванчуры ў рэчышчы гістарычнага жанру «Карціны з гісторыі народа чэшскага» у трох тамах, апошні з якіх выйшаў пасля смерці чэшскага пісьменніка. «Гісторыя паўстае на старонках эпапеі Ванчуры ў жывых і канкрэтных постацях князёў, палкаводцаў, простага люду. Народ, шматпакутлівы і неабаронены, паказаны як творца гісторыі», – менавіта такой канцэпцыі прытрымліваецца ў сваім рамане У. Ванчура па меркаванні беларускай багемісткі [2, с. 25]. Шаблоўская І. В адзначае камапазіцыйную мазаічнасць рамана-хронікі чэшскага раманіста, якая не перашкаджае цэласнасці ўспрымання. Таксма акцэнтуюцца моватворчыя намаганні аўтара ў тэксце сваёй незвычайнай ва ўсіх адносінах кнігі. Падкрэсліваецца і злабадзённасць гістарычнага твору пісьменніка, паколькі той ствараўся напярэдадні і ў часы Другой сусветнай вайны, заклікаў да супраціўлення ворагу, быў прасякнуты ідэямі свабоды і незалежнасці. Літаратуразнаўца лічыць важным, што другі знакавы чэшскі раманіст другой паловы XX стагоддзя Мілан Кундэра захапляўся Ванчурам і разглядаў яго раманы ў кантэксце сусветнай літаратурнай традыцыі. «Адмыслова валодаў пісьменнік рамяством раманіста, спалучаў апісальніцтва і ўмоўную паэтыку, выдатна ведаў і скарыстоўваў сусветны вопыт, застаючыся пры гэтым адным з самых чэшскіх аўтараў», – піша пра яго даследчыца [2, с. 27] .

Сярод чэшскіх раманістаў другой паловы XX стагоддзя Шаблоўская І. В. шмат увагі надавала творчасці Мілана Кундэры і Багуміла Грабала. «Раман Кундэры мае сваю акрэсленую тэарэтычную мэту, намагаецца быць адпаведным сучаснаму чалавеку, складанаму духоўнаму свету чалавека эпохі таталітарызма. Чалавека, які вымушаны жыць у прасторы хлусні і ўціску, гвалту і масавай псіхалогіі. Чалавека, інтэлект якога ўзбагачаны здабыткамі сусветнай культуры на працягу тысячагоддзяў. Чалавека, які пакутуе ад свае моцы і немачы. Паэтыка прозы Мілана Кундэры мае арганічным вытокам канцэпцыю рамана, якую пісьменнік распрацоўваў на працягу чвэрці стагоддзя», –зазначала літаратуразнаўца [1, с. 93]. Творчыя здабыткі пісьменніка Ірына Вікенцьеўна разглядала праз непарыўную сувязь тэорыі і мастацкай практыкі Кундэры. Яна анцэнтавала інтэлектуальнасць і філасафічнасць прозы гэтага чэшскага аўтара, што дазваляла ёй упісваць чэшскага творцу ў кантэкст сусветнай літаратуры XX стагоддзя і разглядаць яго ў адным шэрагу з такімі слыннымі мастакамі слова, як У. Фолкнэр, Р. Музіль, Г. Гесэ, Г. Г. Маркес і іншымі. Багемістка падкрэслівае схільнасць раманіста да асэнсавання мастацтва ў філасофскім плане, што, бясспрэчна ўплывае на яго прозу і надае ёй пэўныя ўласцівасці: аналітычнасць і эсэізм. Таксама важным яна лічыць тое, што раманіст напісаў шэраг эсэ пра творчасць паэтаў Г. Апалінэра і В. Нэзвала і раманы У. Ванчуры. Прычым, творчасць У. Ван-

чуры Мілан Кундэра аналізуе ў кантэксце мастацкіх светаў М. Сервантэса, М. Пруста, Д. Джойса, Ф. Кафкі, Г. Броха, Р. Музіля. Літаратуразнаўчыя здабыткі сучаснага чэшскага раманіста, які пайшоў з жыцця летам 2023 г., змашчаны ў двух манаграфіях «Мастацтва рамана», адна з якіх выйшла на яго радзіме, у Чэхаславакіі, а другая, з такой жа назвай, – на французскай мове ў Парыжы праз некалькі дзесяцігодзяў пасля першай. Шаблоўская І. В. упэўнена, што ў іх творца сфармуляваў сваё мастацкае крэда, прадставіў сваё разуменне рамана, «зыходзячы з асабістага вопыту і нацыянальных традыцый» [1, с. 75]. М. Кундэра меркаваў, што ў XX стагоддзі раман стаў формай пазнання рэчаіснасці, эпохі, свету, у большай ступені, чым сацыялагічныя і гісторыяграфічныя навукі, і сваімі раманамі намагаўся адкрыць новыя старонкі чалавечай экзістэнцыі. Даследчыца звяртаецца да разгляду як «чэшскіх» раманаў, напісаных у Чэхаславакіі, так і да «французскіх» раманаў, якія пабачылі свет у эміграцыі. Яна вылучае асабліва тэму памяці і бяспамятства ў раманах, тэму Бацькаўшчыны пісьменніка і яе несвабоды ў савецкія часы. Хвалявала чэшскага творцу і тэма эміграцыі, у якой вымушана апынуліся многія людзі. Выявіўшы ў сваіх навуковых штудыях ідэйна-тэматычную і мастацкую спецыфіку многіх раманаў Мілана Кундэры, Шаблоўская І. В. у рэшце рэшт сцвярджае: «Кундэра стварыў арыгінальную і адмысловую форму сучаснага рамана, падобнага і непадобнага на класічныя ўзоры. Палітра раманнай прозы Кундэры шырока ўключае фантастычнае і гратэск, філасофскі аналітызм і псіхалагічны досвед, іронію і апісальніцтва» [1, с. 91]. Асаблівасці паэтыкі Кундэры-практыка беларуская даследчыца тлумачыць яго канцэпцыяй рамана як антытаталітарнага жанру.

Аўтарам, які вабіў і прыцягваў навукоўцу, быў Багуміл Грабал, які, як ніхто іншы, змог увасобіць у сваёй прозе чэшскую ментальнасць і нацыянальны характар, спецыфічна чэшскае стаўленне да жыцця і арыгінальнае бачанне свету. Гэтага пісьменніка яна называла «чэшскім дыяментам у кароне сусветнай літаратуры» [1, с. 290]. Даследчыца сцвярджала, што «менавіта стыхія паўсядзённасці, будзённага як праява існасці зацікавіла раз і назаўсёды Грабала і прынесла яму сусветную вядомасць. Дарэчы, ён яе вывучаў не па Фрэйду… А па аўтэнтычнаму жыццю» [1, с. 294]. Шаблоўская І. В. аналізуе раманы Грабала «Пастрыжэнне», «Занадта гулкая адзінота», «Я абслугоўваў англійскага караля». На яе думку, «пісьменнік стварыў і ўдасканальваў на працягу дзесяцігоддзяў свой адмысловы тып прозы, у тым ліку рамана, які натуральна ўвабраў сюрэалізм і нацыянальную традыцыю гашакаўскай “шынкоўскай гісторыі”, постмадэрнісцкую іронію і рэфлексію Карэла Чапека, пікарэскны раман і раман выхавання, які мае вытокам літаратуру нямецкага барока. Раманы Грабала – суцэльныя маналогі, споведзі аўтара, у якіх плынь свядомасці спалучана з аналітычнай эсэістыкай, пакуты канкрэтнага героя пададзены ў кантэксце Духу чалавечага і набываюць масштабы сусвету. Сусвет месціцца ў думках героя, ён часцей за ўсё набліжаны да самога аўтара. Аўтар-апавядальнік стварае трагічны ўніверсум існасці, быцця чалавечага ў адзіноце» [1, с. 93–94].

Яшчэ адным прадметам вывучэння і даследавання слыннай беларускай літаратуразнаўцы становіцца раман «Чэшскі соннік» Людвіка Вацуліка. Раман адлюстроўвае існаванне чэшскай інтэлегенцыі, пісьменнікаў, самога аўтара пасля падаўлення Пражскай вясны, у часы так званай нармалізацыі ў Чэхаславакіі. Кніга мае дзённікавую форму. Запісваюцца снабачанні, менавіта праз іх выражаецца рэчаіснасць. Гісторыя кахання, падтэксты, паралелі з раманам Хэмінгуэя «Бывай, зброя!», матывы раздзеленасці, страты, адзіноты, прыроды, горада Прагі, вымысел і дакументальнасць, панаванне пачуцця наканаванасці многіх няшчасцяў, жанравая прырода рамана – пра ўсё гэта піша даследчыца, доказна і аргументавана. Шаблоўская І. В. сцвярджае, што Людвігу Вацуліку ўласціва дысідэнцтва формы, інашадумства паэтыкі. У якасці галоўнай яна вылучае праблему «асобы і ўлады ва ўмовах несвабоды таталітарызму» [1, с. 274].

Дагэтуль мы прытрымліваліся храналагічнага падыходу пры разглядзе літаратуразнаўчай спадчыны слыннай беларускай багемісткі і выяўлялі, якія асобы чэшскай літаратуры з першай і другой палоў XX стагоддзя сталі аб'ектам яе філалагічнай рэфлексіі. Аднак трэба назваць тэму, якая была магістральнай для Ірыны Вікенцьеўны: славянская ваенная проза. Менавіта ёй прысвечаны кандыдацкая і доктарская дысертацыі Шаблоўскай І. В. [Гл. 3, 4]. Славянская літаратура пра вайну даследуецца ў яе манаграфіі [Гл.5], дзе выяўляецца адметнасць гэтага ўнікальнага феномену, які ствараўся на працягу паловы стагоддзя. Ірына Вікенцьеўна лічыць, што ваенную прозу на дадзеным этапе развіцця наўрад ці можна назваць гістарычнай. Да ваеннай прозы беларуская даследчыца падыходзіла ў кампаратыўным аспекце, параўноўваючы беларускую і чэшскую літартуры, амерыканскую і беларускую прозу пра Другую сусветную. Яна пісала ўвогуле пра розныя славянскія літаратуры і пра тое, якія адметнасці мела ваенная проза заходніх і паўднёвых славян у параўнанні з усходнімі. «Ваенная проза вяртала чалавека, заідэалагізаванага, таталітарнага, да этычных каштоўнасцяў, да духоўнага існавання, ад класавага да агульначалавечага, – у гэтым, на маю думку, прызначэнне філасофскай функцыі ваеннай прозы, так бы мовіць, яе экзістэнцыяльнасці… Ваенная проза з'яўляецца вынікам эвалюцыі прозы пра Другую сусветную вайну і існуе ў полі гэтага больш шырокага паняцця», – зазначала багемістка [1, с. 178].

Такім чынам, можна зрабіць высновы, што менавіта прафесар Шаблоўская І. В. стала першапраходцам у асэнсаванні і вывучэнні спецыфікі зместу і формы чэшскага рамана. Яна ўвяла ў беларускі навуковы і культурны ўжытак многія слынныя імёны майстроў чэшскай прозы XX стагоддзя, напісаўшы вельмі змястоўныя даследаванні пра Я. Гашака, К. Чапека, У. Ванчуру, Б. Грабала, М. Кундэру, Л. Вацуліка, майстроў чэшскай ваеннай прозы. Важным становіцца камапаратыўны аспект у выяўленні месца і мастацкай адметнасці свету чэшскіх раманістаў ў славянскіх літаратурах, еўрапейскім і сусветных кантэкстах. Менавіта такі падыход да спадчыны чэшскіх творцаў прадэманстраваў упісанасць іх пошукаў у агульныя тэндэнцыі развіцця розных літаратур свету.

**Бібліяграфічныя спасылкі**

1. *Шаблоўская І. В.* Сусветная літаратура ў беларускай прасторы: Рэцэпцыя. Тыпалогія. Кантакты. Мінск: Радыёла-плюс, 2007.

2. *Шаблоўская І. В.* Паэтыка чэшскага рамана XX стагоддзя. Мінск, 1995.

3. *Шабловская И. В.*Чешская литература периода второй мировой войны (1938/39 – 1945 гг.): Автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук / АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики. М., 1970.

4. *Шабловская И. В.* Проза Европейских социалистических стран 60–70-х годов о Второй мировой войне.Общее и особенное: Автореф.дис.на соиск.учен.степ.д-а филол.наук:10.01.04 / АН СССР,Ин-т славяноведения и балканистики. М., 1988.

5. *Шабловская И. В.* Самой высокой мерой: современная проза европейских социалистических стран о войне. Минск : Университетское, 1984.

## І. В. ШАБЛОЎСКАЯ ЯК ДАСЛЕДЧЫК ПОЛЬСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

**М. М. Хмяльніцкі**

*Доктар філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, KhmelnickiNN@bsu.by*

Разглядаюцца навуковыя публікацыі доктара філалагічных навук, прафесара Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта І. В. Шаблоўскай, прысвечаныя польскай літаратуры розных перыядаў. Вызначаны ўнёсак беларускага літаратуразнаўцы ў асэнсаванне творчасці А. Міцкевіча, пісьменнікаў Польшчы XX стагоддзя (Ю. Тувіма, Я. Івашкевіча, З. Налкоўскай, М. Дамброўскай, Т. Бароўскага і інш.), акрэслены сутнасць і наватарскі характар яе даследаванняў ваеннай прозы і драмы абсурду ў славянскіх літаратурах.

***Ключавыя словы:*** І. В. Шаблоўская; Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт; польская літаратура; ваенная проза; драма абсурду; рэалізм; мадэрнізм.

## И. В. ШАБЛОВСКАЯ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**Н. Н. Хмельницкий**

*Доктор филологических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, KhmelnickiNN@bsu.by*

Рассматриваются научные публикации доктора филологических наук, профессора Белорусского государственного университета И. В. Шабловской, посвященные польской литературе разных периодов. Определен вклад белорусского литературоведа в осмысление творчества А. Мицкевича, писателей Польши XX века (Ю. Тувима, Я. Ивашкевича, З. Налковской, М. Домбровской, Т. Боровского и др.), очерчены сущность и новаторский характер ее исследований военной прозы и драмы абсурда в славянских литературах.

***Ключевые слова:*** И. В. Шабловская; Белорусский государственный университет; польская литература; военная проза; драма абсурда; реализм; модернизм.

## I. V. SHABLOVSKAYA AS A RESEARCHER OF POLISH LITERATURE

**M. M. Khmialnitski**

*Hab. PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus, KhmelnickiNN@bsu.by*

In the article examines scientific publications of Habilitated Doctor of Philology, professor of the Belarusian State University I. V. Shablovskaya, dedicated to Polish literature of different periods. The contribution of the Belarusian literary scholar to the understanding of the works of A. Mickiewicz, writers of 20th century Poland (J. Tuwim, J. Iwaszkiewicz, Z. Nałkowska, M. Dombrovskaya, T. Borovsky and others), is defined the essence and innovative nature of her studies of war prose and absurd drama in Slavic Literatures.

***Keywords:*** I. V. Shablovskaya; Belarusian State University; Polish Literature; war prose; absurd drama; realism; modernism.

Гісторыя філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта багата на імёны выбітных літаратуразнаўцаў, якія справамі і навуковымі здзяйсненнямі праславілі сваю альма-матэр. Сярод іх асаблівае месца належыць доктару філалагічных навук, прафесару, шматгадоваму загадчыку кафедры замежнай літаратуры **Шаблоўскай Ірыне Вікенцьеўне** (1939–2004). Глыбокі даследчык славянскіх літаратур, таленавіты выкладчык, кіраўнік, мудры дарадца для цэлай кагорты навукоўцаў, перакладчык, яна была адна з тых, хто актыўна ўводзіў прыгожае пісьменства Беларусі ў іншанацыянальны кантэкст, а творы замежных аўтараў разгдядаў праз прызму беларускай ідэйна-мастацкай адметнасці. Аб'ектам асаблівай зацікаўленасці І. В. Шаблоўскай была чэшская літаратура, аднак яна пакінула шэраг публікацый, у якіх даследавала менавіта творчасць польскіх майстроў слова, асабліва XX стагоддзя. Для славіста, кампаратывіста гэта натуральная з'ява: не столькі прадэманстраваць сваю гісторыка-літаратурную эрудыцыю, пашырыць кантэкст навуковых штудый, колькі выявіць агульныя тэндэнцыі развіцця, заканамернасці і спецыфіку літаратурнага працэсу ў славянскіх краінах, а таксама падабенства мастацка-эстэтычных законаў, якія збліжаюць літаратуры, пісьменнікаў, актуалізуюць падобную праблематыку і шляхі яе ідэйна-мастацкага ўвасаблення.

І. В. Шаблоўская ведала польскую мову, сама перакладала фрагменты многіх твораў і прац літаратуразнаўцаў суседняй з Беларуссю краіны, не тое што не давяраючы існуючым перакладам: многае, сапраўды, не было перакладзена на беларускую мову, а наяўныя пераклады на рускую мову не заўсёды перадавалі мастацкі модус, стылёвы каларыт, моўную адметнасць твора.

І. В. Шаблоўская неаднаразова падкрэслівала наступную думку: «Узаемадзеянне літаратур – аснова развіцця роднай культуры, сродак захавання нацыянальнай спецыфікі ў яе агульначалавечым значэнні» [1, с. 17]. У гэтым даследчыцкім ракурсе яна надавала асаблівае значэнне польскаму прыгожаму пісьменству. Ад часоў Яна Каханоўскага праз рамантызм Адама Міцкевіча, мастацкі індывідуалізм пісьменнікаў Маладой Польшчы, прадбачлівасць аўтараў міжваеннага дваццацігоддзя да багацця і запатрабаванасці польскай ваеннай прозы як нацыянальнага мартыралога, пэўнага спосабу асэнсаваць прычыны і наступствы гэтай драматычнай падзеі, а таксама да драмы абсурду ці феномена іншадумства – усе гэтыя аспекты і шляхі развіцця літаратуры суседняй краіны разглядаліся беларускім даследчыкам ў цеснай сувязі з іншаславянскімі і заходнееўрапейскімі.

Не можа не здзіўляць даследчыцкі дыяпазон ведання польскай літаратуры І. В. Шаблоўскай: розныя перыяды і аўтары, жанрава-тэматычныя блокі, праблематыка, кантактныя сувязі і тыпалагічныя сыходжанні. Яна звярнулася да літаратуры польскага рамантызму, у прыватнасці да спадчыны Адама Міцкевіча – сына беларускай зямлі, у творчасці якога знайшлі адлюстраванне разнастайныя мясцовыя рэаліі, традыцыі і звычаі. Яскравым пацвярджэннем гэтаму служыць артыкул І. В. Шаблоўскай «Семантыка шляхецкай сядзібы ў паэме "Пан Тадэвуш" Адама Міцкевіча» [2]. Гэта вельмі глыбокае і арыгінальнае даследаванне, здавалася б, добра вядомага матэрыялу, дэманструе менавіта беларускі погляд на сусветна вядомы твор: аўтар публікацыі знаходзіць маркеры беларускасці ў паэме Міцкевіча ў іх лакальным (рэгіянальным) і больш шырокім значэннях, разглядаючы вобраз-сімвал сядзібы праз пэўныя ракурсы: гістарычны, псіхалагічны, філасофскі, сацыякультурны, эстэтычны і г. д. [2, с. 126], што дазваляе арганічна інтэграваць яго ў больш абагулены вобраз бацькаўшчыны, роднай зямлі.

Несумненна, знакавай падзеяй ў айчынным літаратуразнаўстве стаў выхад у свет вучэбнага дапаможніка І. В. Шаблоўскай «Гісторыя замежнай літаратуры (XX стагоддзе, першая палова)» [3], які выразна адрозніваўся ад папярэдніх выданняў падобнага фармату і структурай, і праблемна-тэматычным падыходам пры асэнсаванні (разглядзе) літаратурнага матэрыялу, і згадкамі пра забароненых у савецкія часы аўтараў, і абавязковым пазначэннем беларускіх перакладаў тых ці іншых твораў замежных пісьменнікаў.

У вучэбны дапаможнік І. В. Шаблоўская, зразумела, уключыла раздзел, прысвечаны польскай літаратуры першай паловы XX стагоддзя. Падкрэслім, што ў ім асаблівы акцэнт быў зроблены на міжваенным дваццацігоддзі: аўтар выдання канцэптуальна ахарактарызавала асноўныя мастацкія тэндэнцыі развіцця польскай літаратуры ў гэты перыяд, выявіла яе сувязі з сучаснасцю і гісторыяй, прадставіла візіткі найбольш значных польскіх пісьменнікаў, акрэсліла традыцыйнае і наватарскае, вызначальныя ідэйна-мастацкія рысы ў іх творчасці. У цэнтр увагі беларускага славіста трапілі такія аўтары, як Л. Стаф, «певец природы и любви, вечных ценностей и тем», чыя паэзія «была способом защитить прекрасное и человека» [3, с. 244], Б. Лесьмян, «в богатом художественном мире которого "буйство красок и половодье чувств звучат подобно сакральному мифу"» [3, с. 244–245], Ю. Тувім, «виртуоз рифмы и композиции» [3, с. 256], аўтар напісанай у эміграцыі ліра-эпічнай паэмы "Кветкі Польшчы", радкі якой былі «окрашены пламенной любовью к страдающей родине <….>, по свидетельству Бжезинки, повторялись в отечестве как молитва» [3, с. 80], М. Паўлікоўская-Яснажэўская, «тонкий лирик, мастер интимной миниатюры» [3, с. 245], Я. Івашкевіч, які «демонстрировал отточенное мастерство глубокого психологического анализа, давал реалистический срез жизни польской провинции, разных слоев общества» [3, с. 245], У. Бранеўскі, у паэзіі якога «военные ритмы переходили в чеканный пролетарско-революционный шаг, повторяя закономерность революционизирующего влияния первой мировой на искусство первой половины века» [3, с. 245], К. І. Галчыньскі, «поэт-лирик, прибегавший к фантасмагорической образности, гротескной символике, склонный к мистификации, иронии,

поэт яркого эксцентричного дарования», для якога «поэзия – игра <…> ибо, потешая публику, поэт пытается предостеречь сограждан от надвигающейся катастрофы при их недопустимом легкомыслии» [3, с. 246], К. К. Бачыньскі, «поэт так называемого “драматического поколения”. Несмотря на то, что в его балладах и эллегиях преобладают темы войны и террора, призыв “к оружию”, главный их летмотив все же иной – прорыв к вечному, к непреходящим нравственным ценностям, которые только и могут спасти личность от распада» [3, с. 79].

У сваім дапаможніку І. В. Шаблоўская таксама звярнула ўвагу і на істотныя дасягненні польскай прозы першай паловы XX стагоддзя, на творчасць тых пісьменнікаў суседняй славянскай краіны, якія шмат у чым прадвызначылі аблічча нацыянальнай літаратуры заяўленага перыяду: гэта не толькі рэалісты (С. Жаромскі, З. Налкоўская М. Дамброўская, Л. Кручкоўскі і інш.), але і мадэрністы, авангардысты – В. Гамбровіч, Б. Шульц, С. І. Віткевіч, пра якіх і на радзіме ў канцы мінулага стагоддзя яшчэ многае не было сказана і даследавана, не кажучы пра постсавецкую прастору, дзе іх творы амаль не перакладаліся і пра гэтых аўтараў ведалі вельмі мала. І. В. Шаблоўская, разважаючы аб творчасці польскіх наватараў мастацкага слова, дае ім вельмі трапныя характарыстыкі: «С. И. Виткевич, автор экспериментальных, абстрактно-ассоциативных пьес, создатель нового театра, В. Гомбрович, поэтика которого новаторски сочетает авангардизм и морализаторство, приемы игры и самовыражение. “Фердидурка” – одно из первых произведений постмодернизма, но как предтеча – это наверняка» [3, с. 250].

Але бадай самы значны і плённы вектар даследаванняў І. В. Шаблоўскай – выяўленне агульнага і адметнага ў станаўленні і развіцці ваеннай прозы ў літаратурах славянскіх краін. Яе вывучэнню Ірына Вікенцьеўна прысвяціла не адзін год працы ў бібліятэках і архівах розных краін, навуковых росшукаў і рэфлексій, якія набылі канцэптуальна цэласны выгляд у доктарскай дысертацыі «Проза европейских социалистических стран 60–70-х гг. о Второй мировой войне: общее и особенное» [4], манаграфіі «Самой высокой мерой. Современная проза европейских социалистических стран о войне» [5] і дакладзе на XI Міжнародным з’ездзе славістаў «Паэтыка славянскай ваеннай прозы» [6]. Як слушна падкрэслівала аўтар, прадмет дадзеных даследаванняў – «галоўныя аспекты канцэпцыі чалавека ў літаратуры сацыялістычных краін Еўропы, прысвечанай антыфашысцкай барацьбе ў перыяд Другой сусветнай вайны (Вялікая Айчынная вайна савецкага народа і вызваленчы рух у краінах Цэнтральнай і Паўднёва-Усходняй Еўропы)» [5, с. 9]. І кваліфікацыйная работа, і кніга І. В. Шаблоўскай, безумоўна, сталі падзеяй у тагачаснай літаратуразнаўчай славістыцы. І сёння яны набываюць асаблівае значэнне ў святле захавання гістарычнай памяці беларускага народа. Зразумела, што не ўсе аўтары і творы, прысвечаныя дадзенай праблематыцы, увайшлі ў іх змест, і ў першую чаргу менавіта па ідэалагічных прычынах, але пазней яны створаць эфект постпраўды ў іншых публікацыях беларускага літаратуразнаўцы.

У сваіх даследаваннях Ірына Вікенцьеўна актыўна звярталася да твораў ваеннай прозы польскіх аўтараў: З. Налкоўская (яе дзённік перыяду вайны і акупацыі пазней будзе разгледжаны ёю ў асобным артыкуле), М. Белашэўскі, Т. Бароўскі і інш. У поле

ўвагі і асэнсавання беларускага славіста трапяць такія праблемы і аспекты, як гераізм, здрада, памяць, гуманізм, духоўная ізаляцыя, жыццё і смерць, чалавек і грамадства і інш. І. В. Шаблоўская праз нацыянальнае і ўніверсальнае, тыпалагічныя перасячэнні і аспекты разглядае творы аб Другой сусветнай вайне прадстаўнікоў розных школ і напрамкаў (З. Налкоўская («Медальёны»), Е. Путрамант («Верасень»), К. Філіповіч («Дзённік антыгероя»), З. Посмыш («Пасажырка»), Т. Бароўскі («Каменны свет»), В. Біліньскі («Канец вакацый»), М. Белашэўскі («Дзённік варшаўскага паўстання»), Е. Анджаеўскі («Попел і дыямент»), Т. Новак («А як будзеш каралём, а як будзеш катам») і інш.), глыбока і шматаспектна аналізуе жанрава-стылёвую спецыфіку, эвалюцыю, праблемна-тэматычны вузел, мастацкія адметнасці, наратыўныя стратэгіі твораў аб вайне.

Яшчэ адзін цікавы накірунак літаратуразнаўчых штудый І. В. Шаблоўскай у 1990-я гг., дзе таксама прысутнічаў польскі складнік, – мастацкі і сацыякультурны феномен драмы абсурду, ці «драмы инакомыслия», як трапна назаве гэту жанравую мадыфікацыю Ірына Вікенцьеўна ў адной са сваіх першых публікацый, прысвечаных дадзенай праблематыцы. Менавіта ў гэтых даследаваннях яна выйшла на шырокія паралелі і абагульненні, выявіла генезіс і анатомію драмы абсурду, абгрунтавала падабенства і адрозненні славянскай драмы абсурду ад заходнееўрапейскай, абумоўленыя разнастайнымі фактарамі. Вынікі гэтага даследавання былі прадстаўлены ў дакладзе на XII Міжнародным з’ездзе славістаў у Кракаве [7]. Падкрэслім, што выступленне прафесара БДУ прагучала на гэтым навуковым форуме вельмі дарэчы, цікава, па-наватарску.

І. В. Шаблоўская, разглядаючы феномен драмы абсурду, асаблівую увагу звярнула на творчасць Славаміра Мрожака, многія п’есы якога сталі своеасаблівай візітоўкай славянскага тэатра абсурду. Прадметам яе ўвагі з’явіліся такія хрэстаматыйныя творы польскага драматурга, як «Караль», «Танга», «Стрыптыз» і інш. У сваёй публікацыі беларускі даследчык абгрунтавана выявіла найбольш характэрныя рысы зместу і формы драмы абсурду (экзістэнцыяльная праблематыка, чалавек і ўлада, іронія, гратэск, фарс, трагікамічныя сітуацыі, героі, канфлікт, мова, лексікон герояў, стэрэатыпы і клішэ, сон і ява, роля музыкі і інш.) праз прызму нацыянальнай непаўторнасці і тыпалагічны кантэкст.

І. В. Шаблоўская неаднаразова дэманструе бліскучы, лаканічны, але надзвычай глыбокі аналіз той ці іншай п’есы С. Мрожака. У пацвярджэнне прывядзём толькі адзін прыклад: «Драма абсурду не ўцягвае гледача ў дзеянне, ніякі тэатральны цуд не стварае. Мадэлі, канструкцыі, умоўныя схемы – усе навідавоку. Ёй больш адпавядаюць сітуацыі ўмоўна-гратэскныя, як у п’есе Мрожака “У адкрытым моры”. Тут як бы алюзія на караблекрушэнне. Персанажы – Абломкі Буйны, Сярэдні, Дробны на плыце ў элегантных касцюмах пры гальштуках, а плыт – у адкрытым моры. У гэтай экстрэмальнай сітуацыі разыгрываецца жахліва банальная дзея. Трэба вырашыць, каго з’есці. І дэмагагічныя фразы, моўная сафістыка саркастычна выяўляюць сутнасць усёй гэтай дэмакратыі: з’ядуць, вядома ж, Дробнага, бо Буйны хоча есці і мае моц. Тут іронія на адрас парламенцкай казуістыкі і некаторых экзістэнцыялісцкіх

тэзаў пра свабоду, адвольна вытлумачаемых катэгорый свабоды, выбару. Як бы тая ж гульня сказамі, словамі, гульня як самамэта і бачнасць жыцця» [1, с. 79].

І. В. Шаблоўская на высокім філалагічным узроўні прааналізавала шматаспектнасць, генезіс, жанравыя коды драмы абсурду на матэрыяле розных літаратур, у тым ліку польскай, як даследчык засведчыла гісторыка-літаратурную і культуралагічную кампетэнтнасць.

Такім чынам, здзейсніўшы сціслы агляд літаратуразнаўчай спадчыны І. В. Шаблоўскай, мы пераканаліся ў тым, што польскае прыгожае пісьменства не было на перыферыі яе прафесійнай ўвагі. Публікацыі прафесара філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, прысвечаныя славянскім літаратурам, безумоўна, актуальныя і сёння. Яны ўзбагачаюць айчынны навуковы дыскурс, дэманструюць новыя шляхі разгляду быццам добра знаёмага матэрыялу, з'яўляюцца ўзорам параўнальна-гістарычнага і тыпалагічнага падыходаў пры даследаванні розных літаратур.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. Памяць і слава: Ірына Вікенцьеўна Шаблоўская. Да 80-годдзя з дня нараджэння / склад. Н. М. Шахназаран ; рэдкал.: І. С. Роўда, Г. М. Бутырчык, Н. М. Шахназаран. Мінск : БДУ, 2020.

2. *Шаблоўская І. В.* Сусветная літаратура ў беларускай прасторы: рэцэпцыя, тыпалогія, кантакты / [прадм. Г. Бутырчык]. Мінск : Радыёла-плюс, 2007.

3. *Шабловская И. В.* История зарубежной литературы : (XX век, первая половина) : учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. Минск : Экономпресс, 1998.

4. *Шабловская И. В.* Проза европейских социалистических стран 60–70-х гг. о Второй мировой войне. Общее и особенное : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук : 10.01.04. М., 1988.

5. *Шабловская И. В.* Самой высокой мерой : современная проза европейских социалистических стран о войне. Минск : Университетское, 1984.

6. *Шаблоўская І. В.* Паэтыка славянскай ваеннай прозы. Мінск : Навука і тэхніка, 1993.

7. *Шаблоўская І. В.* Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыпалогія. Мінск : Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, 1998.

# ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА Е. ТУРСУНОВА «МАМЛЮК»

**М. С. Сабыржанова**

*Казахский национальный университет им. Аль-Фараби,*
*пр-т Аль-Фараби, 71, 050040, г. Алматы, Казахстан,*
*merekesabyrzhankyzy@gmail.com*

Охарактеризовать проблематику романа современного казахстанского писателя Е. Турсунова «Мамлюк». В статье использованы следующие методы исследования: мифопоэтический, поэтико-структурный анализ произведения, сравнительный.

Е. Турсунов в историческом романе «Мамлюк» использует возможности мифа для выражения своих представлений о природе власти. Писатель воссоздает яркий образ выдающегося правителя средневекового Египта султана Бейбарса. Е. Турсунов старается убедить читателей в своем видении природы власти. Тема власти прежде всего связана с образом Бейбарса. В романе «Мамлюк» предпринята попытка предложить новые мировоззренческие ориентиры для казахстанского общества.

Практическое значение статьи заключается в том, что ее материалы возможно использовать для разработки технологии анализа новых произведений казахстанской художественной литературы.

***Ключевые слова:*** казахстанская литература; Е. Турсунов; роман «Мамлюк; султан Бейбарс; миф; власть.

# ПРАБЛЕМАТЫКА РАМАНА Е. ТУРСУНАВА «МАМЛЮК»

**М. С. Сабыржанова**

*Казахскі нацыянальны ўніверсітэт імя Аль-Фарабі,*
*пр-т Аль-Фарабі, 71, 050040, г. Алматы, Казахстан,*
*merekesabyrzhankyzy@gmail.com*

Ахарактарызаваць праблематыку рамана сучаснага казахстанскага пісьменніка Е. Турсунава «Мамлюк». У артыкуле выкарыстаны наступныя метады даследавання: міфапаэтычны, паэтыка-структурны аналіз твора, параўнальны.

Е. Турсунаў у гістарычным рамане «Мамлюк» выкарыстоўвае магчымасці міфа для выражэння сваіх уяўленняў аб прыродзе ўлады. Пісьменнік узнаўляе яркі вобраз выбітнага кіраўніка сярэднявечнага Егіпта султана Бейбарса. Е. Турсунаў стараецца пераканаць чытачоў у сваім бачанні прыроды ўлады. Тэма ўлады перш за ўсё звязана з вобразам Бейбарса. У рамане «Мамлюк» зроблена спроба прапанаваць новыя светапоглядныя арыенціры для казахстанскага грамадства.

Практычнае значэнне артыкула заключаецца ў тым, што яго матэрыялы магчыма выкарыстоўваць для распрацоўкі тэхналогіі аналізу новых твораў казахстанскай мастацкай літаратуры.

***Ключавыя словы:*** казахстанская літаратура; Е. Турсунаў; раман «Мамлюк»; султан Бейбарс; міф; улада.

## THE PROBLEMS OF E. TURSUNOV'S NOVEL «MAMLUK»

**M. S. Sabyrzhanova**

*Al-Farabi Kazakh National University,*
*Al-Farabi Ave., 71, 050040, Almaty, Kazakhstan,*
*merekesabyrzhankyzy@gmail.com*

The purpose of the article is to characterize the problems of the novel «Mamluk» by the modern Kazakh writer E. Tursunov. The article uses the following research methods: mythopoetic, poetic and structural analysis of the work, comparative.

E. Tursunov in the historical novel «Mamluk» uses the possibilities of myth to express his ideas about the nature of power. The writer recreates a vivid image of the outstanding ruler of medieval Egypt, Sultan Baybars. E. Tursunov tries to convince readers of his vision of the nature of power. The theme of power is primarily connected with the image of Baybars. In the novel «Mamluk» an attempt is made to offer new ideological guidelines for the Kazakh society.

The practical significance of the article lies in the fact that its materials can be used to develop a technology for analyzing new works of Kazakh fiction.

***Keywords:*** Kazakh literature; E. Tursunov; novel «Mamluk»; Sultan Beybars; myth; power.

В Казахстане развивается художественная литература. Казахстанские писатели публикуют свои новые произведения. Роман «Мамлюк» современного казахстанского автора Ермека Турсунова сразу же обратил на себя внимание нашей читательской аудитории. Автор воссоздал в романе образ выдающегося исторического деятеля, правителя средневекового Египта султана Бейбарса. Как мы предполагаем, автор романа «Мамлюк» надеется, что образ Бейбарса может обогатить смысловое пространство современной казахстанской литературы. Бейбарс имеет отношение к нашей стране, так как его детство прошло в маленьком кипчакском ауле. Бейбарс по своему происхождению кипчак, ставший в далеком Египте верховным правителем. Художественный анализ жизни и государственной деятельности Бейбарса, мудрого правителя, поможет расширить представления о природе власти.

Роман «Мамлюк» содержит авторскую гуманитарную технологию. В романе выражены взгляды писателя на власть и сильную личность, способную успешно управлять страной. В романе содержится интеллектуальная история, которая представляет собой развитие мыслей автора с помощью художественных образов. Автор романа видит в выдающейся исторической личности (султане Бейбарсе) пример для новых поколений политиков и государственных деятелей. Прошлое может стать полезным уроком для всего общества.

Цель этой статьи – проанализировать проблематику романа Ермека Турсунова «Мамлюк». Необходимо отметить, что впервые в казахстанском литературоведении изучаются проблемы организации смыслового пространства романа «Мамлюк». Материал исследования – роман Е. Турсунова «Мамлюк», литературные герои и пробле-

матика этого произведения. В нашей статье для раскрытия темы использованы следующие методы исследования: мифопоэтический, поэтико-структурный анализ произведения, сравнительный. Применение мифопоэтического метода позволит выявить мифологическое наполнение романа. Метод поэтико-структурного анализа произведения следует использовать для определения доминант художественной формы и содержания романа «Мамлюк». Сравнительный метод необходим для выявления сходства этого романа с произведениями некоторых европейских авторов и его своеобразия.

Для раскрытия темы нашей работы следует иметь в виду направления и методы гуманитарной науки. Важна для нас теория Юнга об архетипах и бессознательном [1]. Необходимо упомянуть труд канадского исследователя мифологии Н. Фрая [2]. Необходимо назвать исследование Д. Кэмпбелла о мифе, архетипе и бессознательном [3]. В своей статье мы учитываем труды Е. М. Мелетинского о связи мифологии и художественной литературы [4].

Сюжет литературного произведения выражает мировидение автора. Автор может использовать возможности мифа как мировоззренческой конструкции. Известно, что миф несет в себе различные смыслы. Художественный мир романа Е. Турсунова «Мамлюк» построен на мифологической основе. Мифологическое мышление определяет все уровни текста романа: смысловой, стилистический, семиотический, сюжетно-композиционный, сферу культурных ассоциаций. Основные концепты: женщина, мужчина, жизнь, смерть, судьба, власть.

Роман «Мамлюк» содержит мысли его автора о личности, о природе власти, о преодолении комплекса раба, об обретении свободы в условиях тотальной несвободы. Этот роман является не только литературным произведением, но также интеллектуальной историей, которая в свою очередь отражает мировоззрение автора. Роман «Мамлюк» – это система авторских комментариев истории и деятельности исторической личности. Формы создания смыслов в романе – авторские размышления о личности главного героя. Категория личности получает в литературе форму паттерна. В художественном мире литературного произведения большую роль играют образы-паттерны. Перечислим основные паттерны в романе «Мамлюк»: правитель, воин, раб, мудрец, предатель, купец, наставник. Эти паттерны – конструкции поведения людей в социуме. В романе паттерны выполняют определенную функцию. Главный герой произведения Махутбек побывал в роли раба, затем стал воином, а потом занял трон султана и вошел в историю под именем султана Бейбарса. Ключевыми паттернами в романе являются паттерн воина и правителя. Оба паттерна тесно связаны друг с другом. По мысли автора романа, только закаленный испытаниями воин подготовлен к осуществлению обязанностей правителя. Но стать гуманным и успешным правителем может только мудрый воин.

Автор специально вводит в повествование образ Вэя, который выступает в роли мудрого наставника главного героя. Он неспешно развивает у Махутбека новые навыки мышления и поведения, которые помогали ему выживать и побеждать. Махутбек усваивает наставления Вэя. Но воля к власти у Махутбека сильнее, чем его

другие качества. В представлении автора романа, Махутбек стремится к власти, осознавая свое физическое и духовное превосходство над остальными людьми.

В романе наблюдается внимание автора к теме власти. Е. Турсунов, раскрывая проблему власти, обращается к образу исторической личности султана Бейбарса. Сюжет романа основан на развития личности главного героя Махутбека, который обретает верховную власть в средневековом Египте. Основной вектор этого развития – движение к власти. Конечно, сначала у мальчика, похищенного из родного кипчакского аула, не было мыслей о власти. Но под влиянием обстоятельств он стал правителем страны. В целом история главного героя является дорогой к вершине власти. Тема власти получила свое осмысление еще в мифологии. Например, древнегреческая мифология содержит сюжеты борьбы богов за власть. Общеизвестно, что мифология оказывает влияние на художественную литературу. Мифологические темы проникают в литературные произведения.

Тема власти – одна из самых древних в мировой художественной литературе. В рамках нашей статьи нет необходимости уходить далеко, к истокам мировой литературы. Остановимся на близком к нашему времени литературном контексте. Нас интересует западная литература XX в. Для раскрытия темы власти использовались различные художественные формы и приемы. Так, австрийский писатель Франц Кафка поднимал проблему власти в романах «Замок» и «Процесс», используя приемы абсурда и гротеска. Кафка показал разрушительное влияние бюрократии на рядового человека. Его романы оказались актуальными для Европы накануне второй мировой войны. Е. М. Мелетинский отмечает авторскую мифологическую направленность творчества Кафки: «Так же как Джойс, Кафка осуществляет переход от реалистического социального романа к синтетической конструкции символической модели мира» [4, с. 137]. Произведениям Кафки присущ «мифологизм чисто творческий, спонтанный, личный» [4, с. 137].

Немецкий писатель Томас Манн поднимает проблему власти, непосредственно используя для этого мифологические сюжеты и образы. Нас особенно интересует роман «Иосиф и его братья». Сопоставление этого произведения и романа «Мамлюк» обнаруживает определенное сходство. Оба произведения написаны в жанре исторического романа. Главный герой романа Т. Манна – библейский персонаж Иосиф. Главный герой романа Е. Турсунова – выдающийся средневековый государственный деятель и полководец Бейбарс. Наблюдается сюжетное сходство этих романов. Юный Иосиф был продан в рабство своими братьями. Юный Бейбарс был похищен соплеменниками и продан китайскому купцу. Затем он становится рабом-мамлюком. Судьбы Иосифа и Бейбарса связаны с Египтом (соответственно эпохи фараонов и средневековым). Иосиф и Бейбарс совершают восхождение на вершину власти благодаря своим исключительным талантам. Иосиф становится главным министром и другом фараона, Бейбарс – султаном средневекового Египта. В этих романах утверждается идея деятельного гуманизма. В обоих произведениях выражается надежда авторов на мудрого и волевого мужчину, способного облагородить власть и использовать ее для облегчения жизни многих людей.

Е. Турсунов вслед за Т. Манном ориентируется на Библию в поисках вечных духовных ценностей. В начале романа он напоминает читателям историю Юсуфа (Иосифа). «И однажды выманили братья в поле юного Юсуфа, схватили, сорвали с него яркие одежды и продали измаильтянам» [5, с. 11]. «С той поры и повелось: обманывает брат брата, идет на него войной...» [5, с. 12]. Но Е. Турсунов верит в победу человечности. Смысл жизни человека состоит в пути «от слепоты – к прозрению» [5, с. 13]. Характерно, что в финале романа автор вставляет эпизод, повествующий о смерти отца Иосифа Якуба (Иакова) и примирении Иосифа с братьями. В романах «Иосиф и его братья» и «Мамлюк» выражается одна и та же идея. Человек должен быть гуманным, власть должна быть человечной. Иосиф и Бейбарс учатся быть человечными, воспитывают себя, чтобы на вершине власти служить людям, помогать им, облегчать им жизнь.

Таким образом, в романе «Мамлюк» нашло отражение мировосприятие автора. В произведении выражена надежда автора на дальнейшую гармонизацию общественных отношений. Автор романа, используя возможности мифа как мировоззренческой конструкции, рассмотрел ключевые философские проблемы. Это вопросы духовного становления личности, природы власти, бесконфликтного взаимоотношения власти и общества.

## Библиографические ссылки

1. Юнг К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное. Москва: Издательство АСТ, 2019.

2. Фрай Н. Анатомия критики// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Под редакцией Г. К. Косикова. Москва: Издательство Московского государственного университета, 1987. С. 232–264.

3. Кэмпбелл Д. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное. Москва: София, 1997.

4. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2001.

5. Турсунов Е. Мамлюк. Роман. Алматы: Издательство MELOMAN Publishing, 2021.

# СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КАТЕГОРИИ «СВОЙ – ЧУЖОЙ» В ПОВЕСТИ В. П. АВЕНАРИУСА «ПЕРВЫЙ ВЫЛЕТ. ПУТЕВОЙ ДНЕВНИК ИНСТИТУТКИ»

**В. А. Филатова**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Федеральное государственное бюджетное научное учреждение высшего образования*
*«Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова»,*
*ул. Рудакова, 25, 284626, г. Горловка, ДНР, Россия, vafilatova@mail.ru*

На материале повести «Певрый вылет. Путевой дневник институтки» В. П. Авенариуса, написанной в форме дневника в самом начале XX века, от лица пятнадцатилетней девушки, которая впервые отправляется в путешествие с семьей за границу, рассматривается ее восприятие мира, взросление, переосмысление понятий «свой – чужой». В статье доказывается, что если в начале повествования «чужое» вызывает у нее интерес и восторг, то к окончанию путешествия она утверждается в мысли, что «свое» – это самое главное и дорогое в жизни. Дихотомия «свой – чужой» рассматривается на примере ее отношения к природе, достопримечательностям, людям и человеческим ценностям.

***Ключевые слова:*** детская литература; путевой дневник; «свой – чужой»; путешествие; противопоставление.

# СПЕЦЫФІКА РЭПРЭЗЕНТАЦЫІ КАТЭГОРЫІ «СВОЙ – ЧУЖЫ» Ў АПОВЕСЦІ В. П. АВЕНАРЫЎСА «ПЕРВЫЙ ВЫЛЕТ. ПУТЕВОЙ ДНЕВНИК ИНСТИТУТКИ»

**В. А. Філатава**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Федэральная дзяржаўная бюджэтнае навуковая ўстанова вышэйшай адукацыі*
*«Данецкі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт ім. В. Шаталава»,*
*вул. Рудакова, 25, 284626, г. Горлаўка, ДНР, Расія, vafilatova@mail.ru*

На матэрыяле аповесці «Певрый вылет. Путевой дневник институтки» В. П. Авенарыўса, напісанай у форме дзённіка ў самым пачатку XX стагоддзя, ад асобы пятнаццацігадовай дзяўчыны, якая ўпершыню адпраўляецца ў падарожжа з сям'ёй за мяжу, разглядаецца яе ўспрыманне свету, сталенне, пераасэнсаванне паняццяў «свой – чужы». У артыкуле даказваецца, што калі ў пачатку апавядання «чужое» выклікае ў яе цікавасць і захапленне, то да заканчэння падарожжа яна сцвярджаецца ў думцы, што «сваё» – гэта самае галоўнае і дарагое ў жыцці. Дыхатамія «свой – чужы» разглядаецца на прыкладзе яе адносін да прыроды, славутасцяў, людзей і чалавечых каштоўнасцяў.

***Ключавыя словы:*** дзіцячая літаратура; шляхавы дзённік; «свой – чужы»; падарожжа; супрацьпастаўленне.

# THE SPECIFICS OF REPRESENTATING THE CATEGORY «FRIEND OR FOE» IN THE BOOK «THE FIRST FLIGHT. A BOARDING SCHOOL GIRL'S TRAVEL DIARY» BY V. P. AVENARIUS

**V. A. Filatova**

*PhD, Ass. Professor,*
*Federal State Budgetary Scientific Institution of Higher Education*
*«Donetsk State Pedagogical University of V. Shatalov»,*
*25 Rudakova Str., 220030, Gorlovka, DPR, Russia, vafilatova@mail.ru*

In the article, based on the story «The First Flight. A Boarding Schoolgirl's Travel Diary» by V. P. Avenarius, written in the form of a diary at the very beginning of the 20th century, from the perspective of a fifteen-year-old girl who goes on her first trip abroad with her family, examines her perception of the world, growing up, and rethinking the concepts of «friend or foe». The article proves that if at the beginning of the story the category of «foe» arouses her interest and delight, then by the end of the journey, she is convinced that the category of «friend» is the most important and precious thing in life. The dichotomy of «friend or foe» is examined using the example of her attitude toward nature, landmarks, people, and human values.

***Keywords:*** children's literature; travel diary; «friend or foe»; travel; opposition.

Василий (Вильгельм) Петрович Авенариус (1839–1923) не был профессиональным писателем, но во второй половине XIX – начале XX века он написал значительное количество разножанровых произведений для детей и юношества, чем внёс значительный вклад в развитие детской литературы. Родился и вырос он в семье лютеранского священника (дед по материнской линии тоже был пастором в лютеранской церкви). После окончания гимназии в Санкт-Петербурге он продолжил обучение на физико-математическом факультете Санкт-Петербургского университета. По окончанию его прошел стажировку в Германии, но не нашел работу по специальности в родном городе и решил попробовать себя на государственном поприще, где и сделал успешную карьеру. Вместе с тем В. П. Авенариус пытался найти своё место в литературе и со временем добился признанного успеха. Он дебютировал как поэт, но его стихи, как и первые прозаические произведения, не были приняты читателями и критикой. Тогда В. П. Авенариус стал писать для детей: вначале он обрабатывал народные сказки, затем стал писать свои. В его наследии – биографические очерки, повести, рассказы, исторические и фантастические повести, баллады, сказки-поэмы, рассказы для детей.

«Первый вылет: Путевой дневник институтки» вышел в 1902 году в издании книжного магазина В. П. Луковникова, но до этого он печатался в журнале «Родник» под названием «В чужих краях», о чем предупреждается на обратной стороне титульной страницы (год публикации не указан).

Автор дневника – пятнадцатилетняя девушка Наташа, которую все называют Тавочка. Во время летних каникул она уезжает на поезде вместе с братом Левой и кузиной Жюли из Петербурга, чтобы встретиться с матерью и провести каникулы в немецком курортном городе. Дневник она начинает вести по совету классной наставницы. Он охватывает период с 5 июня по 15 августа, год не указан, но из беседы молодых людей с иностранцем, в которой упоминается недавнее празднование столетия со дня рождения А. С. Пушкина, время путешестия приблизительно понятно.

Путевой дневник – это записи, которые ведут во время путешествия; в нем фиксируется не только маршрут поездки, описываются места и достопримечательности, но также сохраняются эмоции и впечатления от увиденного или пережитого. Форма путевого дневника как нельзя лучше помогает отразить категорию «свой – чужой».

Дихотомия «свой – чужой», являясь сложным и многогранным понятием, определяет восприятие мира и окружающих человека людей. В повести ярко прослеживается «свой» мир купчихи Анфисы Гавриловны, с которой молодые люди познакомились в начале своего путешествия, и «свой» мир Варвары Семеновны, институтской наставницы Тавочки, но они служат фоном для того, чтобы отразить, подчеркнуть, выделить познание «своего» и «чужого» пятнадцатилетней девушки, которая и ведёт дневник.

Купчиха Анфиса Гавриловна не доверяла ни немецкой кухне («эта немчура еще как-то вас кормить станет?» [1, с. 12]), ни английским пластырям, предпочитая лечить порез, возникший у нее из-за острого немецкого ножа, народными методами – паутинкой [1, с. 71]. Во время осмотра музея она могла уснуть, найдя для себя удобное место, но чувствовала себя «совершенно довольной» у себя в номере «за своим самоварчиком», который всегда возила с собой [1, с. 34].

«Своим» Варвара Семеновна называла «наш маленький институтский мирок», который для нее с детства «был совершенно отдельным центром в огромном Божьем мире» [1, с. 193]. Вся ее жизнь прошла в стенах учебного заведения, где она выросла от кофульки (т. е. воспитанницы младших, кофейных классов, названных так по цвету платьев) до строгой учительницы.

«Первый вылет» – это действительно первый опыт выхода за пределы «своего», привычного, родного мира и знакомство с миром «чужих», незнакомых и таинственных. Первое сравнение, зафиксированное в тексте дневника, отражено в оглавлении. Оно противопоставляет две точки маршрута, две столицы: «От Петербурга до Берлина». Дальше в дневнике сопоставляются разные уровни человеческих отношений и укладов жизни, сравнивается природа, города и достопримечательности, погода, быт людей.

Описание родной природы приводится в первой записи дневника, когда они только отъехали от Петербурга, и Тавочка рассматривала местность через открытое окно, «ничего не думая, бессмысленно, но с таким удовольствием!» [1, с. 13]. Чувства, которые испытывает она, наблюдая за пасущимся стадом коров, за играющими детьми, выражены словами: «Сейчас бы, кажется, выскочила из вагона и побежала, куда глаза глядят; рвала бы цветы, прыгала бы через кочки и канавы, а запыхавшись, прилегла бы в траву...» [1, с. 13].

Первое знакомство с немецким пейзажем вызывает у девушки восторг. Она пишет: «Я глядела и не могла наглядеться; от самой границы все разом, как в сказке, переменилось: лес – загляденье: каждое дерево – на выставку; поля зеленеют так, что любо; около домов фруктовые сады с каменными оградами; даже в деревнях не простые избы, а чистенькие, хорошенькие домики…» [1, с. 21]. Продолжая восхищаться прочными, увитыми зеленью стенами и аккуратными крышами, покрытыми черепицею, она задается вопросом: почему аисты на крыше всегда на одной ножке, на который сама же и выдвигает предположение: «Верно, такая уж немецкая мода» [1, с. 21].

Чувство восторга вызывает вид озера в центральной части Швейцарии («Что за прелесть – это Фирвальдштедтское озеро, светло-бирюзовое и точно атласное!» [1, с. 88]), дома (среди которых «игрушечные домики», «прехорошенькие виллы», пятиэтажные отели [1, с. 94]), сияние Альп («что это за роскошь! Как только зашло солнце, горы вспыхнули нежным розовым заревом; оно точно таяло; вот чуть-чуть только светятся самые верхушки; но и те гаснут...» [1, с. 134]). Такие же эмоции испытывает девушка и в Италии: «Кажется, красивее и ждать нечего; но, прибыв в Менаджио на озере Комо, мы от вида этого озера пришли, по выражению Левы, в “телячий” восторг» [1, с. 161]. Италия называется «милой», а путешествие по ней – «точно волшебный сон, который никогда не забудется» [1, с. 172].

Наряду с восхищением и восторгом, всегда есть то, что портит впечатление от происходящего. Это может быть «волчий голод», москиты или невыносимая жара. Но главная проблема возникает тогда, когда друзья и родные уезжают, а они остаются вдвоем с мамой («Но здесь без них, Боже, какая пустота и тоска!» [1, с. 202]). Прекрасные места, которые вызывали столько эмоций, теряют свою привлекательность («Грустно ли мне уезжать отсюда? И да, и нет. Вся эта мирная, идиллическая жизнь стала для меня чем-то таким естественным, как здоровая еда, как свежий воздух. Но без тех людей, которые одушевляли эту идиллию, она потеряла уже для меня половину своей прелести» [1, с. 202]).

Сравнивает Тавочка и русские достопримечательности, которые, по ее мнению, уступают заграничным по масштабу и красоте. Например, она пишет: «Была я раз у нас в Петербурге в зоологическом саду, но какое же сравнение с берлинским! Здесь настоящий парк, где можно заблудиться, а зверям живется, наверное, лучше, чем многим-многим людям» [1, с. 41]. Не выдерживает сравнения и Эрмитаж, потому что в Старом музее в Берлине больше знаменитых картин и статуй [1, с. 47]. А бульвар Унтер-ден-Линден (в переводе – «под липами») шире, по мнению девушки, чем Невский проспект. И очень «выигрывает улица», когда она обсажена деревьями, особенно в четыре ряда. «Хорошо, – пишет девушка, – что теперь и у нас, в Петербурге, начинают обсаживать улицы деревьями; но когда-то еще они достигнут такой гущины!» [1, с. 28].

Одним из основных проявлений понятия «свой – чужой» является противопоставление по национальному признаку. Откровением для Тавочки становится национальная вражда, которая, как она пишет, «овцу обращает в тигра» [1, с. 130].

Называя в начале путешествия по Германии немцев, проживающих там, «пруссаками», она не представляла, насколько уничижительно будет звучать это слово из уст

их нового знакомого из Вены, который о себе сказал, что он немец, «но не пруссак», потому что «у австрийцев с пруссаками не можетъ быть ничего общего» [1, с. 29, с. 128].

Англичан, которые везде, куда ни пойдешь, «как бельмо на глазу», она называет «несносными» [1, с. 90]. Эмоционально, используя восклицательные предложения, описывает она девушек-англичанок, которые появляются в отеле разряженными «как на званый вечер» и оглядывают их с головы до ног с холодностью и пренебрежением. Мужчины-англичане также «преважно» устраиваются в креслах в вестибюле, чтобы прочитать газеты, и после этого «для них вообще никто уже не существует» [1, с. 90].

Хуже «спеси англичан» стала для девушки «грубость американцев», у которых есть привычка лежать «на диване с ногами на столе» [1, с. 126]. Не подтвердились ее представления о французах как о деликатных и изящных людях. Встреченные во время путешествия француженки оглушительно тараторили, хохотали во все горло и отваливали себе двойные порции [1, с. 102].

Предпочтение во всех хороших гостиницах в Швейцарии отдавалось англичанам, из-за чего семья Тавы не могла снять себе номера, потому что, как она пишет, «мы – русские, даже не немцы, не французы, – так какое им до нас дело?» [1, с. 93]. Отношение, которое они почувствовали к себе, после пересечения границы, когда оказалось, что их плацкарты действительны только в России, но не имеют значения в Германии, усугубилось [1, с. 20].

«Свое» – «чужое» затрагивает и литературу. Начитанная, знакомая с творчеством Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Тава, говорит, что у «нас, у русских, есть свои классики, но и иностранные у нас в почете [1, с. 138]. Она может поддержать разговор о творчестве писателей другой культуры, но гордится своими писателями.

«Свое» для Тавочки – это и православная вера, как и для купчихи Анфисы Гавриловны, которая в Германии пожертвовала крупную сумму денег на строительство православного храма, как и для институтской наставницы Варвары Семеновны, для которой в Вене перед смертью вызывали православного священника из русского посольства. «Пока мы кочевали, я молилась без образка», – записывает девушка в дневник, «потому что боялась забыть его в отеле» [1, с. 60]. Но после того, как устроились на курорте, она «пришпилила свой образок над изголовьем», как в институте [1, с. 60]. Таким образом, она перенесла «свой» привычный мир в «чужое» окружение.

Но что побеждает в любом сравнении – это родная русская речь («Как приятно на чужбине услышать родную речь!» [1, с. 63]). После долгого путешествия, услышав опять на границе «нашу родную речь», девушка оживилась, и на вопрос носильщика «А что, барышня, в гостях хорошо, а дома лучше?», она искренне ответила: «Еще бы не лучше!» [1, с. 210].

Подводя итог, отметим, что в произведении, написанном в форме дневника, в котором фиксируются чувства, эмоции, впечатления, дихотомия «свой – чужой» выражается через восприятие пятнадцатилетней девушки, которая впервые отправляется в путешествие и выходит за границы привычного ей мира. Категория «чужой» вызывает у нее интерес и связанный с ним восторг, который в своем путевом днев-

нике она выражает, как правило, при помощи восклицательных предложений, но любовь к «своему» перевешивает интерес к неизвестному. Тавочка учится различать тонкости человеческих взаимоотношений, что помогает ей по-новому взглянуть на людей вокруг, включая свое окружение. Познание «чужого» позволяет ей лучше понять и себя, и тех, кто для нее является своим, и без кого прелести «чужой» жизни теряют смысл и интерес. Таким образом, её путешествие – это не просто первая поездка, но и жизненный опыт, и личные открытия.

## Библиографические ссылки

1. *Авенариус В. П.* Первый вылет: Путевой дневник институтки. Санкт-Петербург : кн. маг. П. В. Луковникова, 1902.

# ТЕМНЫЕ СТОРОНЫ ЖИЗНИ ГОРОДА В КНИГЕ ПИТЕРА АКРОЙДА «ЛОНДОН. БИОГРАФИЯ»

**М. В. Ходинская**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, hoshka@gmail.com;*
*Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент В. В. Халипов*

Анализ одного из самых известных произведений геобиографического жанра – книги Питера Акройда «Лондон. Биография». Рассматривается такая особенность книги, как акцентирование негативных проявлений жизни в истории города, теневых сторон его повседневного существования. Отмечается характерное для писателя насыщение текста подробными описаниями жестоких преступлений, убийств, казней, стихийных бедствий и эпидемий. В статье подчеркивается, что, уделяя такое большое внимание «чудовищному», образам зла и насилия, Акройд в то же время видит в этих проявлениях жестокости и агрессии своеобразный источник стихийной силы города. Автор статьи приходит к выводу, что, несмотря на фиксацию Акройда на темных сторонах жизни Лондона, писатель создал гимн городу, способному пережить любые испытания. Статья может быть полезна для изучения истории Лондона, творчества П. Акройда, трактовок жанра геобиографии.

***Ключевые слова:*** геобиография; биография города; характер города; история Лондона; мифология города.

# ЦЁМНЫЯ БАКІ ЖЫЦЦЯ ГОРАДА Ў КНІЗЕ ПІТЭРА АКРОЙДА «ЛОНДОН. БИОГРАФИЯ»

**М. В. Ходзінская**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, hoshka@gmail.com;*
*Навуковы кіраўнік – кандыдат філалагічных навук, дацэнт В. В. Халіпаў*

Аналіз аднаго з самых вядомых твораў геабіяграфічнага жанру – кнігі Пітэра Акройда «Лондон. Биография». Разглядаецца такая асаблівасць кнігі, як акцэнтаванне негатыўных праяў жыцця ў гісторыі горада, ценявых бакоў яго паўсядзённага існавання. Адзначаецца характэрнае для пісьменніка насычэнне тэксту падрабязнымі апісаннямі жорсткіх злачынстваў, забойстваў, пакаранняў смерцю, стыхійных бедстваў і эпідэмій. У артыкуле падкрэсліваецца, што, надаючы такую вялікую ўвагу «жахліваму», выявам зла і гвалту, Акройд у той жа час бачыць у гэтых праявах жорсткасці і агрэсіі своеасаблівы крыніца стыхійнай сілы горада. Аўтар артыкула прыходзіць да высновы, што, нягледзячы на фіксацыю Акройда на цёмных баках жыцця Лондана, пісьменнік стварыў гімн гораду, здольнаму перажыць любыя выпрабаванні. Артыкул можа быць карысны для вывучэння гісторыі Лондана, творчасці П. Акройда, трактовак жанру геабіяграфіі.

***Ключавыя словы:*** геабіяграфія; біяграфія горада; характар горада; гісторыя Лондана; міфалогія горада.

# THE DARK SIDES OF CITY LIFE IN PETER ACKROYD'S BOOK «LONDON. THE BIOGRAPHY»

**M. V. Khadzinskaya**

*Belarusian State University,*
*Nezavisimosti Av., 4, 220030, Minsk, Belarus, hoshka@gmail.com;*
*Supervisor – PhD, Ass. Professor V. V. Khalipov*

The article is devoted to the analysis of Peter Ackroyd's «London. The Biography», which is one of the most famous works of the geobiographical genre. The author's emphasis on the negative life manifestations in the history of the city and the dark sides of its everyday existence is examined as the specific feature of the book. The article marks the author's inclination to saturate the text with detailed descriptions of brutal crimes, murders, executions, natural disasters and epidemics. The article emphasizes that, while paying so much attention to the "monstrous" images of evil and violence, Ackroyd finds the source of the city's power in these manifestations of cruelty and aggression. The author of the article comes to the conclusion that, despite Ackroyd's fixation on the dark sides of London life, the writer created a hymn to the city, which is able to survive any hardships. The article may be useful for studying the history of London, the works of P. Ackroyd, and the interpretations of the genre of geobiography.

***Keywords:*** geobiography; biography of the city; character of the city; history of London; mythology of the city.

Геобиография – популярный жанр страноведческой литературы, в котором город (или другой географический объект) описывается как живой развивающийся организм со своим характером и привычками. Наиболее часто геобиографии посвящаются легендарным городам, имеющим ярко выраженную индивидуальность (Париж, Венеция, Лондон, Рим и др.).

Питер Акройд, один из самых читаемых современных английских авторов, работающих в жанре геобиографии, посвятил ряд произведений Лондону и разным сторонам его жизни. В книге «Лондон. Биография» писатель рассматривает становление города, описывает черты, издавна ему присущие, и прослеживает, как эти черты проявляются в настоящее время.

Одной из особенностей подачи материала является фиксация негативных, жестоких проявлений повседневной жизни города, его темных сторон. Автор многократно подчеркивает контрасты городской жизни, в которой «добро и зло существуют бок о бок, чудесное и чудовищное перемешано»; в процентном соотношении «чудовищному» в книге уделяется гораздо больше внимания [1, с. 10]. По мнению автора, в этой «теневой» стороне кроется неисчерпаемая мощь: стихийная жестокость и агрессия города могут быть страшны в своих проявлениях, но в то же время являются источником силы города, залогом его жизнестойкости.

Мысль о жестокости Лондона проходит сквозной линией через всю книгу; несколько отдельных глав целиком посвящены темным сторонам жизни города. Акройд детально разбирает, какие преступления совершались в Лондоне со времен средневековья и до наших дней, какие наказания получали преступники; рассказывает о

страшной и безжалостной силе толпы; о чуме и разрушительных пожарах; о грязи, шуме и вони; о жизни городской бедноты, больных и отверженных. При этом писатель отмечает еще одну типичную черту характера города, которая способствует выживанию в самых трудных условиях: театрализацию действительности. Лондон, уважающий силу и бесстрашие, имеет склонность к ярким, сценически-эффектным жестам и преображает проявления жестокости в спектакль: то кровавую драму, то черную комедию с элементами сатиры. Зрители жаждут хлеба и зрелищ, самые темные события из жизни города окутаны своеобразным романтическим флером; преступники превращаются в героев, казни – в захватывающие представления, убийства – в изящное искусство, жестокие стычки – в языческие ритуальные оргии, полные своей дикой красоты. Театрализация, карнавализация жестокого помогает легче относиться к жизненным тяготам, не воспринимать жизнь слишком уж всерьез. Когда в Лондоне свирепствовала чума, один возчик, доставляя в общую могилу тела маленьких детей, «имел обыкновение кричать: “А вот кому мальчиков, бери пятерых за шестипенсовик!” – и поднимал ребенка за ногу» [2, с. 237].

Раздел «Преступление и наказание» представляет собой энциклопедию жестокости, насыщенную живописными деталями. Мошенники и убийцы испокон веков становились героями баллад и романов (а знаменитая Ньюгейтская тюрьма «вдохновила литераторов на создание большего количества драм, поэм и романов, чем любое другое лондонское здание»), и Акройд также пишет о многочисленных преступниках не без некоторой национальной гордости [2, с. 287]. Писатель отмечает, что «подлинным источником преступлений служит самая жизнь города»: согласно официальным статистическим данным (которые, вполне вероятно, преуменьшают реальные числа), в XVIII веке не менее одной седьмой части лондонцев были повинны в различных преступлениях; при этом «коренные лондонцы попадали на виселицу, как правило, в возрасте двадцати с небольшим лет, тогда как приезжие – несколько позже» [2, с. 309].

Особым талантом отличались убийцы, которым, к тому же, по мнению Акройда, причудливым образом благоволил город, подталкивающий к преступлениям: «самой любопытной и интригующей чертой “убийства по-лондонски” остается, пожалуй, присущая ему загадочность – словно сам город действует рука об руку с преступниками» [2, с. 314]. Акройд вновь и вновь подводит читателя к мысли, что Лондон и убийство неразрывно связаны; густой лондонский туман, тусклый свет луны, мрачные здания Ист-Энда и узкие кривые переулки, которые становятся особенно зловещими с наступлением темноты, – идеальная сцена для драмы. Преступления, совершенные Джеком-Потрошителем в конце XIX века, вошли в мифологию города, породив многочисленные литературные и театральные подражания и эссе (например, «Путеводитель по местам лондонских убийств» или «Убийство как одно из изящных искусств»), и «сами улицы и дома этих районов стали идентифицироваться с убийствами – причем до такой степени, что на них чуть ли не возлагалась доля вины за содеянное» [2, с. 315]. Неудивительно, что именно английская литература подарила миру множество великолепных детективов, ставших классикой. Как утверждает Акройд, «преступление, в особенности убийство, действует на лондонцев стимулирующе» – настолько «стимулирующе», что в XXI веке процент убийств в городе вырос

до невиданно высокой цифры, опережая статистику преступлений в других европейских городах. Довольно сомнительная пальма первенства, однако происходящее в наши дни является, по мнению писателя, логичным продолжением кровавой истории прошлого [2, с. 320].

Акройд уверяет читателя, что и по количеству тюрем Лондон занимал рекордное место среди городов Европы, а каждая казнь, сопровождавшаяся эффектным шествием от ворот тюрьмы к виселице, превращалась в своеобразную праздничную демонстрацию, полную языческого неистовства. Акройд приводит мнение Диккенса, который из писательского любопытства однажды снял комнатку «с видом» (накануне каждой казни в ближайших тавернах сдавались втридорога «комнаты с видом» для аристократии, чтобы желающие могли с комфортом наблюдать за театральным действом): «Я уверен, что столь немыслимо жуткого зрелища, как злобная веселость гигантской толпы…, не увидишь ни в одной другой, даже самой дикой стране мира» [2, с. 349]. Завершалась казнь еще одним ритуалом, полным языческой дикости: зрители набрасывались «на тела казненных, поскольку считалось, что прикосновение к ним может исцелить от болезни» [2, с. 340]. Смотреть на казнь приходили целыми семьями, вместе с малыми детьми, которые нередко оказывались затоптаны в разбушевавшейся толпе, если казнили особенно популярного или ненавистного преступника.

Жизнь ценилась дешево, а насилие служило развлечением. Ярость толпы была «в равной мере свирепой и радостной», она вспыхивала мгновенно, как заразительное безумие, цель которого – разрушение, прокатывалась по городу штормом и сносила все на своем пути [2, с. 451]. Выплеснув энергию и «развеяв скуку», толпа возвращалась к привычным будничным делам.

Акройд подчеркивает, что вулканический темперамент позволяет Лондону преодолевать любые бедствия и раз за разом восставать из пепла и начинать все заново. Лондонцы как будто из века в век проходили своеобразный естественный отбор, в результате которого выживали сильные, жесткие, цепкие и неустрашимые. В современных жителях города писатель видит силу духа и непокорность их неукротимых далеких предков.

Вопреки всем описанным «темным» сторонам жизни, книга становится своеобразным гимном, хвалебной песней Лондону. Выставляя напоказ самые неприглядные страницы городской истории, Акройд любуется могучей энергией Лондона, позволяющей преодолевать любые трудности. Внутренние противоречия способствуют развитию, непрестанному движению вперед. Город вновь и вновь проходит неумолимый естественный цикл жизни, в котором разрушение влечет за собой обновление. Акройд показывает читателю город, который твердо опирается на свое прошлое и уверенно смотрит в будущее. «В основании Лондона тьма», но из этой тьмы город черпает свою жизненную силу [1, с. 191].

**Библиографические ссылки**

1. *Акройд П.* Подземный Лондон. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2015.
2. *Акройд П.* Лондон: Биография. М.: Альпина Паблишер, 2016.

## ГОРАД У ПАЭТЫСЦКАЙ ПАЭМЕ «ЭДЫСАН» В. НЭЗВАЛА

**Ю. А. Шлемен**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*yulenka.shlemen@mail.ru;*
*Навуковы кіраўнік – кандыдат філалагічных наук, дацэнт А. У. Вострыкава*

Разглядаецца вобраз горада ў паэме В. Нэзвала «Эдысан», напісанай у паэтысцкі перыяд творчасці. Мэтай навуковага даследавання з'яўляецца выяўленне спецыфікі адлюстравання гарадской прасторы ў творы, прысвечаным усхваленню развіцця і цывілізацыі. Асаблівая ўвага нададзена даследаванню вобраза Прагі, а таксама тым мастацкім сродкам, з дапамогай якіх апісваецца чэшская сталіца. Прыведзены аналіз тропаў і сінтаксічных фігур, што выкарыстоўваліся аўтарам у паэтысцкім кірунку. Вылучэнне асноўных матываў, ужытых у паэме, паказвае, што ў творы спалучаюцца паэтысцкія і сюррэалістычныя рысы. Гэта дазваляе пановаму паглядзець на вобраз гарадскога асяроддзя ў паэтычнай спадчыне В. Нэзвала.

***Ключавыя словы:*** В. Нэзвал; вобраз горада; вобраз Прагі; паэтызм; сюррэалістычныя рысы.

## ГОРОД В ПОЭТИСТСКОЙ ПОЭМЕ «ЭДИСОН» В. НЕЗВАЛА

**Ю. А. Шлемен**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*yulenka.shlemen@mail.ru;*
*Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Е. В. Вострикова*

Рассматривается образ города в поэме В. Незвала «Эдисон», написанной в поэтистский период творчества. Целью научного исследования является выявление специфики отражения городского пространства в произведении, посвященном восхвалению развития и цивилизации. Особое внимание уделено исследованию образа Праги, а также тем художественным средствам, с помощью которых описывается чешская столица. Приведен анализ тропов и синтаксических фигур, использовавшихся автором в поэтистском направлении. Выделение основных мотивов, примененных в поэме, показывает, что в произведении сочетаются поэтистские и сюрреалистические черты. Это позволяет по-новому посмотреть на образ городской среды в поэтическом наследии В. Незвала.

***Ключевые слова:*** В. Незвал; образ города; образ Праги; поэтизм; сюрреалистические черты.

# THE CITY IN THE POETIC POEM «EDISON» BY V. NEZVAL

**Y. A. Shlemen**

*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus,*
*yulenka.shlemen@mail.ru;*
*Supervisor – PhD, Ass. Professor A. U. Vostrykava*

The article examines the image of the city in V. Nezval's poem «Edison», written during the poetic period of creativity. The purpose of the scientific research is to identify the specifics of the reflection of urban space in a work dedicated to the praise of development and civilization. Special attention is paid to the study of the image of Prague, as well as to the artistic means by which the Czech capital is described. The analysis of the tropes and syntactic figures used by the author in the poetic direction is given. Highlighting the main motifs used in the poem shows that the work combines poetic and surrealistic features. This allows us to take a fresh look at the image of the urban environment in the poetic heritage of V. Nezval.

***Keywords:*** V. Nezval; the image of the city; the image of Prague; poetics; surreal features.

В. Нэзвал увайшоў у гісторыю чэшскай паэзіі як прадстаўнік разнастайных плыняў, праз якія прайшла чэшская літаратура на пачатку XX ст. Нездарма рускі даследчык М. Лаштавічка адзначаў: «Яго называлі "дзіўным чараўніком", "казачнай курачкай, якая нясе залатыя яйкі", часам нават "каралём чэшскіх паэтаў", але адначасова таксама "бальшавіцкім падхалімам", "чалавекам, які прадаўся чырвоным" або "падхалімам уплывовых"» [1]. Усё гэта сведчыць пра разнастайнасць творчых поглядаў паэта. Ён стаў заснавальнікам чэшскага паэтычнага кірунку паэтызм, стаяў ля вытокаў стварэння сюррэалістычнага напрамку.

Паэма «Эдысан» («Edison», 1927) лічыцца адным з яскравых прыкладаў твораў, напісаных у рэчышчы чэшскага паэтызму, у якім аўтар «спрабуе апець багаты духоўны свет чалавека-стваральніка» [2, с. 156]. Аўтар выкарыстоўвае ўсе прыкметы, характэрныя для дадзенага кірунку. Паэма багатая на стылістычныя фігуры, што дазваляе В. Нэзвалу падкрэсліць значнасць адкрыццяў, паказаць узаемасувязь паміж чалавекам і даследаваннем свету. Так, даволі часта сустракаюцца анафары, якія звязваюць радкі асацыятыўна і дазваляюць выклікаць у рэцыпіента цэлы шэраг вобразаў і ўяўленняў, якія ён можа дапоўніць паводле свайго ўспрымання паэмы: jako akrobat jenž přešel po lanu, jako matka která porodila dítě, jako rybář který vytáh plné sítě (як акрабат які прайшоў па канаце // як маці якая нарадзіла дзіця // як рыбак які выцягнуў поўную сетку рыбы) [3, s. 109]. Ужытыя метафары падкрэсліваюць важнасць адкрыццяў: světlo které Edisonovy žárovky vytváří // vnáší světlo do duší lidí (святло якое лямпачкі Эдысана ствараюць // уносіць святло ў душы людзей) [3, с. 107]. Часам аўтар звяртаецца да аднасастаўных сказаў, каб выклікаць адчуванне хуткаплыннасці жыцця і акцэнтаваць увагу на неабходнасці займацца даследаваннем і вывучэннем навакольнага свету: Velký Věstník ve voze! Sázíš! Tiskneš! Válka! Srážky! Eroze! (Вялікі Веснік

у машыне! Садзіш! Друкуеш! Вайна! Сутыкненні! Эрозія!) [3, s. 106]. Асаблівасць паэмы праяўляецца ў адсутнасці знакаў прыпынку, што стала яскравай рысай паэтызму і далей выкарыстоўвалася сюррэалістамі. Літаратурная крытыка ацаніла значнасць твора ў літаратурнай спадчыне чэшскага паэта. Расійская даследчыца Л. Будагова адзначае: «Віртуозная лёгкасць шасцістопнага харэя, мілагучнасць рыфм, зіхатлівыя каскады асацыятыўных вобразаў дапамаглі Нэзвалу стварыць свой шэдэўр – паэму Эдысан (1927), адлюстраваўшы ў ёй пашану да вялікага амерыканца і творчага чалавека ўвогуле, а яшчэ захапленне жыццём, жыццём без упрыгожання, дзе ёсць месца ўсяму – подзвігам і злачынствам, святлу і цемры, гору і шчасцю» [4, с. 370].

Кампазіцыйна ліра-эпічная паэма складаецца з пяці частак, кожная з якіх пачынаецца рэфрэнам: Naše životy jsou… (Нашы жыцці ёсць…) [3, s. 105]. У першых частках уводзіцца параўнанне з адмоўнай канатацыяй: truchlivé jak pláč (тужлівыя як плач) [3, s. 101], strmé jako vrak (стромкія як аскепкі) [3, s. 104], bludné jako kruh (заганныя як круг) [3, s. 108], naše životy se nikdy nevrací (нашы жыцці ніколі не вернуцца) [3, s. 111]. Толькі ў пятай частцы аўтар ужывае станоўчае параўнанне, у чым прасочваецца сувязь з паэтызмам: naše životy jsou těšivé jak smích (нашы жыцці пацешлівыя як смех) [3, s. 116]. На працягу ўсяго твора сустракаецца рэфрэн, які на пачатку паэмы мае песімістычнае гучанне, аднак пры разгортванні сюжэта В. Нэзвала заўважае радасць паўсядзённага жыцця: Bylo tu však něco těžkého co drtí // smutek stesk a úzkost z života i smrti (Было тут аднак нешта цяжкае што знішчае // смутак туга і трывога ад жыцця і смерці) [3, s. 101] – bylo tu však něco krásného co drtí // zapomnění na stesk života i smrti (было тут аднак нешта прыгожае што знішчае // забыццё пра смутак жыцця і смерці) [3, s. 118]. Такі матыў нехарактэрны для паэтысцкага кірунку. Тлумачыцца гэта тым, што паэма «Эдысан» была напісана ў 1927 г., калі большая частка пісьменнікаў адмаўлялася ад паэтызму, паколькі аўтары пачалі заўважаць цяжкасці звычайнага жыцця. Разам з тым асноўныя рысы чэшскай літаратурнай плыні некаторы час яшчэ прысутнічалі ў іх творчасці. С. А. Шэрлаімава лічыць, што «да 1926–1927 гг. у творчасці па сутнасці ўсіх таленавітых паэтаў, так ці інакш звязаных з паэтызмам, мы сустракаемся з рэзкай рэакцыяй на бачанне “свету, які смяецца”, з узмацненнем змрочных тонаў, мноствам вершаў пра няшчасці і смерці» [5, с. 44]. Звязана гэта са знікненнем віталісцкіх матываў у паэзіі і пагаршэннем грамадска-палітычнага стану. Значнасць дадзенай паэмы ў паэтычнай спадчыне В. Нэзвала заключаецца ў тым, што аўтар спалучае змрочныя матывы паўсядзённага жыцця звычайных людзей і светлы вобраз навуковых адкрыццяў: Skláněje se z mostu uviděl jsem stín // sebevrahův stín jenž padal do hlubin // bylo tu však něco těžkého co pláče // byl to stín a smutek hazardního hráče (Нахіліўшыся над мастом я ўбачыў цень // самазабойцы цень які падаў углыбіню // было тут нешта цяжкае што плача // быў гэта цень і смутак азартнага гульца) [3, s. 102] – už se vznáší světla mezi listím stromů // už se chvěje v sněhu elektrický drát // už se blíží doba světlých promenád (ужо ўзносіцца святло паміж лісцямі дрэў // ужо дрыжыць у снезе электрычны дрот // ужо набліжаецца перыяд светлых праменадаў) [3, s. 112]). Чэшскія і расійскія літаратуразнаўцы сцвярджаюць, што

паэма «Эдысан» была напісана ў рэчышчы паэтысцкага кірунку. Як было намі адзначана раней, у ёй сустракаюцца матывы ценяў, двайнікоў, успамінаў, што характэрна для сюррэалізму, да якога В. Нэзвал пазней прыйдзе ў сваёй паэзіі. Гэта дазваляе казаць пра тое, што ў творы пераплятаюцца паэтысцкія і сюррэалістычныя рысы.

У паэме прысутнічаюць тры асноўныя вобразы, раскрытыя В. Нэзвалам з мэтай узвялічвання навукова-тэхнічнага прагрэсу: вобраз вынаходніка, паэта і горада. Асаблівасць адлюстравання горада на працягу ўсяго твора заключаецца ў тым, што паэт называе канкрэтныя чэшскія топасы, што дазваляе чытачу адчуць прысутнасць у чэшскай сталіцы: Vracel jsem se domu pres most Legií // zpívaje si v duchu malou árii // piják svetel nocních bárek na Vltave // z hradcanského dómu bilo dvanáct právě (Вяртаўся я дадому праз мост Легіі // спяваючы ў душы малую арыю // п'ючы залпам агні начных суднаў на Влтаве з градчанскага дома біла дванаццаць) [3, s. 102]. Напрацягу ўсяго твора аўтар не згадвае назву Прагі, таму толькі па назве пражскіх раёнаў можна зразумець, у якім горадзе адбываюцца падзеі: šli jsme ruku v ruce v otevreném snení // za mesto kde pocínaly Košíře (ішлі мы рука ў руцэ ў адкрытым сне // за горад дзе пачыналіся Кашыржы) [3, s. 102]. Пры звароце да асобы Т. А. Эдысана і апісанні яго біяграфіі аўтар пераносіць месца дзеяння ў амерыканскі горад Нью-Ёрк, прычым узгадвае гарадскія аб'екты, якія дазваляюць паглядзець на горад вачыма лірычнага героя: Jednou krácel po New Yorku dobrodruh // bylo odpoledne s vlahým sluncem v máji // chodec zastavil se mlcky na Broadwayi // pred palácem West Union Telegraf // kde to hucelo jak na rozvodné desce // byl to kamelot a velký vynálezce (Аднойчы крочыў па Нью-Ёрку авантурыст // быў поўдзень з цёплым сонцам у маі // пешаход спыніўся моўчкі на Брадвее // перад палацам тэлеграфа Вэст Юніон // дзе ўсё гуло як на размеркавальным шчыце // гэта быў газетчык і вялікі вынаходнік) [3, s. 108]. Напрыканцы паэмы паэт зноў пераносіць хранатоп у чэшскую сталіцу, што дазваляе казаць пра закальцаваную структуру твора: Už zas trhat ve snách bledé lilie // už zas jíti do kavárny Slávie (Ужо зноў ірваць у снах бледныя лілеі // ужо зноў ісці ў кафэ «Славія») [3, s. 119].

Нягледзячы на тое, што паэма «Эдысан» прысвечана асобе вынаходніка і ўсхваленню навуковых адкрыццяў, вобраз горада займае ў ёй значнае месца, уплывае на сюжэт і дазваляе раскрыць асноўную ідэю твора: tisíc šílencu již táhlo zámorím // a jen Nero doved zapáliti Rím // tisíc vynálezu jde k nám za sezónu // jenom jeden z nich však byl ten Edisonův (тысяча блазнаў цягнецца за мяжу // і толькі Нерон здолеў спаліць Рым // тысяча вынаходстваў ідуць да нас за сезон // толькі адзін з іх аднак быў Эдысана) [3, s. 113]. Расійская даследчыца С. А. Шэрлаімава адзначае: «Паэма аб геніяльным вынаходніку была адначасова і паэмай аб "магічнай прыгажосці" Прагі, якую расквеціла лямпачка Эдысана» [5, с. 47]. Даволі часта сустракаецца вобраз Прагі, які раскрываецца праз жыццё пражан. Аўтар паказвае распусных гараджан, у якіх адсутнічае духоўны складнік у існаванні, паколькі яны марнуюць свой час у шынках: avšak noc se chvela jako prérie // pod údery hvezdné artilerie // které naslouchali u politých stolu // pijáci nad sklenicemi alkoholu // polonahé ženy v šate z pávich pér // melancholikové jako vpodvecer (аднак ноч дрыжала як прэрыя // пад удары зорнай артылерыі // якую слухалі ля залітых сталоў // п'яніцы над шклянкамі алкаголю //

напаўаголеныя жанчыны ў сукенках з паўлінавых пёр // меланхолікі пад вечар) [3, s. 101]. У якасці антытэзы выступае апісанне паўсядзённага жыцця жыхароў Нью-Ёрка, якія займаюцца развіццём цывілізацыі. Паэт выкарыстоўвае рэфрэн, які дазваляе засяродзіць увагу на інтэлектуальным багацці прадстаўнікоў навукі: pohleďte jak tisíc lidí klidně žije // ne to není práce ani energie // je to dobrodružství jako na moři // uzamykati se v laboratoři // pohleďte jak tisíc lidí klidně žije // ne to není práce to je alchymie (паглядзіце як тысячы людзей спакойна жывуць // не гэта ані праца ані энергія // гэта прыгода як на моры // закрывацца ў лабараторыі // паглядзіце як тысячы людзей спакойна жывуць // гэта ўжо не праца гэта алхімія) [3, s. 112]. У пятай частцы падаецца вобраз магічнай і чароўнай Прагі, якая бачыцца лірычнаму герою ў якасці горада разнастайных ценяў: pozoruje stíny v dálce na nábreží // stíny sebevrahu pro než není lék // stíny starých poulicních nevestek // stíny aut jež porážely stíny peší // stíny chudáku jež bloudí bez prístreší // stíny hrbatých na rohu ulice // stíny plné rudých vredu príjice // stíny zabitých jež budou bloudit navždy (сачу за ценямі ўдалечыні на набярэжнай // цені самазабойцаў ад якіх няма выратавання // цені старых вулічных прастытутак // цені машын што збілі цені пешаходаў // цені беднякоў якія блукаюць без прыстанку // цені гарбатых на рагу вуліцы // цені поўныя рудых язваў сіфіліса // цені забітых якія будуць блукаць назаўсёды) [3, s. 117]. Характарыстыка разбэшчанага і амаральнага жыцця змяняецца на жаданне аўтара ўбачыць прыгажосць гарадскога асяроддзя: na shledanou stíny v dálce na nábreží // stíny casu na nejž není žádný lék // sladké stíny snů a vzpomínek // stíny modra nebe v ocích krásné ženy // stíny stínů hvezd v zrcadle vodní peny // stíny citu jež jsou dosud bez jmén (бывайце цені ўдалечыні на набярэжнай // цені часу ад якога няма ніякіх лекаў // салодкія цені сноў і успамінаў // цені сіняга неба ў вачах прыгожай жанчыны // цені ценяў зорак у люстэрку воднай пены // цені пачуццяў якія дагэтуль безыменныя) [3, s. 118–119]. В. Нэзвал адзначае, што, нягледзячы на тэхнічнае і навуковае развіццё, у лёсах гараджан дагэтуль прысутнічаюць змрочныя падзеі: stíny dechu dosud nezrozených detí // stíny matek modlících se za syny // stíny přeludu po mestech ciziny // stíny rozkoší jež ruší spánek vdově // stíny preludu a touhy po domově (цені духаў дагэтуль ненароджаных дзяцей // цені мацярэй што моляцца за сыноў // цені фантомаў у чужых гарадах // цені асалоды якая перашкаджае сну ўдоў // цені бачанняў і суму па радзіме) [3, s. 119].

Такім чынам, паэма В. Нэзвала «Эдысан», напісаная ў рэчышчы паэтысцкага кірунку, спалучае ў сабе рысы паэтызму і сюррэалізму. Аўтар захапляецца развіццём цывілізацыі і новымі адкрыццямі, а таму ўсхваляе навуку. У антытэзе са станоўчымі зменамі ў грамадстве пададзены вобразы звычайных пражскіх жыхароў, якія вядуць распуснае і амаральнае жыццё.

У творы зроблены акцэнт на трох асноўных вобразах, якія сустракаюцца на працягу ўсяго сюжэта: вобраз вынаходніка, паэта і горада. Значнае месца займае апісанне гарадской прасторы. Асаблівасць дадзенай паэмы заключаецца ў тым, што В. Нэзвал асноўным месцам дзеяння робіць чэшскую сталіцу, аднак не называе Прагу, узгадваючы толькі знакамітыя пражскія топасы і раёны (мост Легіёнаў, Влтава, Градчаны, Кашыржы, кафэ «Славія»). Вобраз горада паказаны і праз

увядзенне вобразаў ніжэйшых слаёў (жабаркі, самазабойцы, жанчыны лёгкіх паводзін), якія насяляюць Прагу. У супрацьпастаўленне гэтаму пададзена апісанне прагрэсіўнага жыцця навукоўцаў.

Спалучэнне паэтысцкіх і сюррэалістычных рысаў у паэме «Эдысан» дазволіла В. Нэзвалу стварыць змрочны вобраз горада, у якім адбываюцца адмоўныя падзеі. Аднак аўтар спадзяецца на станоўчыя змены ў жыцці гараджан, што магчыма толькі з дапамогай навукова-тэхнічнага прагрэсу.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. *Лаштовичка М.* Витезслав Незвал – защита «Удивительного волшебника» [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: https://ruski.radio.cz/vitezslav-nezval-zashchita-udivitelnogo-volshebnika-8069273. Дата доступу: 12.09.2024.
2. *Будагова Л. Н.* Витезслав Незвал [1900 – 1958]: очерк жизни и творчества / АН СССР, Ин-т славяноведения. М. : Наука, 1967.
3. *Nezval V. Edison* / Vítězslav Nezval. Praha: Českosl. spis., 1982.
4. *Будагова Л. Н.* На чаше весов истории Витезслав Незвал (26.V.1900 – 6.IV.1958) / Л. Н. Будагова // Славянский альманах. 2001. С. 369–376.
5. *Шерлаимова С. А.* Витезслав Незвал. М.: Высшая школа, 1968.

# МОТИВ БЕЗУМИЯ В ПРОЗЕ В. М. ГАРШИНА И Э. А. ПО (НА МАТЕРИАЛЕ НОВЕЛЛ «КРАСНЫЙ ЦВЕТОК» И «СЕРДЦЕ-ОБЛИЧИТЕЛЬ»)

**А. И. Нестер**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*annanoy91@gmail.com;*
*Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Л. Л. Авдейчик*

Исследуется реализация мотива безумия в творчестве В. М. Гаршина и Э. А. По в сравнительно-сопоставительном ключе. На примере новелл «Красный цветок» (1883) и «Сердце-обличитель» (1843) выявляются основные стилистические доминанты в творческом методе, художественном мире, поэтике русского и американского писателей, определяются их сходства и различия. В качестве теоретической основы системно рассматриваются работы Э. А. По «Философия творчества» (1846) и «Новеллистика Натаниела Готорна» (1847), в которых отражена концепция «единого эффекта», оценивается легитимность жанрового определения. Избранные произведения анализируются в литературоведческом и патографическом аспектах.

***Ключевые слова:*** В. М. Гаршин, Э. А. По; новелла; мотив безумия; образ безумца; компаративистика; «единый эффект».

# МАТЫЎ ВАР’ЯЦТВА Ў ПРОЗЕ У. М. ГАРШЫНА І Э. А. ПО (НА МАТЭРЫЯЛЕ НАВЭЛ «КРАСНЫЙ ЦВЕТОК» І «СЕРДЦЕ-ОБЛИЧИТЕЛЬ»)

**А. І. Несцер**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*annanoy91@gmail.com;*
*Навуковы кіраўнік – кандыдат філалагічных навук, дацэнт Л. Л. Аўдзейчык*

Даследуецца рэалізацыя матыву вар’яцтва ў творчасці У. М. Гаршына і Э. А. По ў параўнальна-супастаўляльнае ключы. На прыкладзе навэл «Красный цветок» (1883) і «Сердце-обличитель» (1843) выяўляюцца асноўныя стылістычныя дамінанты ў творчым метадзе, мастацкім свеце, паэтыцы рускага і амерыканскага пісьменнікаў, вызначаюцца іх падабенства і адрозненні. У якасці тэарэтычнай асновы сістэмна разглядаюцца працы Э. А. По «Философия творчества» (1846) і «Новеллистика Натаниела Готорна» (1847), у якіх адлюстравана канцэпцыя «адзінага эфекту», ацэньваецца легітымнасьць жанравага вызначэння. Выбраныя творы аналізуюцца ў літаратуразнаўчым і патаграфічным аспектах.

***Ключавыя словы:*** У. М. Гаршын, Э. А. По; навэла; матыў вар’яцтва; вобраз вар’ята; кампаратывістыка; «адзіны эфект».

# THE MOTIF OF MADNESS IN THE PROSE OF V. M. GARSHIN AND E. A. POE (ON THE MATERIAL OF THE TALES «THE RED FLOWER» AND «THE TELL-TALE HEART»)

**A. I. Nester**

*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus,*
*annanoy91@gmail.com;*
*Supervisor – PhD, Ass. Professor L. L. Avdeichik*

The article investigates the realization of the motif of madness in the works of V. M. Garshin and E. A. Poe in a comparative manner. By the example of tales «The Red Flower» (1883) and «The Tell-Tale Heart» (1843) main stylistic dominants in the creative method, artistic universe, poetics of russian and american writers are exposed, their similarities and differences are determined. The works of E. A. Poe «The Philosophy of Composition» (1846) and «Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne» (1847), which reflect the concept of the "unity of effect" and assess the legitimacy of genre definition, are systematically considerd as a theoretical basis. Selected works are analyzed in literary and pathographic aspects.

***Keywords:*** V. M. Garshin; E. A. Poe; short story; motif of madness; madman's image; comparativistics; «unity of effect».

Сравнительно-сопоставительные исследования литературных произведений разных авторов на современном этапе могут представлять собой результат апелляции к эксплицитным в отношении литературоведческого анализа факторам, что обусловливает их междисциплинарный характер. Чрезвычайно продуктивно в этом отношении получившее популярность синтетическое патографическое исследование творчества и психопаталогии отдельных писателей.

Всеволод Михайлович Гаршин и Эдгар Аллан По современниками в строгом смысле не являлись, их связь, на первый взгляд, может показаться весьма опосредованной и даже неоднозначной, однако судьбы русского и американского писателей обнаруживают множество параллелей, обусловленных, по предположению П. В. Бологова, одним и тем же недугом – шизоаффективным психозом. Это психическое заболевание с периодически возникающими приступами, в динамике которых сосуществуют циркулярные аффективные расстройства (патология настроения, чередование депрессии и мании) и шизофренические проявления, которые могут включать в себя галлюцинации, мегаломанию (бредом величия), ониризм (спутанность сознания) и прочее [1]. Нельзя согласиться, однако, с тем, что творчество авторов было «абсолютно разным» [1]. В. М. Гаршин и Э. А. По смотрели на мир сквозь однотипную патогенную призму, потому обнаружение некоторых совпадений в ее преломлении в рамках моделирования художественного мира видится скорее закономерным, нежели наоборот. Для подтверждения или опровержения изложенного тезиса обратимся к новеллам В. М. Гаршина «Красный цветок» и Э. А. По «Сердце-обличитель».

Первая параллель обнаруживается уже в жанровой дефиниции. «Новелла (итал. novella, буквально – новость) – малый прозаический жанр, сопоставимый по объему с рассказом <…>, но отличающийся от него острым центростремительным сюжетом, нередко парадоксальным, отсутствием описательности и композиционной строгостью» [3, с. 248]. Э. По одним из первых среди американских писателей не просто обратился к жанровой форме новеллы, но и сделал ее основополагающей в своем творчестве. В. Гаршин, в свою очередь, способствовал ее распространению и популяризации в русской литературе, однако в национальной традиции различение рассказа и новеллы не стало директивным: в большинстве случаев используется первый вариант, вне зависимости от композиционно-содержательной специфики. Тем не менее, в рамках настоящего исследования это обстоятельство существенно.

Приверженность Э. По новелле проистекает из некоторых идиостилистических постулатов, отраженных в его критических работах «Философия творчества» (1846) и «Новеллистика Натаниела Готорна» (1847). Несмотря на то, что эссе «Философия искусства» описывает анатомию стихотворения, практически все аспекты его создания релевантны для новеллистики автора. Ключевым маркером истинно художественного текста становится эффект: «…когда обычно говорят о прекрасном, то подразумевают не качество, как обычно предполагается, но эффект» [6, с. 113]. Для его достижения необходима краткость, сконцентрированность идеи, мыслеобраза, которая предопределяет небольшой объем произведения: «…становится очевидным, что существует известный предел объема всех литературных произведений – возможность прочитать его за один присест» [6, с. 113].

Годом позже в «Новеллистике Натаниела Готорна» Э. По обобщает и абсолютизирует свои воззрения, формулируя понятие «единого эффекта», которое вобрало в себя представления о сущности совершенного, с точки зрения писателя, произведения: «…тщательно обдумав некий единый эффект, он [автор] затем измышляет такие события и их сочетания и повествует о них в таком тоне, чтобы они лучше всего способствовали достижению задуманного эффекта. <…> Во всем произведении не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не вело бы к задуманной цели» [4, с. 130]. Эффект выступает в качестве фундамента, требующего искусного подбора средств выражения, отвечающих критериям целостности, взаимосвязанности и взаимообусловленности. Отметим, что избранная для анализа новелла создана раньше, однако всецело отвечает заданным условиям: апробация критериев предшествовала их разработке.

Наконец, обращение к мотиву безумия продиктовано высоким уровнем его разработанности в творческом наследии обоих авторов и широким спектром вариаций его конкретной художественной реализации, а также непосредственной близостью и симметричностью этой темы для каждого из них в силу проблем с ментальным здоровьем.

Программная новелла «Красный цветок» (1883) трактуется как «манифестный приступ болезни» [1]. Посвященное памяти почившего И. С. Тургенева произведение крайне репрезентативно с точки зрения психического состояния самого Гаршина. По-

вествование сосредоточено на агонизирующем безумце, попавшем в психиатрическую больницу (писатель имел опыт принудительного лечения) и сражающегося с цветами мака, которые в его сознании становятся материальным выражением «мирового зла», нуждающегося в искоренении («Цветок в его глазах осуществлял собою все зло; он впитал в себя всю невинно пролитую кровь (оттого он и был так красен), все слезы, всю желчь человечества» [2, с. 201]).

Личность главного героя освобождена от всяческих социальных определений: в тексте нет ни имени, ни возраста, ни статуса. Безумец представляет собой концентрат обостренных до предела мессианских идей, сочетая в себе наивность Дон Кихота и самоотверженность Христа.

Сумасшедший наделен высшей мудростью, которая недоступна остальным: «Что вы так пристально смотрите на меня? Вы не прочтете того, что у меня в душе, – продолжал больной, – а я ясно читаю в вашей! Зачем вы делаете зло? Зачем вы собрали эту толпу несчастных и держите ее здесь? Мне все равно: я все понимаю и спокоен; но они? К чему эти мученья? Человеку, который достиг того, что в душе его есть великая мысль, общая мысль, ему все равно, где жить, что чувствовать. Даже жить и не жить... Ведь так?» [2, с. 195].

Сфера его бытования разомкнута, не ограничена локусом лечебницы и календарным временем: «Я переживаю самим собою великие идеи о том, что пространство и время – суть фикции. Я живу во всех веках. Я живу без пространства, везде или нигде, как хотите» [2, с. 195]).

Система мироздания его духа сугубо аксиологическая, предопределенная понятиями добра, которому надо служить, и зла, которое надо искоренить. Будничный бред приобретает характер епифании, сверхъестественного откровения, прозрения, выхода в мир абсолюта, скрытого за ширмой реальности «непросветленных». В каждом больном главный герой видит «тайно скрывающееся или скрытое лицо, которое он знал прежде или о котором читал или слыхал» [2, с. 197], причем среди них были люди всех стран, живые и мертвые. Больной сочувствует им, грезит о том, что «весь мир содрогнется, сбросит с себя ветхую оболочку и явится в новой, чудной красоте» [2, с. 199]. Эта эсхатологическая концепция созвучна многим мистическим проектам философии Нового времени. Миссия безумца – сорвать три цветка мака, однако за безобидностью ритуала с рациональной точки зрения стоит самое настоящее самопожертвование, которое рассматривается как необходимость, а не опция. Финал – гибель пациента после устранения третьего, последнего цветка – не должен казаться безусловно и однозначно трагичным, ведь это означало бы не столько торжество зла, сколько торжество прагматизма, пронизывающего весь текст как альтернативная дуалистическая оптика: реальность-истина и реальность-маскарад, меняющиеся местами. Герой исполняет свой долг безропотно и освобождается от страданий, пусть и ценой собственной жизни.

Галлюцинации героя новеллы «Сердце-обличитель» (1843) не столь далеки от бытовой действительности. Впрочем, свое безумие он яро отрицает: «Ну, да! Я нервен, нервен ужасно – дальше уж некуда; всегда был и остаюсь таким; но откуда вы

взяли, что я – сумасшедший?» [5, с. 421]. Вновь сталкиваемся с мономанией – навязчивой и чрезмерной увлеченностью какой-либо идеей, сопровождающейся бредом и галлюцинациями. Механизм ее беспочвенного появления описан физиологически детально: «Затрудняюсь определить, как этот замысел пришел мне на ум; но, как только возник, мне не стало от него покоя ни днем, ни ночью. Сам старик тут был ни при чем. Никакого взрыва ненависти не было и в помине. Я любил старика. Он мне ничем не досадил. Не обидел меня ни разу. На деньги его я не зарился. По-моему, все дело в этом глазище... – ну да! именно в нем. Один глаз у него был точь-в-точь, как у грифа, – водянисто-голубой, подернутый блестящей пленкой. Когда он смотрел на меня, у меня каждый раз кровь стыла в жилах, и вот, как-то незаметно, не сразу, я и додумался прикончить старика, чтоб не видать больше этого глаза вовеки» [4, с. 421].

Глаз старика вызывает у безумца иррациональное раздражение, которому он не способен противостоять: «Оно [око] смотрело, широко-широко открытое, и, лишь взглянув на него, я пришел в ярость. Я видел его с предельной ясностью – водянисто-голубоватое, подернутое пленкой, от гнусного вида которой меня мороз пробирал до мозга костей; но ни лица, ни самого старика мне не было видно; потому что, словно по наитию, я направил луч прямо на эту проклятую точку» [4, с. 423]. Стоит обратить внимание на символику цвета в сопоставлении: красные, угрожающие маки, ядовито-опасные, затмевающие крест на колпаке больного, и мертвенно-безразличный, будто застывший голубой глаз, вызывают будто бы противоречащие логике обратные реакции: оцепенение и неистовство соответственно.

Герой осознает, что его намерение аморально, безуспешно пытаясь отрефлексировать собственное поведение и найти ему логическое объяснение. Дисгармония мира в данном случае осознанно субъективна и не представляет собой материальное выражение вселенского зла. Мировоззренческая монументальность этому конфликту не свойственна. Однако и преступление, и наказание для человека начинаются с осознания виновности и без него не существуют, безотносительно к происходящему в объективной реальности и закрепленному в рамках закона. Когда разум, затуманенный болезнью, начинает вести его обладателя по ложному следу, это становится действительно пугающим.

Безумец слышит под половицами стук сердца умерщвленного соседа, но настоящим обличителем становится его собственная совесть – проблеск светлого разума или пик мании: «Я видеть больше не мог этих притворных улыбочек! Я понял, что если не закричу, то вот она, смерть моя! а оно: еще – чу!.. громче! громче! громче! громче!..» [4, с. 425]. Иммерсивность в тексте достигается также благодаря повествованию от первого лица.

Формальные критерии, обеспечивающие и «единство эффекта», и оправданное соотнесение с жанровой дефиницией более скрупулезно соблюдены в «Сердце-обличителе» (острота и парадоксальность сюжета, концентрированная событийность). «Красный цветок» содержит некоторые описания характера отступления; произведение также разделено на шесть условных частей, различных по объему. Впрочем, эти

обстоятельства не оказали негативного влияния на динамичность и некоторую вакуумную самообращенность сюжета, что видится магистральным в вопросе определения жанра.

Новелла Э. А. По – классический хоррор, окутанный саспенсом, шокирующий читателя по привычной и устоявшейся для современного человека модели. Новелла В. М. Гаршина – патогенез на грани трансценденции, полифонически совмещающее натуралистические детали и символику. Произведения объединяет пронзительность, экспрессивность, глубокий психологизм и пристальное внимание к «аномалиям души», вырождающимся в сумасшествие. Мотив безумия в «Сердце-обличителе» становится инструментом развенчания «перевернутой» детективной интриги, причиной преступления, отождествляется с деструктивным, разрушительным началом, порождаемым воспаленным сознанием; в «Красном цветке» он приравнивается к инаковости, предначертанной судьбой наделенности исключительными душевными свойствами, голгофе избранного на пути к спасению человечества. Героев объединяет стремление к преодолению дисгармонии, воплощенной в ярких образах глаза с бельмом и трех цветков мака. В первом случае побуждения эгоистичны, во втором же, напротив, альтруистичны, продиктованы внутренней потребностью усовершенствовать мир для всеобщего блага. Реципиент вынужден принимать «правила игры» в обоих случаях, ведь безумие становится лейтмотивом, движущей силой, причиной и следствием, замкнутыми в цикле страждущего сознания, где забвение разума становится освобождением.

## Библиографические ссылки


1. *Бологов П. В.* Эдгар По и Всеволод Гаршин: одна болезнь, одна судьба. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.psychiatry.ru/stat/13. Дата доступа: 05.09.2024.

2. *Гаршин В. М.* Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма. Сост. В. И. Порудоминский. М.: Сов. Россия, 1984.

3. Литературный энциклопедический словарь. [подгот. Е. И. Бонч-Бруевич и др.]; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987.

4. *По Э. А.* Новеллистика Натаниела Готорна / Пер. с англ. З. Е. Александровой // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977.

5. *По Э. А.* Полное собрание рассказов / Ред. А. А. Елистратова. М.: Издательство «Наука», 1970.

6. *По Э. А.* Философия творчества / Пер. с англ. В. В. Рогова // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977.

# РЭАЛІЗАЦЫЯ НЯЎЛАСНА-ПРОСТАЙ МОВЫ Ў АЎТАФІКЦЫЯНАЛЬНАЙ ПРОЗЕ К. ІШЭРВУДА

**У. В. Салодкі**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*ulad.salodki@gmail.com*

Даследуецца выкарыстанне наратыўных інструментаў, ужытых у рамане К. Ішэрвуда «Фіялка Пратэра». На прыкладзе твора разгледжаны асобныя тыпы аповеду і спосабы перадачы чужой мовы ў камунікатыўнай сітуацыі мастацкага тэксту. У межах прадстаўленых звышфразавых адзінстваў выяўлены сінтаксічныя адзінкі, што вызначаюць наратыўнамаўленчую сетку твора. Пры дапамозе аналізу ўнутрытэкставых сродкаў прысутнасці аўтара, героя і апавядальніка прадэманстравана сувязь моўнай рэалізацыі наратыўнага дыскурсу і жанравай спецыфікі аўтафікцыянальнага рамана.

***Ключавы словы:*** наратыўны дыскурс; раман «Фіялка пратэра»; наратыўныя сказы; свабодны ўскосны дыскурс; няўласна-простая мова.

# РЕАЛИЗАЦИЯ НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ В АВТОФИКЦИОНАЛЬНОЙ ПРОЗЕ К. ИШЕРВУДА

**В. В. Солодкий**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*ulad.salodki@gmail.com*

Исследуется использование нарративных инструментов, примененных в романе К. Ишервуда «Фиалка Пратера». На примере произведения рассмотрены отдельные типы рассказа и способы передачи чужого языка в коммуникативной ситуации художественного текста. В пределах представленных сверхфразовых единств выявлены синтаксические единицы, определяющие нарративно-речевую сеть произведения. При помощи анализа внутритекстовых средств присутствия автора, героя и рассказчика продемонстрирована связь языковой реализации нарративного дискурса и жанровой специфики автофикционального романа.

***Ключевые слова:*** нарративный дискурс; роман «Фиалка Пратера»; нарративные предложения; свободный косвенный дискурс; несобственно-простой язык.

# REALIZATION OF FREE INDIRECT SPEECH IN THE AUTOFICTIONAL PROSE OF CH. ISHERWOOD

**U. V. Salodki**

*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus,*
*ulad.salodki@gmail.com*

The article investigates the use of narrative tools applied in the novel «Prater Violet» by Ch. Isherwood. On the example of the work the separate types of narration and ways of transferring foreign language in the communicative situation of the artistic text are considered. Within the presented supraphrasal units the syntactic units defining the narrative and speech network of the text are revealed. The link between the linguistic realization of narrative discourse and the genre specificity of the autofictional novel is demonstrated by the analysis of the intratextual means of the presence of the author, hero and narrator.

***Keywords:*** narrative discourse; the novel «Prater Violet»; narrative sentences; free indirect discourse; free indirect speech.

Проза англа-амерыканскага пісьменніка Крыстафера Ішэрвуда ў значнай ступені характарызуецца блізкім перапляценнем біяграфічнага і мастацкага. Трансфармацыя аўтабіяграфічных жанраў, што пачалася разам з эпохай мадэрнізму, працягваецца і сёння. Такое становішча рэчаў выклікае цікавасць да нараталагічнага аспекту прозы, у якой аўтар, герой і наратар часта становяцца адной фігурай у прасторы мастацкага тэксту. Дадатковае пытанне паўстае ў кантэксце «смерці аўтара»: узнікае неабходнасць перагляду ролі біяграфічнага і ўнутрытэкставага вобраза аўтара, яго магчымасцяў і функцый у арганізацыі аповеду. З аднаго боку, узнікае месца для філасофскага асэнсавання паняццяў праўды, шчырасці, фактуальнасці ўнутры камунікатыўнай сітуацыі. З другога боку, аналіз асаблівасцяў становішча пункта гледжання і дэйксісу, які звязвае прастору аповеду, дае глебу для літаратуразнаўчага падыходу да праблемы аўтабіярафічнасці і аўтафікцыянальнасці.

Мастацкі тэкст адначасова аб'яднаны наяўнасцю па-за сабой свядомасці аўтара і раздроблены разнастайнасцю пунктаў гледжання, выражаных у адным ці некалькіх апавядальніках. Даследчыца нараталагічнага падыходу Л. В. Татару ў манаграфіі «Наратыў і культурны кантэкст» зазначае: «Суб'ектна-маўленчы план пункта гледжання ахоплівае сетку маўленчых і разумовых актаў аўтара як "кіроўнай свядомасці", апавядальніка, персанажаў і чытача» [1, с. 132].

Маўленчыя і разумовыя акты аўтара адлюстроўваюцца шматлікімі лексічнымі, сінтаксічнымі і кампазіцыйнымі сродкамі. Аб'ектам аналізу функцыянальна-кагнітыўнага дыскурсу прозы з'яўляюцца звышфразавыя адзінствы, у межах якіх рэалізуецца пункт гледжання. Рэалізацыя пункта гледжання ў аўтафікцыянальных тэкстах з дыегетычным наратарам адбываецца пры дапамозе няўласна-простай мовы.

Няўласна-простая мова – гэта прыём аповеду, форма перадачы чужой мовы, які спалучае ў сабе элементы простай і ўскоснай мовы. Дадзены прыём пабудовы наратыву займае асаблівае месца падчас аналізу аўтабіяграфічных мастацкіх твораў, бо

суб'ектам свядомасці, успрыняцця і маўлення, што генералізуе хранатоп тэксту, з'яўляецца не проста апавядальнік ці аўтар, а яны абодва адначасова. У такім выпадку цяжка выдзеліць аб'ектыўную мову аўтара, якая ў класічным выглядзе рэалізуецца ў «аўтарскіх развагах», «лірычных адступленнях», дзе праяўляецца абасобленасць ад хранатапічнай прасторы. «Калі аўтарскае "Я" выражана экспліцытна, твар аўтара хаваецца за тварам кагосьці іншага, але не проста хаваецца, але і маскіруецца ў ім. У выніку мова наратара з'яўляецца няўласна-сваёй мовай аўтара» [1, с. 150].

Выявіць межы, дзе заканчваецца пазіцыя аднаго наратара і пачынаецца прастора другога, дапамагае з'яўленнне элементаў чужой мовы. Натуральна, што дзеля вызначэння чужой мовы неабходна паздзяліць аповед на свой (што належыць да прасторы аднаго пункта гледжання) і чужы. Найбольш поўнай праявай першага будзе простая мова, што выражаецца экспліцытна ў яе афармленні. Чым у большай ступені адбываецца інфільтрацыя элементамі чужой мовай, тым менш выражаецца гэты працэс экспліцытна. Выкарыстоўваецца няўласна-простая мова, мадальныя словы, метатэкставыя элементы.

Няўласна-простая мова можа быць рэалізавана рознымі кампазіцыйна-маўленчымі сродкамі, адным з якіх з'яўляецца свабодны ўскосны дыскурс, распрацаваны доктарам філалагічных навук, прафесарам А. В. Падучавай: «Свабодны ўскосны дыскурс, у адрозненне ад традыцыйнага наратыву, не патрабуе рэдукцыі натуральнай мовы. Дэйктычныя і экпрэсіўна-дыялагічныя элементы застаюцца ў руках аўтара, што абраў дадзеную форму аповеду, паколькі ў свабодным ускосным дыскурсе яны змяняюць інтэрпрэтацыю – гаспадаром эгацэнтрыкаў у азначаным дыскурсе з'яўляецца не апавядальнік, а персанаж: ён "узурпіруе" эгацэнтрычны пласт мовы – як дэйктычную, так і экспрэсіўна-дыялагічную вобласці» [2, с. 337].

Такім чынам, свабодны ўскосны дыскурс уяўляе сабой рэалізацыю натуральнай камунікатыўнай сітуацыі ва ўмовах мастацкага тэксту з захаваннем патрэбы ў наяўнасці сінхроннага адрасата. Элементы свабоднага ўскоснага дыскурсу змяшчаюць базавыя катэгорыя наратыўных сказаў, якія даюць магчымасць удакладніць экспліцытную рэпрэзентацыю думкі і маўлення ў тэксце. Выдзяляюць асобныя катэгорыі «наратыўных сказаў», якія дапамагаюць размежаваць як прамоўленае, так і непрамоўленае ў розных тыпах дыскурсу (таблица).

Абапіраючыся на дадзеную шкалу, разгледзім структуру фрагментаў з рамана К. Ішэрвуда «Фіялка Пратэра». Лічбамі пазначаны сказы ці асобныя клаўзы:

«Without answering, I sat down in my chair at the table (1). The morning paper still lay where I had let it fall an hour ago, crumpled and limp, as if bled of its news (2). Germany's withdrawal from the League was still the favourite topic (3). An expert predicted a preventive war against Hitler some time next year, when the Maginot Line would be impregnable (4). Goebbels told the German people that their vote on November the twelfth would be either yes or yes (5)»[1] [3, с. 11].

[1] Не адказаўшы, я апусціўся на сваё крэсла за сталом. Скамечаная і млявая – быццам з яе выцеклі навіны – ранішняя газета ўсё яшчэ ляжала там, дзе гадзіну таму я яе пакінуў. Выхад Германіі з Лігі Нацый па-ранейшаму быў найпапулярнейшай тэмай. Адзін з экспертаў прадказаў прэвентыўную вайну супраць Гітлера ў наступным годзе, калі лінія Мажыно стане

| Базавыя катэгорыі «наратыўных сказаў» | Рэпрэзентацыя маўлення | Рэпрэзентацыя думкі |
|---|---|---|
| Просты дыскурс | Простая мова: *“Hey, I love you!”; He said: “Hey, I love you!”* | Простая думка (ўнутраны маналог): *Hey, I love her!* |
| Ускосны дыскурс | Ускосная мова: *He said, he loved her.* | Ускосная думка: *He thought he loved her.* |
| Свабодны ўскосны дыскурс | Свабодная ўскосная мова: *Hey, he loved her.* | Свабодная ўскосная думка: *Hey, he loved her.* |
| Адноўлены стан (абагульнена-наратыўная перадача зместу дыскурса) | Перадача маўленчых актаў: *He finally took courage and proposed to her.* | Псіханарацыя (перадача разумовых актаў і станаў): *His heart beat pit a pat. He suddenly realized he was in love with her.* |
| Адноўленае ўспрыняцце (свабоднае ўскоснае ўспрыняцце і ўражанне) | *He looked out into the garden. The butterflies were hovering over hedges, and the little brook was snuggling warmly in the sunshine.* | |

Крыніца: [1, с. 153].

Дадзены абзац змяшчае ў сабе адну сцэну. Дэйктычны цэнтр сцэны прымацаваны да свядомасці галоўнага героя – Крыстафера Ішэрвуда. На ўзроўні дыскурсу ўрывак складаецца з розных тыпаў наратыўных сказаў: Сказы 1 і 2 можна аднесці да персанальнага аповеду. Таксама гэтыя ж сказы нясуць у сабе элементы рэальнасці (прасторы і часу). Сказ 4 перадае змест газеты. Сказ 5 – замена простай мовы на ўскосную, пра што кажа захаванне стылістыкі фразы.

У невялікім працытаваным урыўку заўважаем успрыняцце рэальнага локуса, невялікую рэтраспекцыю, пераказ зместа чужых думак, замена простай мовы на ўскосную.

Розніца паміж міметычным апісаннем і разумовым актам наратара заўважана ў наступным урыўку: «I was off (1). My mother poured fresh cups of tea for Richard and herself (2). They exchanged milk and sugar with smiling pantomime and settled back comfortably in their chairs (3), like people in a restaurant when the orchestra strikes up a tune which everybody knows by heart (4)»[2] [3, с. 11].

У дадзеным урыўку сказы 1–3 адлюстроўваюць успрыняцце рэальнасці наратарам, клаўза 4 – рэалізацыю разумовага акта.

Адным з найбольш распаўсюджаных тыпаў рэалізацыі свабоднага ўскоснага дыскурсу з’яўляецца ўнутраны маналог, прыкладам якога служыць дадзены ўрывак:

---

непрыступнай. Гебельс паведаміў нямецкаму народу, што дванаццатага лістапада ён прагаласуе толькі «за» або «за» [Тут і далей пераклад мой – У. С.].

[2] Я ўстаў з-за стала. Маці наліла ў кубкі сабе і Рычарду свежай гарбаты. Усміхнуўшыся, яны перадалі адно адному малако і цукар і зручна ўладкаваліся ў крэслах, бы наведвальнікі рэстарана ў момант, калі аркестр грае усім вядомую мелодыю.

Death, the desired, the feared. The longed-for sleep. The terror of the coming sleep. Death. War. The vast sleeping city, doomed for the bombs. The roar of oncoming engines. The gunfire. The screams. The house shattered. Death universal. My own death. Death of the seen and known and tasted and tangible world. Death with its army of fears. Not the acknowledged fears, the fears that are advertised. More dreadful than those: the private fears of childhood. Fear of the height of the high-dive, fear of the farmer's dog and the vicar's pony, fear of cupboards, fear of the dark passage, fear of splitting your finger-nail with chisel. And behind them, most unspeakably terrible of all, the arch-fear: the fear of being afraid[3] [3, с. 124].

Прыведзеная цытата з'яўляецца ўвасабленнем псіханарацыі, рэалізаванай ва ўнутраным маналогу

Усе прыклады звязаны адным наратарам, які экспліцытна выражаны ў аповедзе ад першай асобы. Асаблівасцю аповеду з'яўляецца яго паліфанічнасць: фрагменты маўлення могуць адначасова належаць аўтару, герою і чытачу. Унутраны маналог, рэалізаваны ад першай асобы, знаходзіцца на перыферыі полюса чужой мовы. У такіх умовах унутрытэкставыя пазіцыі аўтара і наратара часта не маюць вызначаных межаў.

Такім чынам, аўтабіяграфічнасць творчасці К. Ішэрвуда і трыадзінства катэгорый аўтар – галоўны герой – наратар дае магчымасць казаць пра аўтафікцыянальнасць як пра тэматыка-стылістычную характарыстыку творчасці пісьменніка. Дадзеная характарыстыка азначае не толькі ўзаемадзеянне фактуальнага і фікцыянальнага, праўдзівага і мастацкага, але і рэалізацыю самааб'ектывацыі аўтара ў нараталагічнай сістэме твора.

## Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Татару Л. В.* Нарратив и культурный контекст. Москва: Ленанд, 2011.

2. *Падучева Е. В.* Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. 2-е изд., испр. и доп.. Москва: Языки славянской культуры, 2010.

3. *Isherwood Ch.* Prater Violet. London: Penguin Books, 1961.

[3] Смерць – жаданая, жахлівая. Доўгачаканы сон. Страх перад блізкім сном. Смерць. Вайна. Велізарны начны горад, вырачаны на бамбардзіроўкі. Рокат рухавікоў. Страляніна. Крык. Дом разбураны. Усеагульная смерць. Мая ўласная смерць. Смерць бачнага, вядомага, вартага даверу, адчувальнага свету. Смерць з яе арміяй страхаў. Невядомыя страхі, знаёмыя страхі. Больш страшныя за асабістыя страхі дзяцінства. Боязь вышыні пры скоках з парашутам, боязь сабакі фермера і поні святара, боязь шафаў, боязь цёмнага калідора, боязь раскалоць пазногаць зубілам. За імі ўсімі хаваецца галоўны страх: страх спалохацца.

# РАСШИРЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ЭЛЕГИИ Г. КОНИССКОГО «СЕРПА ОЖИДАЮТ СОЗРЕЛЫЕ КЛАССЫ…»

**С. Э. Сомов**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, somov72@mail.ru*

Анализируется духовно-философская элегия белорусского просветителя Георгия Конисского, посвященная теме смерти и судьбе человеческой души в загробном мире. В соответствии с религиозными убеждениями автора, смерть – это окончательный исход души из тела и последующее движение к Богу на частный справедливый суд, после которого душа отправляется либо в Царство небесное, либо в преисподнюю, в зависимости от того, какой нравственный «багаж» сумел собрать человек в земной жизни: плохой или хороший. Г. Конисский описывает «смертный путь», неизбежно предстоящий лирическому герою. Это движение по последней «дальней дороге» расширяет художественное пространство в произведении от точки у зеркала, в которое смотрится поседевший человек, до непостижимо далекого места пребывания небесного Праведного Судии, т. е. Бога в его трансцендентном существовании.

***Ключевые слова:*** Георгий Конисский; элегия; духовно-философский; художественное пространство; смерть; бессмертие; путь.

# ПАШЫРЭННЕ МАСТАЦКАЙ ПРАСТОРЫ Ў ЭЛЕГІІ Г. КАНІСКАГА «СЕРПА ОЖИДАЮТ СОЗРЕЛЫЕ КЛАССЫ…»

**С. Э. Самоў**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, somov72@mail.ru*

Аналізуецца духоўна-філасофская элегія беларускага асветніка Георгія Каніскага, прысвечаная тэме смерці і лёсу чалавечай душы ў замагільным свеце. У адпаведнасці з рэлігійнымі перакананнямі аўтара, смерць – гэта канчатковы зыход душы з цела і наступны рух да Бога на прыватны справядлівы суд, пасля якога душа адпраўляецца альбо ў Царства Нябеснае, альбо ў апраметную, у залежнасці ад таго, які маральны «багаж» здолеў сабраць чалавек у зямным жыцці: дрэнны ці добры. Г. Каніскі апісвае «смяротны шлях», непазбежна маючы адбыцца лірычнаму герою. Гэты рух па апошняй «далёкай дарозе» пашырае мастацкую прастору ў творы ад кропкі ля люстэрка, у якое глядзіцца пасівелы чалавек, да неспасціжна далёкага месца знаходжання нябеснага Праведнага Суддзі, г. зн. Бога ў яго трансцэндэнтным існаванні.

***Ключавыя словы:*** Георгій Каніскі; элегія; духоўна-філасофскі; мастацкая прастора; смерць; неўміручасць; шлях.

# EXPANSION OF ARTISTIC SPACE IN THE ELEGY OF G. KONISSKY «THE MATURE CLASSES ARE WAITING FOR THE SICKLE... »

**S. E. Somov**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Nezavisimosti Ave., 220030, Minsk, Belarus, somov72@mail.ru*

The article analyzes the spiritual and philosophical elegy of the Belarusian educator Georgy Konissky, dedicated to the theme of death and the fate of the human soul in the afterlife. According to the author's religious beliefs, death is the final exodus of the soul from the body and the subsequent movement to God for a private just judgment, after which the soul goes either to the Kingdom of Heaven or to the underworld, depending on what kind of moral "baggage" a person managed to collect in earthly life: bad or good. G. Konissky describes the "mortal path" that inevitably lies ahead for the lyrical hero. This movement along the last "long road" expands the artistic space in the work from the point at the mirror in which the gray-haired man looks himself, to the incomprehensibly distant place of residence of the heavenly Righteous Judge, so God in his transcendental existence.

***Keywords:*** Georgy Konissky; elegy; spiritual and philosophical; artistic space; death; immortality; path.

Могилевский и Белорусский архиепископ Георгий Конисский, один из выдающихся просветителей XVIII века, реализовал свои гуманитарные таланты в разных жанрах литературно-художественного творчества, в том числе и в жанре элегии. Сохранилось только одно стихотворение, близкое к элегии, которое самим автором было озаглавлено как «Песнь» [1, Т. 2, с. 261–262]. После появлении в печати данное произведение высоко оценил А. С. Пушкин. Именно А. Пушкин в критическом отзыве на первое собрание сочинений Конисского определил жанр стихотворения как элегический и назвал произведение «достопримечательным» [2, с. 99]. В последующие годы эта главная поэтическая удача Георгия практически нигде не публиковалась, а потому осталась незамеченной литературоведами. Произведение, построенное в рамках канонов классицистической поэзии, исполнено не только мысли, но и вкуса, насыщено метафорами, аллюзиями на Античность и Библейские сюжеты. Несмотря на сравнительно небольшой объем, в стихотворении Конисский сумел создать широкую пространственно-временную картину, проецируемую за грань физического бытия.

Элегия не имеет точной датировки написания, однако ее содержание свидетельствует о том, что произведение было написано уже немолодым человеком, которому перевалило за пятьдесят и который всерьез задумывается о смерти, разглядывая в зеркале свои полностью поседевшие волосы. Поэтому, предположительно, элегия «Серпа ожидают созрелые классы…» могла быть написана в период с 1768 (год завершения «Варшавской миссии» архиепископа Георгия, в период которой он был чрезвычайно занят подготовкой и участием в бурных заседаниях Полкого сейма) по 1793 год, когда он был уже так болен и слаб, что сочинил для себя самого эпитафию

и составил большое завещание, касающееся всего его имущества, вплоть до личных вещей.

Тема элегии – духовно-философская: Конисский размышляет о смысле человеческой жизни в проекции на приближающуюся неминуемую и скорую смерть, а также о той загробной участи, которая уготована человеку в зависимости от его духовного состояния в момент перехода в вечность. Святитель Георгий как глубоко верующий человек, прославленный уже в наше время в лике святых сначала Белорусской (1993), а затем и Русской православной церковью (2017), был убежден в том, что люди с чистым сердцем и душой, не отягощенной грехами, по милости Божией попадают в Царство Небесное, а нераскаявшиеся грешники неминуемо отправляются в ад на вечные муки; и что человек, пока он жив и не лишен свободы выбора между добром и злом, может повлиять на судьбу своей бессмертной души в вечности. Важно, чтобы он успел подумать об этом и переменить свою жизнь на земле к лучшему.

Серпа ожидают созрелые классы;
А нам вестники смерти – седые власы.
О! смертный, безпечный, посмотри в зерцало:
Ты сед, как пятьдесят лет тебе миновало [1, с. 261].

Автор призывает смертного и беспечного человека посмотреть в зеркало и, глядя на свои седые волосы, задуматься о скоротечности жизни и приближении смерти. В духе древней русской литературы приход смерти изображается им как время наступления жатвы (ср. описание гибели воинов на реке Немиге в «Слове о полку Игореве»). Так в начале стихотворения внимание читателя «приземляется» к вещам вполне осязаемым и понятным: это созревшие колосья, которые на поле ожидают жнивного серпа, и вскоре будут им срезаны, поскольку рост и, соответственно, жизнь в них уже заканчивается. Подобным образом ожидают устрашающего «серпа смерти» и стареющие люди, в которых рост, развитие и жизнь тоже постепенно прекращается. Даже на фоне бодрости тела, которое еще подвижно и полно сил, проявляются первые «вестники смерти» – седые волосы, которые похожи на засыхающие выспевшие колосья, некогда зеленые, потом золотисто-желтые, а потом блеклые и безжизненные, как солома или койстра.

В пространственном отношении начало повествования – это фактически точка: мы представляем себе некие конкретные колосья, а затем оказываемся вместе с поседевшим лирическим героем у зеркала, в котором видим его побелевшие волосы. Эта точка, как момент представляющейся герою смерти, становится началом пути, а вернее, двух разновеликих путей, один из которых – по земле, а второй – по небу. Образ зеркала, показывающего герою признаки приближающегося конца, удачно вписывается автором в контекст перехода от одной формы существования в другую, запредельную, неизвестную, а потому пугающую и, может быть, опасную (ср. в народно-мифологической культуре зазеркалье как мир духов, противопоставленный миру живых, и соответствующие устойчивые традиции завешивания зеркал в помещении, где находится уже умерший, душа которого покинула тело и готовится к переходу в этот загадочный мир духов).

Говоря о движении в пространстве, Конисский, опять-таки вслед за фольклорной традицией проводов покойника, называет его путь «смертной дорогой», в которую он отправляется один и навсегда. Путь его тела короткий – до «гроба», т. е. до могилы на кладбище. Этот путь скорбный, но не одинокий, поскольку покойного провожают друзья. Однако этот путь не имеет для человека и, по большому счету, для окружающих важного значения, поскольку прах отправляется к праху, чтобы окончательно рассыпаться и исчезнуть с поверхности земли, по крайней мере до таинственного всеобщего воскресения на Страшный суд. Конисский подчеркивает, что друг, проводивший друга до гроба, возвращается в свой дом, то есть в место живых людей, забот, печалей, радостей, словом, в место живой жизни. Туда умершей душе путь уже заказан, ее уделом становится вынужденное движение по другой по-настоящему длинной дороге к Богу, перед которым она должна предстать на свой частный суд.

Как же ты собрался в смертную дорогу?
С чем ты предстанешь Правосудному Богу?
Путь смертный безвестен, и полон разбоя:
Искусснаго, храбраго требует конвоя.
Кто ж тебя поведет, и за тебя сразится?
Друг, проводив тебя к гробу, в дом возвратится [1, с. 261–262].

Здесь автор эмоционально заостряет перспективу предстоящего суда и называет Бога «Правосудным», а не милостивым, как это чаще всего описывается в христианских произведениях о Боге-Любви. С одной стороны, творчеству архиепископа Георгия в разных жанрах (трагекомедия «Воскресение мертвых», поэтические переложения псалмов царя Давида, многочисленные храмовые проповеди и др.) свойственны библейские мотивы и образы грозного и нелицеприятного Божьего суда, на котором каждого грешника постигает неминуемая заслуженная кара. С другой стороны, он сравнивает трепет души и ее страх перед Небесным судом с трепетом земного преступника, ведомого на суд и знающего, что этот суд будет суровым, а не снисходительным.

Этот путь, по словам Конисского, сам по себе опасен и «полон разбоя», а потому заключенному, ведомому на суд, как путешественнику, отправляющемуся в дальнюю дорогу, на которой могут встретиться разбойники, необходима вооруженная охрана – «добрый конвой». Эти образы пути, конвоя и разбоя вполне понятны только верующему христианину или читателю, знакомому с православными представлениями о судьбе души умершего человека после смерти. Эти представления носят во-многом легендарный и даже фольклорно-мифологический характер, они не выражены в полном объеме в трудах святых Отцов церкви и не оформлены в виде законченного учения, поскольку признаются тайной, в значительной степени недоступной пониманию предметно мыслящего человеческого разума ввиду своей трансцендентности. Вместе с тем, в религиозных кругах принято считать, что после смерти до сорока дней душа человека находится в некоем движении, позволяющем ей троекратно приближаться к Богу и познавать духовный мир, ранее сокрытый от нее: созерцать как райские пределы, так и глубины ада.

На этом пути к Небесному престолу, к раю и к аду душа испытывает потрясающий ее ужас и трепет: и потому, что ее несут ангелы смерти – тот самый «конвой»; и потому, что несут не прямо в рай, а на суд с еще неизвестным финалом; и потому, что по пути ее пытаются перехватить темные силы – бесы, которые уверены, что имеют на нее полные права ввиду множества грехов, совершенным человеком в его жизни. Они предъявляют доказательства в виде списка этих грехов, демонстрируют душе и ангелам смерти своего рода ретроспекцию всего злого, что было в жизни человека, всего того, что он и сам давно забыл, но что продолжает лежать грузом на его душе, поскольку не исповедано и не очищено. Вот почему в религиозной среде этот длинный путь и это сорокадневное движение души традиционно называют «воздушными мытарствами», то есть путем страданий.

Изнеможешь, пеший, таща грехов ношу!
Ах! тут-то нужно иметь подмогу хорошу,
Подмогу, какая дана Сикеоту:
Но – та дана слезам, кровавому поту [1, с. 262].

«Хорошая подмога», о которой пишет Конисский, заключается в действиях ангелов во время воздушных мытарств. Они, по преданию, защищают душу, чтобы донести ее до престола Божьего и не отдать демонам. Каждый раз, когда те предъявляют свои права, ангелы достают из некоего ковчежца (ящик или шкатулка) ценность и откупаются от бесов. Этот ковчежец (ср. ковчег завета, дарохранительница на престоле храма, шкатулка с мощами святых и частицами святынь и др.) в данном контексте выступает символом того нетленного богатства, которое человек сумел скопить себе на небе: это те добрые дела, которые он совершал бескорыстно и безвозмездно, те добрые мысли и движения души, которые его посещали, те молитвы о нем, которые творили родные и знакомые люди. Соответственно, если этот ковчег большой, то несмотря на множество грехов, которые есть у каждого человека, небесному «конвою» будет что предъявить преисподним разбойникам, и путь мытарств душа пройдет безвредно.

Вот почему, говоря о подмоге на этом пути, Конисский в качестве примера приводит образ Сикеота, имевшего по смерти такую подмогу, поскольку много потрудился для того, чтобы собрать большое сокровище. Сикеот – это прозвание христианского святого Феодора, жившего в Малой Азии в конце VI – начале VII в. и прославившегося своим подвижничеством: трудолюбием и особенным монашеским аскетизмом. В стихотворении его труды выражаются амбивалентным символом «кровавого пота». С одной стороны, это аллюзия на евангельское изображение последней уединенной молитвы Иисуса Христа в Гефсиманском саду перед арестом и жертвенной смертью, когда капли его пота были похожи на кровь. С другой стороны, это символика неустанного духовного труда, открывающего путь в Царство небесное, которое «нудится», т. е. зарабатывается серьезными и длительными усилиями.

Но лирический герой стихотворения совсем не похож на святого человека, напротив, его жизнь автор называет «цепью грехов» и, соответственно, душу оголенной, беззащитной:

А ты много ли плакал за грехи? Считайся.

Не весь ли век твой есть цепь грехов? Признайся.
Ах! вижу, ты нагиш, как родила мать:
Ни лоскутка на душе твоей не сыскать! [1, с. 262].

Такой душе не войти «в небесны чертоги», ее путь иной – в преисподнюю: «в ад тебя низринут, связав руки, ноги», – категорично и сурово утверждает автор, вразумляя своего героя, а с ним и читателя. Конисский напоминает им о десяти глупых девах из притчи Христа, в которой на брачный пир к жениху (суть Царство небесное и Господь) попали только те девы, которые запаслись маслом (добрыми делами) и сохранили свои светильники (души) горящими. Здесь автор использует метафору о масле и светильнике, углубляя понимание того, что в основе и добрых дел, и покаяния лежит твердая вера в Бога: «Без масла дел благих гаснет свеча Веры» [1, с. 8]; а также использует символ дерева и топора как аллюзию на еще одну притчу Христа о бесплодной смоковнице, которую срубают и сжигают в огне (душа в адском пламени).

В итоге, проследив «смертный путь» с земли на Небо и в преисподнюю, расширяющий художественное пространство произведения до общемировых масштабов, Конисский делает категорический вывод о необходимости совершения добрых дел:

Итак, доколе древа топор не коснется,
Плод добрых дел тебе принесть остается [1, с. 8].

Этот вывод становится логическим завершением предпринятого анализа пути достижения вечного счастья в Царствии небесном. Поскольку этот путь проходит не по земле, а в духовном пространстве, он предполагает и соответствующие усилия человеческого духа: наличие веры и надежды на Всевышнего, убежденность в истинности добра, стремление к нему, совершение как можно большего количества добрых дел, а в случае неизбежных ошибок (грех как «промах мимо цели») – скорейшее искреннее раскаяние в них.

**Библиографические ссылки**

1. Собрание сочинений Георгия Конискаго, Архиепископа Белорусскаго. Санкт-Петербург: Тип. Императорской Российской Академии. Ч. 1–2. 1835.

2. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений Георгия Конисского, архиепископа Белорусского, изд. протоиереем Иоанном Григоровичем. СПб. 1835 // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1962. С. 94–106.

# АСЭНСАВАННЕ ЛІТАРАТУРНАГА ПРАЦЭСУ ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ ХХ СТАГОДДЗЯ Ў ПРАЦАХ К. ХРОМЧАНКІ

**П. І. Навойчык**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*navoich@bsu.by*

Разглядаюцца асноўныя напрамкі навуковай і педагагічнай дзейнасці вядомага беларускага вучонага, даследчыка беларускай літаратуры Кузьмы Хромчанкі. Адзначаецца яго ўклад у асэнсаванне беларускай літаратуры пачатку ХХ ст., а таксама літаратуры Заходняй Беларусі 1930-х гадоў. У сваёй выкладчыцкай дзейнасці Хромчанка быў звязаны з распрацоўкай курсаў лекцый, прысвечаных нацыянальным літаратурам Савецкага Саюза, а пазней – літаратурам бліжняга замежжа. Вучоны зрабіў значны ўклад у вывучэнне беларуска-ўкраінскіх літаратурных узаемасувязей і творчай спадчыны Тараса Шаўчэнкі.

***Ключавыя словы:*** літаратуразнаўства; беларуская літаратура; даследчык літаратуры; літаратурныя ўзаемасувязі; манаграфія; выкладчык; філалагічны факультэт.

# ОСМЫСЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В РАБОТАХ К. ХРОМЧЕНКО

**П. И. Навойчик**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*navoich@bsu.by*

Рассматриваются основные направления научной и педагогической деятельности известного белорусского ученого, исследователя белорусской литературы Кузьмы Хромченко. Отмечается его вклад в осмысление белорусской литературы начала XX в., а также литературы Западной Беларуси 1930-х годов. В своей преподавательской деятельности Хромченко был связан с разработкой курсов лекций, посвященных национальным литературам Советского Союза, а позже – литературам ближнего зарубежья. Ученый сделал значительный вклад в изучение белорусско-украинских литературных взаимосвязей и творческого наследия Тараса Шевченко.

***Ключевые слова:*** литературоведение; русская литература; исследователь литературы; литературные взаимосвязи; монография; преподаватель; филологический факультет.

# UNDERSTANDING THE LITERARY PROCESS OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY IN THE WORKS OF K. KHROMCHANKA

**P. Navoichyk**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*Karl Makrs Street 31, 220030, Minsk, Belarus,*
*navoich@bsu.by*

The article examines the main areas of scientific and pedagogical activity of the famous Belarusian scientist, researcher of Belarusian literature Kuzma Khromchenko. His contribution to the understanding of Belarusian literature of the early 20th century, as well as the literature of Western Belarus of the 1930s is noted. In his pedagogical activity, Khromchenko was associated with the development of lecture courses devoted to the national literature of the Soviet Union, and later – the literature of the near abroad. The scientist made a significant contribution to the study of Belarusian-Ukrainian literary ties and the creative heritage of Taras Shevchenko.

***Keywords:*** literary studies; Belarusian literature; literature researcher; literary relations; monograph; lecturer; Faculty of Philology.

У канцы 1950-х гадоў, пасля выкрыцця культу асобы Сталіна, паўстала вострая неабходнасць адраджэння гуманістычных вытокаў нацыянальнага мастацтва. Склаліся параўнальна спрыяльныя ўмовы для вяртання ў навуковае і літаратурнае жыццё імёнаў пісьменнікаў і іх твораў, аб'ектыўных ацэнак гістарычных падзей, незаслужана забытых у гады сталінскага таталітарызму, выкрасленых з гісторыі як варожых савецкаму грамадству і камуністычнай ідэалогіі. У гэты час у літаратуру прыйшло пакаленне маладых, энергічных людзей з ярка выражанай актыўнай грамадзянскай пазіцыяй, якіх пазней назавуць «шасцідзясятнікамі», узяўшых на сябе смеласць і адказнасць вярнуць у літаратуру «малога чалавека» як цэнтральны аб'ект мастацкага адлюстравання. Сваёй творчасцю яны пераканаўча сцвярджалі неабвержную праўду слоў класіка: «чалавек – гэта цэлы свет».

За апошнія дзесяцігоддзі творчасць пісьменнікаў-шасцідзясятнікаў дастаткова грунтоўна даследавана і належна ацэнена, у тым ліку іх сучаснікамі літаратурнымі крытыкамі. Думаецца, прыйшла пара пакінуць для нашчадкаў і яшчэ адну старонку нашага мінулага – сістэматызаваць і асэнсаваць уклад у беларускую навуку і тых сціплых працаўнікоў ад літаратуразнаўства, не ўвянчаных лаўрамі і дзяржаўнымі прэміямі, але зрабіўшых свой важкі ўклад у вялікую справу вяртання слаўных імён, адраджэння аб'ектыўных ацэнак мінулага. Адным з іх і быў выпускнік літаратурнага факультэта Магілёўскага педагагічнага інстытута (1951) і аспірантуры Акадэміі навук БССР (1956), навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуры Акадэміі навук (1956-1966) і выкладчык філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта (1966–2000) Кузьма Рыгоравіч Хромчанка. Выдатны даследчык беларускай літаратуры і беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей, таленавіты педагог ён

быў чалавекам надзвычай сціплым, у поўным сэнсе інтэлігентным і вельмі далікатным у зносінах з людзьмі. Лёс распарадзіўся так, што ён пайшоў з жыцця роўна ў 80-ты дзень свайго нараджэння – 25 кастрычніка 2009 года, а значыць сёлета яму споўнілася б 95.

У сваім хрэстаматыйным вершы «Троянди й виноград» («Ружы і вінаград») класік украінскай паэзіі М. Рыльскі пісаў: «у щастя людського два рівних є крила». Такімі «крыламі» ў жыцці К. Р. Хромчанкі сталі два асноўныя напрамкі прафесійнай дзейнасці, якія ў роўнай меры былі важнымі для яго, якім ён аддаваўся на поўніцу, якімі жыў штодня – літаратуразнаўчыя даследаванні і выкладчыцкая дзейнасць. Тры гады аспірантуры і дзесяць год працы ў Інстытуце літаратуры імя Янкі Купалы Акадэміі навук БССР у якасці навуковага супрацоўніка і вучонага сакратара сталі важкімі старонкамі біяграфіі, калі малады навуковец сфарміраваўся як прафесійны даследчык літаратуры, вызначыўся з напрамкамі далейшых літаратурных даследаванняў. А педагагічнага «хлеба» ён паспытаў яшчэ ў першыя два гады пасля заканчэння Магілёўскага педінстытута, калі працаваў настаўнікам беларускай мовы і літаратуры ў Дзятлаўскай сярэдняй школе (Гродзенская вобласць, 1951–1953). Школьны вопыт стаў добрым падмуркам на чарговым павароце лёсу, калі ў 1966 годзе К. Хромчанка прыйшоў працаваць выкладчыкам літаратуры на філалагічны факультэт БДУ.

Кола навуковых зацікаўленняў К. Хромчанкі было надзвычай шырокім: літаратурны працэс канца XIX – пачатку XX стст., творчасць пісьменнікаў Заходняй Беларусі ў 20–30-я гады XX ст., беларуска-ўкраінскія літаратурныя ўзаемасувязі і інш. У перыяд працы ў Акадэміі навук і пазней К. Хромчанка шмат працаваў у архівах, дзе карпатліва збіраў звесткі аб жыцці і творчасці пісьменнікаў, вывучаў перапіску рэдакцый газет і часопісаў з аўтарамі, высвятляў акалічнасці пэўных гістарычных падзей, збіраючы і аналізуючы факты з самых розных крыніц. Менавіта фактаграфічная дакладнасць і ўвага да дэталяў вызначала выступленні К. Хромчанкі ў друку і на навуковых сімпозіумах, сцвярджала яго аўтарытэт як аб'ектыўнага даследчыка. Безумоўна, у сваіх працах ён вымушаны быў прытрымлівацца пэўных ідэалагічных патрабаванняў і не мог выказацца з поўнай адкрытасцю, але ў любым выпадку імкнуўся да максімальна магчымай праўдзівасці.

Узрастанне К. Хромчанкі як даследчыка літаратуры было даволі дынамічным і плённым: у 1957 годзе ён выступіў у друку з першымі літаратурна-крытычнымі артыкуламі і рэцэнзіямі, а ў 1960 годзе ўжо выдаў першую грунтоўную манаграфію «Піліп Пестрак: Жыццё і творчасць», у аснову якой былі пакладзены матэрыялы кандыдацкай дысертацыі, прысвечанай творчасці пісьменніка. У першыя пасляваенныя дзесяцігоддзі стаўленне савецкіх ідэолагаў да палітычных і нацыянальна-культурных дзеячаў колішняй Заходняй Беларусі было даволі стрыманае, да творчасці пісьменнікаў-«заходнікаў» прыглядаліся з асаблівай уважлівасцю. І хаця Піліп Пестрак як пісьменнік і дзяржаўны дзеяч падазронасці не выклікаў, больш за тое, займаў вельмі адказныя пасады, выбіраўся дэпутатам Вярхоўнага Савета БССР, пісалася пра яго няшмат. Манаграфія К. Хромчанкі ўпершыню раскрывала перад чытачом асобу творцы ў самых розных сферах яго жыцця і творчай дзейнасці, змяшчала даволі пад-

рабязныя старонкі біяграфіі і дастаткова грунтоўны аналіз лірыкі і прозы, які дазваляў прасачыць, як з гадамі развіваўся талент пісьменніка, і ацаніць яго месца і ролю ў кантэксце нацыянальнай літаратуры [4].

У згаданай манаграфіі яскрава выявіўся і яшчэ адзін талент К. Хромчанкі – як бліскучага стыліста. Вельмі тонкае адчуванне сэнсавага і гукавога напаўнення слова з'яўляецца вызначальнай рысай ужо першай кнігі даследчыка. У гэтай сувязі прыгадваецца, як ён працаваў з намі, студэнтамі-філфакаўцамі, што пісалі курсавыя і дыпломныя працы пад яго кіраўніцтвам. Нашы опусы ён перачытваў, не шкадуючы ўласнага часу, па некалькі разоў, кожны раз надаючы ім стылёвай гладкасці і вызваляючы ад моўных недакладнасцей і «ляпаў», а тым самым даваў нам запамінальны ўрок ашчаднай працы са словам.

Наколькі бездакорнай была вышэйназваная манаграфія маладога даследчыка сведчыць той факт, што пры выданні зборніка абавяданняў у 1970 годзе і 5-томнага збору твораў П. Пестрака ў 1984 годзе напісаць да іх прадмовы прапанавалі менавіта К. Хромчанку [2, с. 3–14; 3, 6–22,]. Ён жа быў і рэдактарам 1-га і 5-га тамоў згаданага 5-томніка.

Яшчэ ў перыяд сваёй працы ў Акадэміі навук К. Хромчанка пачаў цікавіцца літаратурай мяжы XIX–XX стст. У яго асабістым архіве захавалася нямала выпісак з газет, часопісаў таго перыяду, перапіска рэдакцый з пісьменнікамі, іншыя запісы. Даследчык вывучаў літаратурны працэс у вельмі шырокім кантэксце, не абмяжоўваючыся толькі мастацкімі тэкстамі і ўважліва прыглядаючыся да ўсіх аўтараў, не зважаючы на ідэалагічныя штампы, якія змяшчаліся ў падручніках і энцыклапедчных даведніках. Таму, калі ў 1979 годзе з друку выйшла яго чарговая манаграфія «Беларуская мастацкая проза (канец XIX – пачатак XX ст.)», цікавасць да яе была непадробнай [1]. К. Хромчанка ўключыў у пералік разглядаемых аўтараў практычна ўсіх, чые апавяданні на беларускай мове пабачылі свет у азначаны перыяд. У выніку чытач атрымаў магчымасць убачыць даволі шырокую панараму развіцця беларускай мастацкай прозы, даведацца, да прыкладу, пра што пісалі «рэакцыйныя» пісьменнікі, той жа А. Пшчолка, творчасць якога была малавядомай нават студэнтам-філолагам, ацаніць значэнне малой прозы Ядвігіна Ш., Максіма Гарэцкага і інш.

Даследчык прасачыў, як развівалася беларуская мастацкая проза колькасна і якасна, вылучаючы найбольш знакавыя постаці і даючы іх укладу ў нацыянальную літаратуру грунтоўную ацэнку. К. Хромчанка разглядаў нашаніўскія публікацыі, асобныя кніжныя выданні, не зважаючы на тое, што паводле ацэнак савецкіх ідэолагаў ад літаратуры яны лічыліся нацыяналістычнымі альбо контррэвалюцыйнымі.

Адметна, што праз два гады ў Львове выйшла кніга вядомага ўкраінскага даследчыка літаратуры І. Дэнысюка з падобнай назвай: «Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.». Зразумела, што К. Хромчанка не мог абыйсці яе маўчаннем. У рэцэнзіі, змешчанай у навуковым часопісе «Веснік БДУ», ён даючы высокую ацэнку працы свайго замежнага калегі, адзначыў: «Сінтэтычна-абагульняючы аспект спалучаецца з дэталёвым аналізам паэтыкі аднаго твора, а ўкраінская навелістыка ў

цэлым разглядаецца ў яе кантактах з рускай, беларускай і зарубежнай» [5, с. 74]. Увогуле ж трэба адзначыць, што беларуска-ўкраінскія літаратурныя ўзаемасувязі займалі асобную старонку навукова-педагагічных зацікаўленняў К. Хромчанкі.

На філалагічным факультэце БДУ яму давялося распрацаваць, па сутнасці, аўтарскі курс – «Літаратура народаў СССР». У канцы 1960-х па гэтай дысцыпліне ніякіх вучэбных дапаможнікаў яшчэ не было выдадзена. Малады выкладчык сабраў і сістэматызаваў матэрыял па літаратурах былога Савецкага Саюза. Слухачы гэтага ўнікальнага курса атрымлівалі магчымасць прасачыць развіццё нацыянальных літаратур народаў Прыбалтыкі, Закаўказзя і Сярэдняй Азіі ад старажытнасці да сучаснасці.

Пасля распаду Савецкага Саюза згаданы курс стаў неактуальным. Паўстала пытанне аб яго замене. У выніку пэўных роздумаў, абмеркаванняў было прынята рашэнне ўвесці ў вучэбныя планы філолагаў-беларусістаў і русістаў новую дысцыпліну – «Літаратура бліжняга замежжа». Паводле канцэпцыі, яна павінна была асвятляць гісторыю развіцця польскай і ўкраінскай літаратур, якія былі тыпалагічна блізкія беларускай, і ў аглядным плане – літаратуру народаў Прыбалтыкі. Зразумела, што займацца распрацоўкай новага курса было даручана К. Хромчанку. Трэба сказаць, што ў сілу аб'ектыўных і суб'ектыўных прычын і ў ранейшыя часы добрую палову курса «Літаратура народаў СССР» займалі лекцыі па гісторыі ўкраінскай літаратуры, таму вялікіх складанасцей пастаўленая задача не выклікала.

Апрача згаданых дысцыплін К. Хромчанка вёў спецсемінар па беларуска-ўкраінскіх літаратурных узаемасувязях і чытаў спецкурс, прысвечаны Тарасу Шаўчэнку. Трэба адзначыць, што даследчык збіраў матэрыялы аб жыцці і творчасці ўкраінскага класіка на працягу ўсяго жыцця. Ён меў унікальныя выданні, якія набываў сам альбо дасылалі сябры з Украіны. Да прыкладу, у яго кніжных зборах было факсімільнае выданне легендарнага рукапіснага альбома Кабзара «Тры леты». Гэты альбом пісаўся не для друку і змяшчаў крамольныя па тым часе вершы і паэмы, у якіх крытыкаваўся царскі рэжым. Менавіта гэты дакумент быў канфіскаваны пры арышце пісьменніка ў 1847 годзе і стаўся найбольш важкім «злачынствам», за якое паэт атрымаў самае строгае пакаранне з усіх кірыла-мяфодзеўцаў (да ліку якіх ён, дарэчы, фармальна не належаў) – безтэрміновую высылку ў салдаты «без права пісаць і маляваць» (уласнаручнае дапаўненне імператара Мікалая I да прысуду паэта).

Дасканалае веданне творчасці Шаўчэнкі, а таксама шматлікіх падрабязнасцей асабістага жыцця ўкраінскага паэта надалі К. Хромчанку аўтарытэт аднаго з вядучых шаўчэнказнаўцаў нашай краіны. Нядзіўна, што менавіта ён стаў аўтарам разгорнутай прадмовы да першай кнігі, якая распачынала выбітную серыю «Скарбы сусветнай літаратуры» – Тарас Шаўчэнка «Вершы. Паэмы» [6, с. 5–20]. Яна ўбачыла свет у 1989 годзе і змяшчала беларускія пераклады вершаў і паэм украінскага Кабзара. К. Хромчанка даволі грунтоўна прасачыў асноўныя вехі творчага шляху ўкраінскага класіка, зрабіўшы акцэнт на яго кантактах з лепшымі сынамі беларускай зямлі – паэтамі, скульптарамі, мастакамі.

Шмат часу і сіл прысвяціў К. Хромчанка даследаванню беларуска-ўкраінскіх літаратурных, культурных узаемасувязей 20-х гадоў XX ст. Сабраны матэрыял змяшчаў інфармацыю пра пераклады твораў мастацкай літаратуры на беларускую і ўкраінскую мовы, іх выданні, творчыя сустрэчы і асабістыя кантакты беларускіх і ўкраінскіх пісьменнікаў – у гэты перыяд яны сапраўды былі надзвычай актыўнымі і плённымі.

На пачатку 90-х гадоў мінулага стагоддзя даследчык сістэматызаваў багатую фактуру і атрымаўся даволі ёмісты рукапіс, які несумненна заслугоўваў асобнага выдання. Перамовы з выдавецтвамі былі няпростымі – гэта быў час вострага фінансавага крызісу, таму выдавалася ў асноўным забаўляльная літаратура, якая прыносіла прыбытак, а навуковая адкладвалася на «потым». Так сталася і з рукапісам Хромчанкі. Працу ўзялі да выдання, паставілі ў план на бліжэйшы год, аднак з-за недахопу грошай былі вымушаны перанесці на год наступны, потым зноў на наступны, а ў выніку і ўвогуле забыць на яе.

Тым не менш, сабраны матэрыял ўсё ж пабачыў свет на самым канцы жыццёвай дарогі даследчыка. І хаця К. Хромчанка з 2000 г. не працаваў на філалагічным факультэце БДУ, напярэдадні яго 80-годдзя кіраўніцтва факультэта, ведаючы пра нявыдадзеную кнігу, рашыла зрабіць падарунак свайму заслужанаму ветэрану. Манаграфія была пастаўлена ў план выданняў філалагічнага факультэта на 2009 г.

Аднак прайшло амаль дваццаць год з таго часу, як рыхтаваўся рукапіс. Неабходна было перагледзець сабраны матэрыял, што кольвечы перапрацаваць і, па магчымасці, дапоўніць. На вялікі жаль, здароўе даследчыка пачало імкліва пагаршацца. Ён ужо не мог сам сядзець за сталом, вычытваць і правіць рукапіс. На дапамогу бацьку прыйшла дачка Галіна, якая працавала на той час выкладчыкам беларускай мовы на тым жа філалагічным факультэце. Яна прыгадвала пазней, што праца над кнігай надавала сіл і чароўным чынам перамяняла бацьку. Ён уважліва слухаў, як дачка чытае тэкст і на слых правіў стыль, удакладняў факты, якія памятаў, альбо загадваў паглядзець іх у сваіх запісах ці даведніках.

Манаграфія «Скрыжаванні шляхоў адраджэння: беларуска-ўкраінскія літаратурныя ўзаемасувязі 20–30-х гадоў XX стагоддзя» выйшла з друку літаральна за некалькі тыдняў да смерці аўтара [7]. Кузьма Рыгоравіч ужо амаль увесь час ляжаў непрытомны, але ў адну з рэдкіх хвілін ледзь прыкметнага абуджэння Галіна на хвілінку ўлажыла яму ў рукі яго апошнюю кнігу. Так, завяршаючы сваю жыццёвую дарогу, ён здолеў перадаць нашчадкам плён сваёй руплівай шматгадовай працы. Яго старанні не прапалі марна. Кнігі К. Хромчанкі многія і многія гады будуць служыць наступным пакаленням даследчыкаў роднай літаратуры.

## Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Хромчанка К. Р.* Беларуская мастацкая проза (канец XIX – пачатак XX ст.). Мінск: БДУ, 1979.

2. *Хромчанка К. Р.* Вернасць жыццёвай праўдзе // Пестрак П. Апавяданні. Мінск : Народная асвета, 1970. С. 3–14.

3. *Хромчанка К. Р.* Водгалас зведанага і перажытага // Пестрак П. Збор твораў. У 5-ці т. Т. 1. Вершы, апавяданні, аповесці. Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. С. 6–22.

4. *Хромчанка К. Р.* Піліп Пестрак: Жыццё і творчасць. Мінск: выд. Акадэміі навук, 1960.

5. *Хромчанка К. Р.* Рэц. на кн.: Розвиток українськоі малоі прози XIX – поч. XX ст. / І. О. Денисюк. Київ : Вища школа, 1981. // Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта імя У. І. Леніна. Серыя 4. Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. Псіхалогія. 1983. № 2. С. 73–74.

6. *Хромчанка К. Р.* Свабоды і дружбы народаў пясняр // Вершы. Паэмы: пераклад з украінскай Тарас Шаўчэнка. Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. С. 5–20.

7. *Хромчанка К. Р.* Скрыжаванні шляхоў адраджэння: беларуска-ўкраінскія літаратурныя ўзаемасувязі 20–30-х гадоў XX стагоддзя. Мінск: Выд. БДУ, 1987.

# РАЗДЗЕЛ 4

# СЛАВЯНСКІ ФАЛЬКЛОР, МІФАЛОГІЯ І ІХ АСЭНСАВАННЕ НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ

## ТАПАНІМІЧНАЯ НАРОДНАЯ ПРОЗА ЯК АБ'ЕКТ ДАСЛЕДАВАННЯ Ў КАНТЭКСЦЕ ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І ТАПАНІМІКІ[1]

**Т. М. Аліферчык**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі,*
*вул. Сурганава, 1, корп. 2, 220072, г. Мінск, Беларусь,*
*tan1olif@gmail.com*

Даследуюцца тапанімічныя тэксты як аб'ект вывучэння ў межах фальклярыстыкі і ў межах тапанімікі. Для фальклярыстыкі тапанімічная народная проза актуальная як прыклад трансфармацыі гісторыі ў народнай свядомасці. У межах тапанімікі тапанімічныя тэксты з'яўляюцца важнай крыніцай інфармацыі аб матывацыі і этымалогіі (у тым ліку народнай этымалогіі) онімаў.

***Ключавыя словы:*** фальклярыстыка; анамастыка; тапаніміка; тапанімічная народная проза; тапанімічныя тэксты.

## ТОПОНИМИЧЕСКАЯ НАРОДНАЯ ПРОЗА КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ И ТОПОНИМИКИ

**Т. М. Олиферчик**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси,*
*ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, г. Минск, Беларусь,*
*tan1olif@gmail.com*

Исследуются топонимические тексты как объект изучения в пределах фольклористики и в пределах топонимики. Для фольклористики топонимическая народная проза актуальна как пример трансформации истории в народном сознании. В пределах топонимики топонимические тексты являются важным источником информации о мотивации и этимологии (в том числе народной этимологии) онимов.

***Ключевые слова:*** фольклористика; ономастика; топонимика; топонимическая народная проза; топонимические тексты.

---

[1] Артыкул падрыхтаваны ў межах праекта БРФФД Г23ИП-031 "Тапанімічная народная проза ў сістэме этнакультурнай спадчыны беларусаў: гістарычная памяць, жанравы склад, сюжэты і вобразы".

# TOPONYMIC FOLK PROSE AS AN OBJECT OF RESEARCH IN THE CONTEXT OF FOLKLORISTICS AND TOPONYMY

**T. M. Aliferchyk**

*PhD, Ass. Professor,*
*Center for Belarusian Culture, Language and Literature researches*
*of the National Academy of Sciences of Belarus,*
*1/2 , Surganava str., 220072, Minsk, Belarus,*
*tan1olif@gmail.com*

In the article, the author examines toponymic texts as an object of research in the context of folkloristics and toponymy. Toponymic folk prose is relevant for folkloristics as an example of the transformation of history in people's consciousness. Within toponymy, toponymic texts are an important source of the motivation and etymology (including folk etymology) of onyms.

***Keywords:*** folkloristics; onomastics; toponymy; toponymic folk prose; toponymic texts.

Тапанімічная народная проза – гэта фальклорныя творы, якія тлумачаць паходжанне назваў населеных пунктаў, урочышчаў, іншых геаграфічных аб'ектаў. Да такіх тэкстаў адносяцца тапанімічныя паданні (легенды) і тапанімічныя/намінатыўныя паведамленні (кароткія звесткі інфармантаў, якія тлумачаць паходжанне назвы альбо апісваюць дэнатат). Як адзначае Н. Шкляева, «дэталёвы разгляд тэкстаў народных апавяданняў на тапанімічную тэматыку, акрэсленых паняццем народная тапанімічная проза, пераконвае ў тым, што сярод іх трапляюцца як сюжэтныя (фабулаты), так і бессюжэтныя (хранікаты) паведамленні» [1, с. 15].

Для тапанімічных паданняў як паўнацэнных фальклорных твораў актуальнымі з'яўляюцца паэтыка, сістэма вобразаў, спецыфіка іх адлюстравання, адпаведнасць гістарычным падзеям, светапоглядная сістэма ў цэлым. Некаторыя адзначаныя аспекты ўжо былі даследаваны беларускімі навукоўцамі, напр., К. П. Кабашнікавым [2], А. В. Цітаўцом [3] і інш. Асабліва важны аспект тапанімічнай народнай прозы – «народная гісторыя», г. зн. трансфармацыя ў народнай свядомасці гісторыі і яе новае «прачытанне»/канструяванне ў фальклорных тэкстах з адсылкай да канкрэтнага геаграфічнага аб'екта. Пры гэтым тапанімічныя паведамленні застаюцца па-за ўвагай даследчыкаў-фалькларыстаў, але з'яўляюцца надзвычай важнай крыніцай матывацыі і этымалогіі онімаў для тапанімістаў. Таму, відавочна, даследаванне тапанімічных тэкстаў патрабуе міждыцыплінарнага падыходу.

У артыкуле ў большай ступені ўвага скіравана на тапанімічныя паведамленні, паколькі менавіта яны не даследаваліся ні ў кантэксце фалькларыстыкі, ні ў кантэксце тапанімікі. Для фалькларыстыкі такія тэксты не ўяўляюць каштоўнасці, паколькі не з'яўляюцца паўнацэннымі фальклорнымі творамі. У межах анамастыкі зварот да тапанімічных паведамленняў з'яўляецца спарадычным, паколькі прадстаўленая ў іх версія этымалогіі можа быць інтэрпрэтавана як народная і звычайна патрабуе верыфікацыі. Пры гэтым тапанімічныя паведамленні з'яўляюцца надзвычай важнай крыніцай для выяўлення матывацыі онімаў і іх матывавальнай асновы.

Па-першае, у радзе выпадкаў тапанімічныя паведамленні ўтрымліваюць дыялектны матэрыял, што дазваляе рэканструяваць семантыку старажытных лексем,

якія для тапонімаў з'яўляюцца матывавальнымі асновамі. У беларускай мікратапаніміі адзначаны наступныя адзінкі:

*Галя* – балота. *Галя* – вялікае балото (Дзяніскавічы Ганц. Бр.), *Галяй* называюць вялікае балота (Гічыцы Івац. Бр.), *Галь* – балота. Чыстае, бязлеснае (Глінная Івац. Бр.; Заполле Івац. Бр.).

Звесткі інфармантаў, у якіх адзначана дакладная характарыстыка геаграфічнага аб'екта, даюць неабходны кірунак для этымалагізацыі:

*Га́ліва* – палянка ў лесе. *Паміж лесу прастор вялікі* (Бакшты Іўеўск. Гр.), *Галы́* – поле. *Кагда-та лес быў, вада стаяла, мох рос і куп'ё было, цяпер поле* (Рудня Астравітая Чэрв. Мн.), *Галы́* – поле, дзе раней было балота (Белавічы Бярэз. Мн.), *Га́лэ* – поле, дзе раней было балота (Ушкавіца Кобр. Бр.).

Пры такой характарыстыцы ў якасці матывавальнай асновы можна меркаваць дыялектную лексему *галь/гала/гало/галы*: *галь* 'голае, даступнае вятрам месца' [4, с. 49], *галя*/*галь* 'свабодная прастора, месца без высокай расліннасці', *гало* 'гала, адкрытая бязлесная прастора' [5, т. 1, с. 192], *галь* 'гала, чыстая бязлесная прастора' [5, т. 1, с. 193], *га́ла, га́ло, га́ля* 'паляна сярод лесу', 'рэдкалессе', 'балота', 'пагорак сярод поля, агарода' [6, т. 1, с. 406], *гал* 'палянка ці з рэдкай расліннасцю прастора ў лесе, на балоце' [7, с. 44], *га́ла* 'паляна, вялікае адкрытае месца сярод лесу' (тое ж *га́ло́*), *га́ла* 'шырокая балотная сенажаць без зарасніку ці з асобнымі кустамі, дрэвамі', 'куп'істая балотная сенажаць сярод лесу', 'чыстае, адкрытае месца; свабодная прастора' [7, с. 44] і інш.

Прычым нават на ўзроўні дыялектнай лексемы, якая выступае таксама ў якасці народнай геаграфічнай тэрміналогіі, назіраюцца змены ў семантыкі: *галь*/*гала* – у першую чаргу 'свабодная прастора (без расліннасці)', семантычная прыкмета 'балота/балоцістая мясцовасць' неабавязковая, але нават у выпадку яе наяўнасці семантыка 'свабодная, адкрытая мясцовасць' таксама адзначаецца.

Каментары інфармантаў адносна дэнататаў вызначаюць кірунак этымалагізацыі ніжэй адзначаных мікратапонімаў і дазваляюць узнавіць старажытную лексему **гвозд'*, якая на сучасным этапе зрэдку сустракаецца ў дыялектах:

*Гвоздзе́ц* – востраў сярод балота, ніўкі на ім, цяпер лес (Вяда Івац. Бр.), *Гваздо́к* – лес, балота (Козікі Івац. Бр.), *Гваздо́к* – лес (Уласаўцы Івац. Бр.), *Гвозніца* – лес, поле, сенажаць (Дзераўная Стаўбц. Мн.), *Гвозцы* – урочышча (Вець Бых. Маг.), *Гваздзе́ц* – груд сярод балота (Жытлін Івац. Бр.), *Гвосца* – сенажаць і лес (Чудзін Ганц. Бр.), *Гваздовы лес* – лес (Кавалі Слон. Гр.), *Гвоздзева* – лес (Дакудава Лід. Гр.).

У адзначаных тэкстах асноўнай семантычнай прыкметай з'яўляецца 'лес', часткова 'балота', а выпадкі іменавання *Гвоздзь*/*Гвозніца* ў адносінах да сенажаці/поля тлумачыцца хутчэй трансанімізацыяй (пераходам назвы геаграфічнага аб'екта на суседні). Семантыку 'лес' для старажытнага апелятыва *гвоздзь* адзначае таксама М. І. Талстой, гл. падрабязна [8, с. 61–64].

У некаторых выпадках даследаванне менавіта тапанімічных паведамленняў дазваляе ўстанавіць матывацыю онімаў, для якіх яна не відавочная. Разгледзім для прыкладу онімы, матываваныя апелятывам *двор*:

*Двор* – поле (Альхоўка Навагр. Гр.), *Двір* – поле (Сухоўчыцы Кобр. Бр.), *Дворнае* – поле (Жыгалкі Стаўбц. Мн.), *Дворны лес* – лес (Літва Стаўбц. Мн.), *Дворны*

*сад* – урочышча (Матырына Леп. В.), *Дворны сад* – урочышча (Цотава Чашн. В.), *Дворыска* – урочышча (Сувіды Камар. Гом.), *Дворышча* – поле (Старына Стаўбц. Мн.), *Дворышча* – урочышча (Чудзяны Крыч. Маг.).

Тапанімічныя паведамленні для мікратапонімаў тыпу *Двор, Двір, Двыр, Двірська* (з улікам дыялектных фанетычных асаблівасцяў) дазваляюць дакладна ўстанавіць этымалогію такіх адзінак:

*Двірьска* – поле. У мінулым панская зямля (Субаты Драг. Бр.), *Двірські ліс* – лес, які калісьці належыў пану (Субаты Драг. Бр.), *Двыр* – урочышча, дзе быў маёнтак (Гошава Драг. Бр.), *Двор* – месца былога маёнтка (Скідзель Гр.), *Дворышча* – поле, дзе быў маёнтак (Жоўніна Пін. Бр.), *Дваровы лес* – частка лесу (тут быў панскі маёнтак) (Гербелевічы Дзятл. Гр.), *Дварцы́* – урочышча, хутар (Верцялішкі Гродз. Гр.), *Двор* – хутар (тут жыў пан) (Павіланцы Воран. Гр.), *Дворна дарога* – дарога да былога панскага двара (Сурвілішкі Іўеўск. Гр.), *Дворна* – паша (былы панскі двор) (Чэхайцы Іўеўск. Гр.), *Дворна кудра* – кудра (былы панскі двор (Тэлькаўшчына Іўеўск. Гр.), *Дворна поле* – поле (належала да панскага двара) (Вялікая Нявіша Шчуч. Гр.), *Дворнае* – поле (былы панскі двор) (Каргаўды Воран. Гр.), *Дворнае* – частка вуліцы (Азёры Гродз. Гр.), *Дворная паша* – паша (каля былога панскага двара) (Чаплічы Лід. Гр.), *Дворная сажалка* – сажалка (на былым панскім двары) (Мілашэвічы Слон. Гр.), *Дворня* – крыніца (на лузе каля былога панскага двара) (Вішнеўка Зэльв. Гр.), *Дворня* – частка поля (былы панскі двор) (Амбілеўцы Шчуч. Гр.), *Дворыска* – агароды (былы панскі двор) (Востава Смаст. Гр.), *Дворышча* – сенажаць (былы панскі двор) (Сухінічы Маст. Гр.).

З тапанімічных паведамленняў відавочна, што матывацыя онімаў з асновай *двор* мяркуе прыналежнасць (у мінулым) зямлі альбо сядзібы пану, параўн., напр, *двор* ‘дом (у тым ліку і з рознымі гаспадарчымі пабудовамі). палац, харомы’, ‘асобная сельская гаспадарка’, ‘панскі, скарбовы, шляхецкі маёнтак’,‘ніжэйшая адміністрацыйная адзінка’, ‘двор, участак зямлі пры доме, абгароджаны плотам ці сценамі будынкаў’ і інш. [9, с. 293]. Гэтыя ж паняцці для *двара* адзначаны і ў «Этнаграфіі Беларусі»: ‘комплекс жылых і гаспадарчых пабудоў; тое, што і сядзіба’, ‘участак зямлі пры хаце, доме, абгароджаны плотам ці сценамі будынкаў’, ‘у феадальны перыяд двор, або дым, – асобная гаспадарка, якая абкладалася падаткамі і павіннасцямі’, ‘памесце, маёнтак (пашыраны са старажытнасці, належалі вялікаму князю, магнатам, шляхце, зямянам, баярам)’ [10, с. 168]. У апошнім выпадку на тэрыторыі двара стаялі вялікакняжацкі (панскі) дом, флігелі, стайні, вазоўні, свірны, аборы, лазня, скарбніца і інш. Каля большасці двароў існавалі асобныя фальваркі [10, с. 168].

З улікам тапанімічных паведамленняў, для онімаў тыпу *Двор, Дварэц, Дворышча, Дворня* і пад. найбольш верагоднай падаецца этымалогія ад *двор* ‘панскі, скарбовы, шляхецкі маёнтак’.

Тапанімічныя паведамленні з’яўляюцца адзінай крыніцай вызначэння відаў матывацыі мікратапонімаў, матывавальная аснова якіх не адносіцца да антрапонімаў або ландшафтных апелятываў (якія адлюстроўваюць найбольш пашыраныя ў тапаніміі адантрапанімічную і ланшафтную мадэлі намінацыі). Фактычна толькі на падставе тапанімічных тэкстаў можна вызначыць спецыфіку падзейнай і вобразнай матывацыі, якая ляжыць у аснове вобразных/прэцэдэнтных мікратапонімаў.

*Нага* – поле, якое нагадвае нагу (Бабровічы Івац. Бр.), *П’ята* – сенажаць, якая мае форму пяты (Галоўчыцы Драг. Бр.), *П’ята* – пасвыско (пуд граніцэю, далёко)

(Залядынне Іван. Бр.), *Шэя* – нізіна вузкая ў лесе (Субаты Драг. Бр.), *Шыі* – протяжное місце (Махро Іван. Бр.), *Талерка* – гара з гладкім кругам, як талерка, кажуць, што там цэркаў была і патанула (Беразіно Докш. Віц.), *Вылы* – лес, які мае форму віл (Юнішча Стол. Бр.), *Топорэц* – поле, якое па форме нагадвае сякеру (Бабровічы Івац. Бр.), *Ілынскэ* – поле, на якім усё вымакае (ад Ілья – у народзе бог дажджу – інфарм.; Галоўчыцы Драг. Бр.), *Пытрывкы* – сенажаць, якую звычайна касілі пасля Пятра – 12 ліпеня (Галоўчыцы Драг. Бр.), *Сібір* – поле вельмі далёкае і неўрадлівае (Градкі Стаўбц. Мін.), *Сібір* – поле на поўнач ад вёскі (Саланое Віл. Мін.), *Сівастóпіл* – балота маленькае (Паяці Мёр. В.), *Гéто* – сенажаць. *З аднаго боку рака, з двух другіх старон канавы і толькі адзін уезд. Пастаў вартавога – вось табе і гето* (Халоркі Івац. Бр.), *Гета* – поле (Бакшты Шчуч. Гр.), *Гета* – паша (абгароджаная) (Мілашэвічы Слон. Гр.), *Гета* – частка вёскі (Накрышкі Дзятл. Гр.), *Гібá* – забалочаны лес. *Там ёсьць глыбокая ўпадзіна, якая ўбірала ў сябе сьцёкі дзьвюх рачулак, утвараючы глыбокія, гіблыя вадзяныя стублы* (Турная Івац. Бр.; Жытлін Івац. Бр.), *Золотэ дно* – бухта р. Гарынь, дзе зімуе вялікая колькасць рыбы (Столін Бр.).

Адзначаныя тапанімічныя паведамленні дазваляюць рэканструяваць вобразную мадэль тапанімічнай намінацыі, якая адлюстроўвае архаічнае светаўспрыняцце і мадэль намінацыі па падабенстве (да цела чалавека, да побытавых прадметаў, прадметаў адзення і г. д.). Уласна, выключна на падставе тапанімічных тэкстаў у гэтым выпадку можна даследаваць вобразы і сферы атаясамлення, якія адлюстраваны ў мікратапаніміі.

Такім чынам, тэксты тапанімічнай народнай прозы з'яўляюцца важнай крыніцай інфармацыі і аб'ектам міждысцыплінарнага даследавання і ў галіне фальклярыстыкі, і ў галіне анамастыкі.

Асноўная ўвага фальклярыстаў надаецца даследаванням жанравай спецыфікі такіх твораў, уключанасці ў гістарычную прозу, сюжэтам і вобразам, "народнай гісторыі", адлюстраванай у іх. Тапанімічныя паданні адрозніваюцца рысамі міфалагічнага і канкрэтна-гістарычнага асэнсавання існасці. Гістарычная рэальнасць і яе міфалагізацыя ў тапанімічных паданнях з'яўляюцца надзвычай важнымі ў навуковых даследаваннях. Верыфікацыя часта адбываецца на падставе супастаўлення сістэмы вобразаў і спецыфікі адлюстравання гісторыі ў тапанімічных (і не толькі) паданнях з гістарычнымі, археалагічнымі і ўласна моўнымі данымі.

Для тапанімікі як раздзела анамастыкі тэксты тапанімічнай прозы ўяўляюць каштоўнасць перш за ўсё як крыніца матывацыі і этымалогіі тапонімаў. Аднак асцярожнасць да тапанімічных паведамленняў як крыніцы інфармацыі аб паходжанні онімаў, відавочна, тлумачыцца наяўнасцю народнай этымалогіі ў іх, якая развіваецца па розных прычынах. Як слушна адзначае М. Антропаў, «народная этымалогія звычайна разумеецца як моўная з'ява, сутнасць якой у тым, што этымалагічна ізаляваныя, непразрыстыя, г.зн. без т.зв. "унутранай" формы словы, часцей за ўсё запазычаныя (радзей родныя) рэматывуюцца – атрымліваюць семантычную матывіроўку, набываючы, такім чынам, унутраную форму на падставе знешняга гукавога супадзення з сугучнымі іншымі словамі; іх сапраўднае паходжанне пры гэтым не ўлічваецца…» [10]. Асновай народнай этымалогіі для мікратапонімаў і айконімаў можна лічыць фанетычнае збліжэнне оніма (нават з празрыстай унутранай формай) з іншым (звычайна фанетычна сугучным) словам. Пры гэтым фальклорная рэматывацыя ўзнікае на этапе разгортвання тэкста/паведамлення да наратыва, якім і з'яўляецца

тапанімічнае паданне. Тэксты з разгорнутым сюжэтам, як правіла, функцыянуюць у адносінах да назваў населеных пунктаў – аб'ектаў большай значнасці ў арганізацыі прасторавых адносін, чым невялікія, часцей за ўсё гаспадарчыя ўчасткі.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. Шкляєва Н. В. Народна топонімічна проза Західного Полісся: синхронічний аспект : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : 10.01.07 / Шкляєва Наталія Володимирівна ; Львівський національний університет ім. І.Франка Львів, 2005.
2. Кабашнікаў К. П. Жанравы склад беларускай народнай прозы // Народная проза / К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. В. Цітавец ; нав. рэд. А. С. Ліс. Мінск : Беларуская навука, 2002. С. 72–88.
3. Цітавец А. В. Тапанімічныя паданні ў кантэксце няказкавай фальклорнай традыцыі // Народная проза / К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. В. Цітавец ; нав. рэд. А. С. Ліс. Мінск : Беларуская навука, 2002. С. 491–503.
4. Народная лексіка / Рэд. А. А. Крывіцкі, Ю. Ф. Мацкевіч. Мінск : Навука і тэхніка, 1977.
5. Тураўскі слоўнік. У 5-ці т. / А. А. Крывіцкі, Г. А. Цыхун, І. Я. Яшкін, П. А. Міхайлаў, Т. П. Трухан. Мінск : Навука і тэхніка, 1982–1987.
6. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча: у 5 т. / Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мовазнаўства імя Я. Коласа. Мінск : Навука і тэхніка, 1979–1986.
7. Яшкін І. Я. Беларускія геаграфічныя назвы. Тапаграфія. Гідралогія / І. Я. Яшкін ; рэд. М. В. Бірыла. Мінск : Навука і тэхніка, 1971.
8. Толстой Н. И. Славянская географическая терминология. Семасиологические этюды. М. : Наука, 1969.
9. Гістарычны слоўнік беларускай мовы. Вып. 7 / Склад. Т. І. Блізнюк і інш., рэд. А. М. Булыка. Мінск : Навука і тэхніка, 1986.
10. Этнаграфія Беларусі: энцыкл. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.). [і інш.]. Мінск : БелСЭ, 1989.
11. Антропаў М. Народная этымалогія // Міфалогія беларусаў : энцыкл. Слоўнік / Склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; нав. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. Мінск : Беларусь, 2011. С. 567.

# ПЕРАКЛАД КІТАЙСКАЙ МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ НА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ: НАБЫТКІ І ПЕРСПЕКТЫВЫ

**Гао Жуй**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*gaor70702@gmail.com;*
*Навуковы кіраўнік – кандыдат філалагічных навук, дацэнт Л. В. Алейнік*

Разглядаецца гісторыя перакладаў кітайскай мастацкай літаратуры на беларускую мову. Адзначаецца, што ў мінулым стагоддзі пэўная актывізацыя ўвагі да кітайскай літаратуры ў Беларусі назіралася ў 1950–1960 гады, калі ўзмацніліся сяброўскія сувязі паміж СССР і КНР. У першыя дзесяцігоддзі XXI стагоддзя колькасць перакладаў з кітайскай мовы на беларускую беспрэцэдэнтна павялічылася. Выяўляецца, што галоўным аб'ектам увагі перакладчыкаў зрабіліся паэтычныя творы кітайскіх мастакоў слова. Сцвярджаецца, што ўзоры прозы сучасных кітайскіх пісьменнікаў, сярод якіх лаўрэаты прэстыжных нацыянальных і міжнародных прэмій, у тым ліку Нобелеўскай прэміі, таксама з'яўляюцца падставовымі тэкстамі для перакладу на беларускую мову. Магчымасць прачытаць кітайскую мастацкую літаратуру на роднай мове – гэта каштоўны вопыт для беларусаў, які пашырае веды, дазваляе асэнсаваць менталь-насць кітайскага народа і ўмацоўвае міжкультурныя сувязі.

***Ключавыя словы:*** кітайская мастацкая літаратура; нацыянальная традыцыя; пераклад; міжкультурныя сувязі; менталітэт.

# ПЕРЕВОД КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА БЕЛОРУССКИЙ ЯЗЫК: ПРИОБРЕТЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ

**Гао Жуй**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*gaor70702@gmail.com;*
*Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Л. В. Олейник*

Рассматривается история переводов китайской художественной литературы на белорусский язык. Отмечается, что в прошлом веке определенная активизация внимания к китайской литературе в Беларуси наблюдалась в 1950–1960 годы, когда усилились дружеские связи между СССР и КНР. В первые десятилетия XXI века количество переводов с китайского языка на белорусский беспрецедентно увеличилось. Оказывается, что главным объектом внимания переводчиков стали поэтические произведения китайских художников слова. Утверждается, что образцы прозы современных китайских писателей, среди которых лауреаты престижных национальных и международных премий, в том числе Нобелевской премии, также являются основательными текстами для перевода на белорусский язык. Возможность прочитать китай-

скую художественную литературу на родном языке – это ценный опыт для белорусов, который расширяет знания, позволяет осмыслить ментальность китайского народа и укрепляет межкультурные связи.

***Ключевые слова:*** китайская художественная литература; национальная традиция; перевод; межкультурные связи; менталитет.

## TRANSLATION OF CHINESE FICTION LITERATURE INTO BELARUSIAN LANGUAGE: ACQUISITIONS AND PROSPECTS

**Gao Zui**

*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus,*
*gaor70702@gmail.com;*
*Supervisor – PhD, Ass. Professor L. V. Aleinik*

The article examines the history of translations of Chinese fiction into Belarusian. It is noted that in the last century, a certain activation of attention to Chinese literature in Belarus was observed in the 1950s and 1960s, when friendly ties between the USSR and the People's Republic of China strengthened. In the first decades of the 21st century, the number of translations from Chinese into Belarusian increased unprecedentedly. It turns out that the main object of translators' attention was the poetic works of Chinese word artists. It is claimed that samples of prose by modern Chinese writers, among whom are laureates of prestigious national and international prizes, including the Nobel Prize, are also basic texts for translation into Belarusian. The opportunity to read Chinese fiction in the native language is a valuable experience for Belarusians, which expands knowledge, allows one to understand the mentality of the Chinese people and strengthens intercultural ties.

***Keywords:*** Chinese fiction; national tradition; translation; intercultural relations; mentality.

Вывучэнне гісторыі перакладаў і выданняў кітайскіх літаратурных твораў у Беларусі выяўляе, што ў XX стагоддзі сярод вялікай разнастайнасці кніг, якія выдаваліся ў краіне, сфера літаратурнага перакладу была прадстаўлена дастаткова сціпла. Пэўная актывізацыя ўвагі да кітайскай літаратуры назіралася толькі ў 1950–1960 гады, калі ўзмацніліся сяброўскія сувязі паміж СССР і КНР. На гэты час прыходзяцца публікацыі некаторых паэтычных зборнікаў і асобных празаічных твораў кітайскіх пісьменнікаў. «Пераклады рабіліся зазвычай з ужо зробленых раней рускіх перастварэнняў, рэдка з падрадкоўнікаў. Паасобныя творы кітайскіх пісьменнікаў перакладалі М. Танк, М. Аўрамчык, У. Дубоўка, В. Вітка, А. Русецкі, С. Дзяргай, А. Бачыла, К. Кірэенка, С. Міхальчук і шэраг іншых пісьменнікаў. Нізку вершаў кітайскага паэта Ду Фу пераклаў Янка Сіпакоў. Перакладаліся нават раманы: "Сонца над ракой Сангань" Дзін Ліна, "Перад світаннем" Мао Дуня, "Ураган" Чжоу Лі Бо"» [1, с. 57].

У першыя дзесяцігоддзі XXI стагоддзя колькасць перакладаў з кітайскай мовы на беларускую значна павялічылася – сярод іх ёсць працы эканамічнага, культуралагічнага, гістарычнага і сацыяльна-палітычнага зместу (напрыклад, вядомая праца лідэра кітайскай дзяржавы «Сі Цзіньпін аб дзяржаўным кіраванні» [2]), і непасрэдна літаратурныя творы.

У 2014 г. Выдавецкім домам «Звязда» і выдавецтвам «Мастацкая літаратура» па ініцыятыве Міністэрства інфармацыі Беларусі быў заснаваны праект «Светлыя знакі: паэты Кітая», у межах якога выйшлі зборнікі паэзіі выбітных кітайскіх мастакоў слова ў перакладах знакамітых беларускіх паэтаў. Лі Бо, Ду Фу, Су Шы, Ай Цін, Ван Вэй, Лі Хэ, Мэн Хаажань, Лі Цінчжаа, Ван Гачжэнь і шматлікія іншыя творцы загаварылі па-беларуску. Выключна складаную творчую працу зрабілі сучасныя беларускія паэты Мікола Мятліцкі, Навум Гальпяровіч, Алесь Бадак, Леанід Дранько-Майсюк, Рагнед Малахоўскі, Таццяна Сівец і іншыя майстры паэтычнага слова.

З перакладамі на беларускую мову кітайскай прозы справа іншая. Перакладаюцца пераважна асобныя невялікія творы, якія друкуюцца ў бягучай літаратурнай перыёдыцы і ў разнастайных літаратурна-мастацкіх альманахах. Прадстаўнічых узораў прозы, перакладзеных з кітайскай мовы на беларускую ў першыя дзесяцігоддзі XXI ст., фактычна не сустракаецца.

Між тым, сярод сучасных кітайскіх празаікаў – лаўрэаты прэстыжных нацыянальных і міжнародных прэмій, іх творы перакладаюцца на шматлікія замежныя мовы. Сусветную вядомасць атрымалі Хань Шаагун, Янь Лянькэ, Дэн Игуан, Лю Хэн, Шань Са і іншыя аўтары, іх кнігі карыстаюцца вялікай увагай чытачоў розных нацыянальнасцей.

У 2012 г. лаўрэатам Нобелеўскай прэміі па літаратуры стаў кітайскі пісьменнік Мо Янь. Шведская акадэмія абгрунтавала ўзнагароду наступным чынам: за «галюцынаторны рэалізм, які аб'ядноўвае народныя казкі з гісторыяй і сучаснасцю» [3]. Гэтая высокая ўзнагарода, якую ўпершыню атрымаў пісьменнік кітайскага паходжання, ва ўсім свеце павялічыла цікавасць не толькі да творчасці самога аўтара, але і да ўсёй кітайскай літаратуры. Папулярнасць твораў пісьменніка ўзрасла нават непасрэдна ў Кітаі: многія чытачы адкрылі для сябе гэтага выбітнага мастака слова, які валодае сапраўдным талентам апавядальніка; кнігі Мо Яня пачалі вывучаць і даследаваць кітайскія літаратуразнаўцы, культуролагі. На бягучы момант творы Мо Яня перакладзены і выдадзены ў розных краінах свету больш чым на чатырох дзясятках замежных моў.

Для старэйшага пакалення кітайцаў, якія жылі ў эпоху ўсталявання і развіцця дыпламатычных сувязяў паміж КНР і СССР, увага да творчасці іх суайчынніка з боку сучасных расійскіх масмедыя мае асабліва вялікае значэнне. Магчымасць выдаваць свае творы на рускай мове і распаўсюджваць іх у краінах былога СССР не менш важнай з'яўляецца для самога Мо Яня, бо мастацкая літаратура ўмацоўвае і пашырае міжкультурны дыялог, садзейнічае ўзаемаразуменню людзей, што ў эпоху глабалізацыі з'яўляецца надзвычай актуальным.

Упершыню рускамоўная версія рамана Мо Яня «Краіна віна» [4] была выдадзена ў Расіі ў 2012 годзе. За дванаццаць год, якія мінулі з таго часу, выйшла з друку яшчэ

пяць кніг Мо Яня на рускай мове: «Жабы» [5], «Смерць пахне сандалам» [6], «Вялікія грудзі, шырокі зад» [7], «Сорак адна хлапушка» [8]. Беларусы, на жаль, могуць прачытаць творы Мо Яня толькі на рускай мове.

Унікальны стыль Мо Яня, у якім ён спалучае гісторыю і сучаснасць, казачную рэальнасць і рэалістычную карціну свету, выяўляе лад жыцця, звычаі і характары яго народа. Кнігі пісьменніка здольны даць чытачам даволі грунтоўнае ўяўленне пра культуру Кітая, пра менталітэт народа. Сёння, калі стратэгічнае партнёрства паміж Кітаем і Беларуссю развіваецца паспяхова і дынамічна, супрацоўніцтва ў галіне адукацыі і культуры паміж дзвюма краінамі з'яўляецца вельмі важнай часткай партнёрства, а літаратуры дзвюх краін маюць патрэбу ва ўзаемаабмене і вывучэнні. Адпаведна ўзрастаюць патрабаванні да якасці перакладаў мастацкіх узораў Мо Яня, якая вымагае пільнасці і дакладнасці.

Зборнік эсэ Мо Яня «Спеўная сцяна» [9] яшчэ не перакладзены на рускую мову. Гэтая кніга вельмі паказальная для прозы мастака, творчай манеры якога ўласцівы зварот да магічнага рэалізму. Для выяўлення сувязі вуснай народнай творчасці і гісторыі з сучаснасцю пісьменнік арганічна спалучае ў сваіх творах уласны вопыт, творчую фантазію і па-мастацку перапрацаваныя народныя легенды. Пісьменнік, які нарадзіўся ў сям'і заможных сялян у воласці Далань уезду Гаомі правінцыі Шандунь, дзеянні ўсіх сваіх кніг разгортвае менавіта ў гэтай мясцовасці, дзе прайшло яго дзяцінства і станаўленне. Паводле меркавання літаратуразнаўцы М. В. Заўялавай, кожны твор Мо Яня заслугоўвае пільнай увагі: не толькі раманы, але і апавяданні, «бо кожнае з іх уяўляе сабой кароткі этнаграфічны і этнапсіхалагічны экскурс у жыццё кітайскага народа» [10, с. 640].

Кніга «Спеўная сцяна» стварае адчуванне, што аўтар гутарыць з намі сам-насам і распавядае гісторыю, якая развіваецца няспешна і спакойна, як павольна цячэ свежая крыніца, але пакідае след у свядомасці чытача і схіляе яго да філасофскіх рэфлексій. Дзеля выяўлення асаблівасцей мастацкага перакладу з кітайскай мовы на беларускую, звернемся да цэнтральнага эсэ кнігі, якое мае трагедыйны пафас, і ў перакладзе ён павінен быць захаваны. Аўтабіяграфічны характар мастацкага тэксту абавязвае гэтаксама да захавання логікі мыслення пісьменніка.

Найперш варта звярнуць увагу на будову сказаў, лексічнае значэнне слоў і іх парадак. Для прыкладу разгледзім наступную фразу:

不说话使人处在一种相互理解的和谐气氛中，避免了过分的亲昵也避免了争斗，人与人之间的关系拉上了一层透明的帷幕，由于有了这层帷幕，彼此反倒更深刻地记住了对方的容貌。

Даслоўны пераклад гэтага сказа на беларускую мову:

«Маўчанне дазваляе людзям знаходзіцца ў гарманічнай атмасферы ўзаемаразумення і пазбягаць празмернай блізкасці або варожасці і прымушае зацягваць адносіны паміж людзьмі празрыстай заслонай, дзякуючы якой знешні выгляд іншага застаецца няпэўным».

Відавочна, што сказ атрымліваецца доўгім, нязвыклым для беларускай моўнай традыцыі. Яго варта падзяліць на некалькі асобных сказаў, каб сэнс зрабіўся больш

выразным. Апроч таго, некаторыя словы і словазлучэнні патрабуюць адаптацыі, своеасаблівага вытлумачэння. Як падкрэсліваюць сучасныя даследчыкі перакладной літаратуры, каб захаваць сэнс арыгінала, перакладчык часам змушаны «адну лексічную адзінку ў мове-крыніцы ператвараць у цэлы канцэпт у мэтавай мове» [11, с. 113]. Таму пераклад прыведзенага сказа будзе больш адпаведны і зразумелы беларускамоўнаму чытачу ў наступным выглядзе: «Маўчанне дазваляе людзям знаходзіцца ў гарманічнай атмасферы ўзаемаразумення. Маўчанне дазваляе людзям пазбягаць празмернай блізкасці і адкрытай варожасці. Маўчанне нівелюе эмоцыі, нібы накрывае іх вэлюмам. Прыхаваныя вэлюмам, адносіны і намеры людзей робяцца няпэўнымі». Калі складаны сказ падзяляецца на чатыры простыя, дзейнік з'яўляецца ў кожным сказе, што палягчае чытачам разуменне агульнага сэнсу.

Або яшчэ адзін прыклад.

**一个不**说话的女人，**笑起来更**赏心悦目。**你不用**说就能明白她的意思。

译文: Жанчына, якая не размаўляе, больш радуе вока, калі яна ўсміхаецца. Вы можаце зразумець яе сэрца і думкі, не кажучы.

Літаральны пераклад не дазваляе зразумець сэнс фразы. Адаптацыя для беларускамоўнага чытача патрабуе перабудовы ўсёй канструкцыі: «Ціхая ўсмешка жанчыны больш радуе вока і больш зразумелая».

Класічная кітайская мова з'яўляецца дастаткова лаканічнай – іерогліф выконвае ролю самастойнай моўнай адзінкі, у ім можа ўтрымлівацца даволі шырокі змест, нават цэлая фраза. Але якраз у гэтым існуе складанасць інтэрпрэтацыі сэнсу, пошуку дакладнага для перакладу адпаведніка.

Нягледзячы на культурныя адрознасці паміж дзвюма краінамі, цікавасць беларусаў да перакладаў кітайскай літаратуры з кожным годам усё больш узрастае. Сёння, у перыяд развіцця міжкультурнай камунікацыі, даследаванне праблем мастацкага перакладу з'яўляецца вельмі актуальным. Пытаннямі перакладу займаецца шэраг дысцыплін: традыцыйная лінгвістыка, этналінгвістыка, псіхалінгвістыка, тэорыя міжкультурнай камунікацыі і іншыя. Пераклад мастацкага твора патрабуе адзінства формы і зместу арыгінальнага і перакладнога тэксту. Узнаўленне ў перакладзе зместу і формы арыгінала павінны быць максімальна дакладнымі, але ў працы з мастацкай літаратурай сапраўдная адэкватнасць перакладу нярэдка дасягаецца з дапамогай адступленняў ад арыгінала і пэўных замен слоў, фраз, нават вобразаў. Паводле сцвярджэння А. В. Фёдарава, «уменне звяртацца да адэкватных замен, ахвяраваць менш істотным патрабуе ад перакладчыка такту, знаходлівасці і вынаходлівасці. Толькі пры наяўнасці гэтых якасцей перакладчык можа дасягнуць адэкватнасці ў перакладзе» [12, с. 25].

У ходзе перакладу мастацкага твора перакладчык выступае ў ролі пісьменніка і паэта, сааўтара твора. Мастацкі пераклад патрабуе ад перакладчыка пэўных ведаў, уменняў і навыкаў, глыбокага разумення зместу твора, творчага пошуку, пры гэтым трэба захаваць творчую індывідуальнасць аўтара літаратурнага твора.

У апошнія гады міжнародныя сувязі паміж Кітаем і Беларуссю выйшлі на высокі ўзровень усебаковага супрацоўніцтва, пашырыліся ўзаемныя абмены у сферы адукацыі, усё больш беларусаў вывучаюць кітайскую культуру і кітайцаў – беларускую. Пераклад літаратурных тэкстаў мае вялікае значэнне для гэтага ўзаемавыгаднага культурнага супрацоўніцтва. Для беларусаў, якія вывучаюць кітайскую мову, магчымасць чытаць кітайскую мастацкую літаратуру на роднай беларускай мове – гэта каштоўны вопыт, які не толькі пашырае веды, але дазваляе асэнсаваць ментальнасць кітайскага народа.

**Бібліяграфічныя спасылкі**


1. Кенька М. П. Асаблівасці перакладу з кітайскай мовы на беларускую // Белорусско-китайский культурный диалог: история, современное состояние, перспективы: сборник научных статей. Минск: РИВШ, 2014. С. 57–64.

2. *Сі Цзіньпін*. Аб дзяржаўным кіраванні. Мінск: Мастацкая літаратура, 2023.

3. The Nobel Prize in Literature 2012. Prize Announcement. 11 Oct 2012.

4. Мо Янь. Страна вина. Москва: Эскмо, 2021.

5. Мо Янь. Лягушки. Москва: Эскмо, 2020.

6. Мо Янь. Смерть пахнет сандалом. Москва: Эскмо, Inspiria, 2024.

7. Мо Янь. Большая грудь, широкая задница. Москва: Эскмо, 2023.

8. Мо Янь. Сорок одна хлопушка. Москва: Эскмо, Inspiria, 2021.

9. 莫言。《会唱歌的墙》。中国杭州：**浙江文**艺出版社，2021年。282页。

10. Завьялова М. В. Мо Янь – лауреат Нобелевской пермии по литературе // Общество и государство в Китае. 2013. № 1. С. 633–641.

11. Ничипорук Д. Б. Особенности перевода китайской классической поэзии на белорусский язык (на примере книги переводов поэзии Мэн Хаожаня “Мудрасць гор маўклівых” из поэтической серии «Светлыя знакі. Паэты Кітая») // Літаратура ў культурнай прасторы Беларусі і Кітая: зборнік навуковых артыкулаў па матэрыялах Міжнар. канф., прысвечанай народнаму паэту Беларусі Я. Коласу, г. Цяньцзінь, Кітайская Народная Рэспубліка, 17–18 мая 2019 г. Мінск: БДТУ, 2019. С. 109–113.

12. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы /. Учеб. пособие. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002.

# СОДЕРЖАНИЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ПОНЯТИЯ «ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ»: КРОСС-КУЛЬТУРНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

**И. Л. Шевлякова-Борзенко**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Университет Хучжоу,*
*Вторая кольцевая восточная дорога, 759, 313000, г. Хучжоу, Китай,*
*shauliakova@yandex.by*

Литературоведческая компетентность рассматривается в статье как системная совокупность теоретико- и историко-литературных знаний, умений, навыков, опыта аналитической деятельности, которые могут быть использованы в типовых и новых контекстах восприятия и оценки литературных текстов, явлений, процессов. Актуализированная в кросс-культурном измерении литературоведческая компетентность является эффективным инструментом анализа специфики и результатов взаимодействия культур в усложняющейся ситуации глобализирующегося мира. Указанное измерение литературоведческой компетентности обеспечивается поливалентностью ее когнитивной составляющей, контекстуальной сензитивностью, личностной готовностью субъекта к восприятию и принятию инаковости как ресурса художественности, а также многоцелевым характером результатов. Функционально кросс-культурное измерение литературоведческой компетенции предполагает анализ, интерпретацию и оценку особенностей коммуникации читателя с инокультурным текстом, ориентированной на восприятие и принятие инаковости как нового ресурса (само)развития (художественного, эстетического, аксиологического).

***Ключевые слова:*** литература; культура; кросс-культурность; литературоведческая компетентность; межкультурная компетентность; межкультурная сензитивность; кросс-культурный интеллект.

# ЗМЕСТ І ФУНКЦЫЯНАЛЬНАСЦЬ ПАНЯЦЦЯ «ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧАЯ КАМПЕТЭНТНАСЦЬ»: КРОС-КУЛЬТУРНАЕ ВЫМЯРЭННЕ

**І. Л. Шаўлякова-Барзенка**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Універсітэт Хучжоу,*
*Другая кальцавая Усходняя дарога, 759, 313000, г. Хучжоу, Кітай,*
*shauliakova@yandex.by*

Літаратуразнаўчая кампетэнтнасць разглядаецца ў артыкуле як сістэмная сукупнасць тэарэтыка- і гісторыка-літаратурных ведаў, уменняў, навыкаў, вопыту аналітычнай дзейнасці, якія могуць быць выкарыстаны ў тыпавых і новых кантэкстах ўспрымання і ацэнкі літаратурных тэкстаў, з’яў, працэсаў. Актуалізаваная ў крос-культурным вымярэнні літаратуразнаўчая

кампетэнтнасць з’яўляецца эфектыўным інструментам аналізу спецыфікі і вынікаў ўзаемадзеяння культур у складанай сітуацыі глабалізаванага свету. Адзначанае вымярэнне літаратуразнаўчай кампетэнтнасці забяспечваецца полівалентнасцю яе кагнітыўнага складніка, кантэкстуальнай сензітыўнасцю, асобаснай гатоўнасцю суб’екта да ўспрымання і прыняцця іншасці як рэсурсу мастацкасці, а таксама шматмэтавым характарам вынікаў. Функцыянальна крос-культурнае вымярэнне літаратуразнаўчай кампетэнцыі прадугледжвае аналіз, інтэрпрэтацыю і ацэнку асаблівасцяў камунікацыі чытача з іншакультурным тэкстам, арыентаванай на ўспрыманне і прыняцце іншасці як новага рэсурсу (сама)развіцця (мастацкага, эстэтычнага, аксіялагічнага).

***Ключавыя словы:*** літаратура; культура; крос-культурнасць; літаратуразнаўчая кампетэнтнасць; міжкультурная кампетэнтнасць; міжкультурная сензітыўнасць; крос-культурны інтэлект.

## LITERARY COMPETENCE: THE CONTENT AND FUNCTIONALITY OF THE CONCEPT IN CROSS-CULTURAL DIMENSION

**I. L. Shauliakova-Barzenka**

*PhD, Ass. Professor,*
*Huzhou University,*
*No. 759, East 2nd Road, Huzhou, China (313000),*
*shauliakova@yandex.by*

Literary competence is considered in the article as a systematic set of theoretical and historical literary knowledge, skills, and analytical experience, which can be used in typical and new contexts of perception and evaluation of literary texts, phenomena, and processes. Actualized in a cross-cultural dimension, literary competence is an effective tool for analyzing the specifics and results of cultural interaction in the increasingly complex situation of a glocalizing world. This dimension of literary competence is provided by the polyvalence of its cognitive component, contextual sensitivity, personal readiness of the subject to perceive and accept otherness as a resource of artistry, and the multi-purpose nature of the results. Functionally, the cross-cultural dimension of literary competence involves analyzing, interpreting, and assessing the features of the reader’s communication with a foreign cultural text, focused on the perception and acceptance of otherness as a new resource (self)development (artistic, aesthetic, axiological).

***Keywords:*** literature; culture; cross-culturality; literary competence; cross-cultural competence; cross-cultural sensitivity; cross-cultural intelligence.

В последние десятилетия в поиске новых методологических возможностей литературоведение всё чаще обращается как к дискурсам отдельных дисциплин, так и к наработкам междисциплинарного характера, самой логикой развития научного знания включаясь в масштабные процессы конвергенции. Речь идет об общей устремленности научного знания к реконструкции целостной картины мира, что предполагает, в числе прочего, усиление интереса к методологическим и инструментальным

возможностям меж- / трансдисциплинарности. Понимание логики конвергенции позволяет многое понять о специфике взаимодействия культур в *глокальном мире*, где процессы глобализации «уточняются» процессами культурно-этнической локализации. По отношению к гуманитарному знанию интенсификация конвергентных процессов приводит, в числе прочего, к становлению методологической культуры *рационально-синкретичного* типа, основанной на особом качестве схождения, диффузионного взаимодействия методов и инструментов, изначально принадлежащих к самым разным сферам научного, технического знания, общественным, культурным, художественным практикам и т. п.

Наиболее продуктивным методологическим концептом, который отражает суть эффективного, практически результативного взаимодействия культур в условиях глокализации, нам представляется *концепт кросс-культурности* [2], такой модели взаимодействия культур, в основе которой – осознание и принятие культурных особенностей (различий) всеми субъектами этого взаимодействия. Вопрос о содержательных границах кросс-культурности связан с анализом взаимодействующих культур как «пересекающихся совокупностей», прежде всего – с осмыслением последствий этих пересечений. Одним из наиболее действенных инструментов обнаружения и использования смыслов и ценностей кросс-культурности в конкретной культурной практике оказывается *литературоведческая компетентность*, актуализированная в особом, кросс-культурном измерении.

В плане терминологическом с литературоведческой компетентностью происходит то же, что и со многими другими: содержание и компонентный состав довольно сильно варьируются от исследования к исследованию; функциональность зачастую рассматривается как простая сумма функций отдельных составляющих. В педагогическом дискурсе обнаруживается интерес к «формированию литературоведческой компетентности учащихся начальной школы» [3], а в самом термине «литературоведческая компетентность» последняя довольно легко заменяется на «компетенцию». Во избежание терминологических коллизий, под *литературоведческой компетентностью* мы будем понимать *совокупность теоретико- и историко-литературных знаний, умений, навыков, опыта аналитической деятельности, которые могут быть использованы в типовых и новых контекстах восприятия и оценки литературных текстов, явлений, процессов*. Стоит подчеркнуть: само определение «литературоведческая» указывает на свойство профессионализации, специальный характер знаний, навыков, опыта осмысления литературных явлений, фактов, событий и т. д.

В системе координат кросс-культурного типа литературоведческая компетентность подвергается своего рода «аккультурации», понимаемой как процесс «взаимодействия культур, в ходе которого происходит их изменение, усвоение ими новых элементов, образование в результате смешения разных культурных традиций принципиально нового культурного синтеза» [4, с. 130]. Кросс-культурный компонент литературоведческой компетентности сосредоточен, в числе прочего, на *феноменологии конвергенций*, сущность которой не укладывается в формулировки «культурного влияния одной нации на другую и упрощенной бинарности этого влияния» [5]**.** Про-

стое выявление, описание, каталогизация и интерпретация этих конвергенций в системе координат кросс-культурности не достигают практической исследовательской цели. Они должны обязательно содержать некий применимый вывод-рекомендацию: например, как отличия становятся ресурсом художественности, которая, в свою очередь, становится образно-эстетическим воплощением аксиологии. То есть в кросс-культурном измерении литературоведческая компетентность должна имманентно включать способность к восприятию (рецепции), анализу и оценке литературных явлений и событий, порожденных культурными и литературно-художественными дискурсами, «инаковость» которых для носителя литературоведческой компетенции является свойством онтологическим. Это очевидным образом означает особое свойство литературоведческой компетентности, которое обеспечивается дополнительными составляющими. Чтобы определить эти специальные компоненты, развертывающие кросс-культурное измерение литературоведческой компетентности, мы будем вынуждены обратиться к понятиям *межкультурной компетентности*, *кросс-культурного интеллекта* и *межкультурной сензитивности*.

Понятие *межкультурной компетентности*, как правило, объединяет знания, навыки, способности, типы и стратегии поведения разных видов деятельности, которые позволяют человеку эффективно взаимодействовать с носителями отличного (иного) социокультурного опыта. В структуре межкультурной компетентности выделяются когнитивный, интраличностный и межличностный метакомпоненты [4, с. 131]. Когнитивная модель *кросс-культурного интеллекта* основывается на понимании его как системы знаний и навыков, связанных культурными метакогнициями. Центральная роль здесь отводится «культурным метакогнициям» («культурным метакогнитивным способностям»), которые представляют собой единство двух аспектов – «культурного метакогнитивного мониторинга» (осознание процесса межкультурного взаимодействия) и «культурной метакогнитивной регуляции» (саморегуляция и контроль когнитивных процессов)» [6, с. 77]. *Межкультурная сензитивность* – термин, используемый для описания своего рода «чувствительности» к различиям между культурами, «осознания возможности возникновения трудностей в межкультурном общении» [4, с. 131].

Кросс-культурное измерение литературоведческой компетентности обеспечивается, на наш взгляд, следующим:

– когнитивной поливалентностью (сопряженностью в ее (компетентности) когнитивном компоненте собственно литературных и инодисциплинарных, относящихся к разным сферам элементов (знаний, информации, когнитивных навыков));

– контекстуальной сензитивностью (чувствительностью к потенциально бесконечной вариативности выражения константного смысла (топики) в словообразе и к связанным с этим трудностям восприятия текста);

– личностной готовностью субъекта к восприятию инаковости как ресурса художественности, эстетичности, аксиологичности;

– ориентированностью на «экстра-литературный» результат (нацеленность литературоведческого анализа и оценки на поиск возможностей и путей взаимодействия и взаимообогащения «инаковостей»).

Можно предположить, что эффективность литературоведческой компетенции в кросс-культурном измерении обеспечивается своего рода *литературоведческими метакогнициями кросс-культурного типа*. Они позволяют оценить адекватность методов и инструментов взаимодействия *компетентного читателя* как с текстом, созданным в иной культуре, так и с порождающим этот текст культурным контекстом. Литературоведческие метакогниции кросс-культурного типа фокусируют внимание на том, достигается ли в результате коммуникации читателя с текстом главная цель любого межкультурного взаимодействия: освоить и присвоить смыслы, прожить эмоции так, чтобы они, не потеряв свою инаковость, стали частью «моей инокультурности». Нацеленные на выяснение кросс-культурной специфики восприятия литературы исследования носят ярко выраженный трансдисциплинарный характер. Например, данные когнитивной психологии указывают на то, что «жители Запада с большей вероятностью выдвигают на первый план некоторые фокусные объекты и их причинно-следственные связи, в то время как жители Восточной Азии склонны развивать целостное воображение и, следовательно, недооценивать отдельные объекты. <…> Что касается понимания истории, то… жители Восточной Азии воспринимают описание времени более символично и склонны к целостному пространственному воображению, в то время как жители Запада обладают более конкретным временным и пространственным восприятием» [7, p. 63]. Использование эмпирических данных, полученных в ходе кросс-культурных психологических исследований в рамках изучения стилей читательской самоидентификации, позволило подтвердить выводы о том, что «читатели в Восточной Азии интерпретируют действия персонажей в большей степени как социально ориентированные тенденции, в то время как западноевропейские читатели соотносят это в большей степени с индивидуально ориентированными аспектами» [7, p. 63].

В кросс-культурном измерении культурные метакогниции функционально дополняются и усиливаются – в согласованном комплексе инструментов и составляющих литературоведческой компетентности – свойствами межкультурной чувствительности и личностной готовности читателя к восприятию явлений, принадлежащих к иной культуре. Группа исследователей из Украины и Бразилии в 2009 и 2017 годах проводила эмпирические исследования, связанные с чтением поэзии в оригинале и в переводах, в частности, изучались реакции читателей на два стихотворения Эдгара Аллана По на английском языке и на их переводы на родные языки участников исследования. На первом этапе исследования читалось стихотворение «Аннабель Ли» [8], на втором – «Озеро» [9]. Бразильские участники исследования оценили оригинал стихотворения как более печальный и трогательный по сравнению с переводом на португальский язык, а вот украинские читатели более грустным посчитали перевод стихотворения на украинский язык. В случае с «Озером» бразильцы интерпретировали оригинал на английском языке в более негативном свете по сравнению с переводом, а украинские испытуемые более позитивно оценили оригинал. Поскольку «реакция читателей на перевод может не соответствовать реакции, полученной при чтении оригинала», то важность кросс-культурных эмпирических литературных иссле-

дований связана не только с выявлением культурных различий, но и с «педагогическими выводами» [7, p. 70]. То есть в оптике кросс-культурности результирующий компонент литературоведческой компетентности (интерпретация и оценка) имеет ярко-выраженную ценность культурно-образовательную и культурно-просветительскую ценность, поскольку в конечном итоге определяет точки встречи, взаимодействия и взаимообогащения инаковостей.

*Таким образом,* актуализированная в кросс-культурном измерении литературоведческая компетентность становится продуктивным в методологическом плане и практически эффективным «инструментом» анализа специфики и результатов взаимодействия культур в усложняющейся ситуации глокализирующегося мира. Кросс-культурное измерение литературоведческой компетентности обеспечивается особым качеством (поливалентностью) ее когнитивной составляющей, контекстуальной сензитивностью, личностной готовностью компетентного читателя к восприятию и принятию инаковости как ресурса художественности, а также многоцелевым характером результативности. Кросс-культурное измерение литературоведческой компетенции в функциональном аспекте означает фокусирование внимания на специфике и самой возможности результативной коммуникации читателя с инокультурным текстом, связанной, прежде всего, с восприятием и принятием инаковости как потенциала, возможности, ресурса – художественного, эстетического, аксиологического.

## Библиографические ссылки


1. Converging Technologies for Improving Human Performance: Nanotechnology, Biotechnology, Information Technology and Cognitive Science / Edited by Mihail C. Roco and William S. Bainbridge, National Science Foundation. Arlington, 2002 [Electronic resource]. URL: http://www.wtec.org/ConvergingTechnologies/Report/NBIC_report (access date : 24.09.2024).

2. *Шевлякова-Борзенко И. Л.* Кросс-культурность как методологический концепт и подход к проектированию образовательных систем // Кросс-культурное образование в условиях глобализации: теоретическое осмысление и национальные практики реализации. Псков: Логос, 2023. С. 351–362.

3. *Мозговая Е. П.* Формирование литературоведческой компетентности младших школьников [Электронный ресурс] // MAAM.RU. Международный образовательный портал. URL: https://www.maam.ru/detskijsad/formirovanie-literaturovedcheskoi-kompetentnosti-mladshih-shkolnikov.html (дата обращения : 01.10.2024).

4. *Дроздова Н. В.* Концепция культурного интеллекта кросс-культурного образования // Технологии обучения русскому языку как иностранному и диагностика речевого развития: материалы XIX Международной научно-практической конференции, Минск, 21-22 ноября 2017 г. Минск: БГМУ, 2017. С. 129–134.

5. *Толкачев С. П.* Мультикультурализм в постколониальном пространстве и кросс-культурная английская литература [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2013. № 1 (январь – февраль).

URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Tolkachev_Multiculturalism-Cross-cultural-Literature/ (дата обращения : 19. 09. 2024).

6. *Хухлаев О. Е.* «Кросс-культурный интеллект»: на пути к интеграции когнитивного социально-психологического подхода к межкультурной коммуникации [Электронный ресурс] // Этнопсихология: вопросы теории и практики. Вып. 3. М., 2010. С. 76–78.
URL: https://psyjournals.ru/nonserialpublications/ethnopsy_teor/contents/40404 (дата обращения: 26. 09. 2024).

7. *Zhang Yehong.* Cross-cultural Literary Comprehension: Theoretical Basis and Empirical Research // Interkult. Forum dtsch.-chin. Kommun. 2022. 2(1). Pp. 58–73. DOI: 10.1515/ifdck-2022-0005

8. *Chesnokova A., Zyngier S., Viana V., Jandre J., Nero S.* Universal Poe(try)? Reacting to Annabel Lee in English, Portuguese and Ukrainian // Language, Creativity and Learning: Interdisciplinary and Empirical Approaches. Rio de Janeiro: Publit, 2009. Pp. 193–211.

9. *Chesnokova A., Zyngier S., Viana V., Jandre J., Rumbesht A., Ribeiro F.* Cross-Cultural Reader Response to Original and Translated Poetry: An Empirical Study in Four Languages // Comparative Literature Studies. 2017. 54 (4). Pp. 824–849.

## ОСЕННИЕ ОБРЯДЫ БЕЛОРУССКОГО И КИТАЙСКОГО КАЛЕНДАРЯ

**Луань Ин**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, г. Минск, Беларусь, rebecca770406@gmail.com;*
*Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор И. В. Казакова*

Представлен сопоставительный анализ белорусских и китайских осенних праздников: Багача и праздника Середины осени. Рассматриваются обряды, которые сопровождают эти праздники.

***Ключевые слова:*** осенние обряды; китайские и белорусские традиционные праздники; Багач; праздник Середины осени; национально-культурные особенности.

## ВОСЕНЬСКІЯ АБРАДЫ БЕЛАРУСКАГА І КІТАЙСКАГА КАЛЕНДАРА

**Луань Ін**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, г. Мінск, Беларусь, rebecca770406@gmail.com;*
*Навуковы кіраўнік – доктар філалагічных навук, прафесар І. В. Казакова*

Прадстаўлены супастаўляльны аналіз беларускіх і кітайскіх восеньскіх святаў: Багача і свята Сярэдзіны восені. Разглядаюцца абрады, якія суправаджаюць гэтыя святы.

***Ключавыя словы:*** восеньскія абрады; кітайскія і беларускія традыцыйныя святы; Багач; свята Сярэдзіны восені; нацыянальна-культурныя асаблівасці.

## BELARUSIAN AND CHINESE RITUALS IN AUTUMN FESTIVALS

**Luan Ying**

*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, 220030, Minsk, Belarus, rebecca770406@gmail.com;*
*Supervisor – Hab. PhD, Professor I. V. Kazakova*

The paper analyzes Belarusian and Chinese autumn festivals: Bagach and the Mid-autumn festival. The research aims to compares autumn rituals, which are performed in traditional festivals.

***Keywords:*** autumn rituals; Chinese and Belarusian traditional festivals; Bagach; the Mid-autumn festival; national-cultural characteristics.

Календарная обрядность играет важную роль в обеспечении сохранения традиционной народной культуры. В календарных обрядах Беларуси и Китая отражается этническое самосознание и национальные особенности обоих народов.

Осенние обряды календаря выделяются в фольклорной системе и белорусского, и китайского народов. Исследователь И. В. Казакова отмечает, что «обряды и поэзия в древности имели главенствующую магическую и утилитарную функцию, направленную прежде всего на обеспечение урожая на полях и достаток в домашнем хозяйстве» [1, с. 11].

В Беларуси олицетворение Багача воплощается в образе ржаного каравая с зажженной свечой. Зажженная свеча подчеркивает связь обрядов на Багач с празднованием также осеннего равноденствия [2, с. 122]. В Китае обряд «поклонение Луне» на праздник Середины осени также связан с осенним равноденствием. Обряды праздника Середины осени и сопровождающие их легенды выражают надежду китайцев на богатые урожаи.

### 1. Календарные обряды белорусского праздника Багач

Праздник Багач приходится в Беларуси на 21-го сентября. На этот день предки белорусов прославляли урожаи и праздновали завершение полевых работ.

В Беларуси Багач завершает цикл сбора урожая, а также настраивает на дальнейшие работы: Богач – берись за рогач, или под овес пахать; Пришел богач – бросай рогач, бери севеньку, сей мало-помалу [3, с. 101]. Все обрядовые действия на Багач выражают благодарение Богу и Богородице за покровительство сбору урожая и благополучие семьи.

Образ Багача представлен восковой свечой в корзинке с зерном. Была вера в то, что Багач сохранит в доме семейное благополучие, урожай в поле и плодовитость скота. Весной зерно из «багача» подмешивали к зерну для сева. В день Багача приглашался священник, который зажигал свечу и молился о новом урожае и божьей милости к людям. Чашу с зерном переносит на следующий двор, где тоже молились Богу, и так с Багачом обходили все дворы в деревне.

М. Н. Кузьмич отметил, что «этот обход у многих народов считался магическим – совершая его, как бы очерчивали круг, который должен был защитить от бед, болезней, напастей, нечисти и злых сил» [3, с. 102]. По традиции, эту корзину ставили в каком-нибудь доме до следующего праздника Багача, переносили на следующий год в другую хату, так к процессу присоединялась вся деревня [4, с. 176].

В разных районах Беларуси существовали своеобразные празднования Багача. По записи А. С. Лиса, в Гродненской области молодежь выбирала своих партнеров в этот день. А также на праздник Багача люди подбирали конкретного парня и девушку и старались обеспечить будущие свадьбы [5, с. 468]. А. И. Гурский записал, что в западной Беларуси режут овцу или барана для празднования Багача. В этот день устраивались ярмарки, где продавали богатые дары с полей, садов, и лесов [4, с. 170].

В празднике «Багач» отразилось бережное отношение белорусов к природе, человеческое сочувствие животным в природе из-за приближения холодов:

– *Чаго, лосю, чаго, сівенькі,*

*Так к сялу прылятаеш?*
*Ці ты, лосю, ці ты, сівенькі,*
*Цяжкую зіму чуеш?*
*– Хоць цяжкую, хоць не цяжкую,*
*Над лецечка не будзе:*
*Я ўлетку пайду,*
*Лазінку згрызу,*
*А зімою нічога* [6, с. 191].

## 2. Календарные обряды китайского праздника Середины осени

Обряд «поклонение Луне» на празднике Середины осени проводится ночью как приветствие наступающей зимы. Этот обряд восходит к династии Шан (3000 лет назад), а с династии Тан поклонение Луне стало популярно в народе. Праздник Середины осени приходится на 15-ое число лунного августа, когда наступает ровно половина осени. И поэтому в древнем Китае этот праздник также называется Августовским праздником, праздником Воссоединения, праздником половины августа.

Август в Китае с древних времен считается сезоном сбора урожая. По записи в исторической книге «Весна и осень Лу», в периоде Воюющих царств существовали ритуальные действия благодарения богам и поклонения предкам в августе. В книге «Обычай и обряд в столице» была записана церемония поклонения Луне в Пекине. Праздник Середины осени был во времена династии Сун. По историческим записям, вино в магазине распродавалось еще до обеда в столице Бянляне в этот день. Свежие овощи и фрукты завозились в магазин в большом количестве [7, с. 371].

Обряд «поклонение Луне» теперь все еще сохраняется полностью в провинции Хубэй. В месте проведения церемонии строится алтарь. Там находится табличка Бога Тайинь Чжэньцзюня для благовоний. На стол ставятся зажженные ладаны, лунные пряники и свежие фрукты. А также есть стол для жертвоприношений предкам, на котором подают свиные головы, карпа, петуха, и османтусовое вино.

Когда взойдет луна, начнется церемония жертвоприношения. Почетный караул выстроится по обе стороны алтаря. Петарды будут зажжены. Священник, одетый в белую рубашку и белые брюки, держал в руках маленькие красные и черные флажки. Он руководил группой жертвоприношений и пел жертвенные мантры. Затем трижды обходили вокруг алтаря. Была вера в то, что такой обряд способствует соединению Неба, Земли и людей. Священник должен опуститься на колени и сжечь жертвенные вещи. Снова жертвенные команды трижды обходят вокруг алтаря и провожают богов на небеса. Оркестр барабанщиков играл музыку. В конце запускание петарды символизировало окончение церемонии.

Образ луны воплощается в виде круглого пряника, что символизирует воссоединение семьи [8, с. 431]. Лунные пряники являются сладкой выпечкой из муки и сахара. Лунные пряники украшаются узором хризантемы или узором цветка сливы. Древние китайцы исспользовали лунные пряники на застолье для поклонения Луне. Традиционно персики и гранаты также исспользовали, еще каштаны, хурму и лонган.

В китайской культуре эти фрукты означают процветание и единство семьи. Еда круглой формы и сам обряд поклонение Луне должны были способствовать воссоединению семьи и семейному счастью.

В этот праздник гадали по луне. В народе есть примета: «*八月十五云遮月，来岁元宵雪打灯。– Если 15-ого лунного августа облака закрывают луну, то упадет снег во время Фестиваля фонарей*» [9, с. 85]. Земледельцы судят о возможности снега в день Фестиваля фонарей, исходя из того, что облака закрывали луну ночью на праздник Середины осени. Снег предвещает хороший урожай в следующем году.

### 3. Выводы

Осенние обряды белорусского и китайского календаря имеют свои отличительные характеристики. В то же время, проанализировав некоторые осенние обряды обоих народов, можно сделать вывод о том, что и белорусы и китайцы во время этих осенних праздников благодарили Бога за собрание урожая и благополучие семьи. Обряды имеют свою специфику, но совпадают по функции и результату.

Сравнительное исследование календарных обрядов способствует раскрытию фольклорной специфики белорусского и китайского народов и способствует взаимопониманию и духовному обогащению народов.

### Библиографические ссылки


1. Казакова І. В. Беларускі фальклор: вучэб. дапам. Мінск: Выд. Цэнтр БДУ, 2007.
2. Богданович А. Е. Пережитки древнего созерцания у белорусов. Гродно, 1895.
3. Кузьмич М. Н. Солнцеворот: народный календарь и традиции белорусов. Минск: Беларусь, 2022.
4. Гурскі А. І. Чаму вучыць народная песня. Мінск: Бел. навука, 2007.
5. Ліс А. С. , Гурскі А.І. Каляндарна-абрадавая паззія / Навук. рэд. А.С.Фядосік. Мн.: Бел. навука, 2001.
6. Ліс А. С. Восеньскія і талочныя песні (серыя БНТ) / Склад. А. С. Ліс. Мн., 1981.
7. Мэй Юаньлао. Записи прекрасных снов в Восточной столице. Пекин: Книжный магазин Чжунхуа, 1982.
8. Тянь Ручэн. Записи о экскурсии на озере Сиху. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 1980.
9. Ван Кайсюань. История китайских пословиц. Шэньян: Изд-во Ванджуан, 2012.

## ОБРАЗ ЗМЕИ В БЕЛОРУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ МИФОЛОГИИ

**Лю Сюаньэр**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Республика Беларусь, liuxuaner213@gmail.com;*
*Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор И. В. Казакова*

Рассматривается образ змеи в китайской и белорусской мифологии. Выделяются основные образы змей в мифах двух народов, а также рассматриваются некоторые культурные особенности двух стран.

***Ключевые слова:*** китайская мифология; белорусская мифология; образ змеи; символическое значение образа; сравнение компонентов древних культур.

## ВОБРАЗ ЗМЯІ Ў БЕЛАРУСКАЙ І КІТАЙСКАЙ МІФАЛОГІІ

**Лю Сюаньэр**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Рэспубліка Беларусь, liuxuaner213@gmail.com;*
*Навуковы кіраўнік – доктар філалагічных навук, прафесар І. В. Казакова*

Разглядаецца вобраз змяі ў кітайскай і беларускай міфалогіі. Вылучаюцца асноўныя вобразы змей у міфах двух народаў, а таксама разглядаюцца некаторыя культурныя асаблівасці дзвюх краін.

***Ключавыя словы:*** кітайская міфалогія; беларуская міфалогія; вобраз змяі; сімвалічнае значэнне вобраза; параўнанне кампанентаў старажытных культур.

## THE IMAGE OF A SNAKE IN BELARUSIAN AND CHINESE MYTHOLOGY

**Liu Suaner**

*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Republic of Belarus, liuxuaner213@gmail.com;*
*Supervisor – Hab. PhD, Professor I. V. Kazakova*

This article examines the image of the snake in Chinese and Belarusian mythology. The main images of snakes in the myths of the two nations are highlighted, and some cultural peculiarities of the two countries are considered.

***Keywords:*** Chinese mythology; Belarusian mythology; image of the snake; symbolic meaning of the image; comparison of components of ancient cultures.

Китайские и белорусские мифы отличаются своим содержанием в силу различий в культуре и традициях. В древних обществах человечество имело низкий уровень производительности труда и недостаток знаний о мире природы, а многие природные явления и вещи были непонятны. Под влиянием верований в то, что всем управляют духи, люди стали поклоняться растениям, животным, различным божествам, духам природы и так далее. В древних обществах люди приписывали природным явлениям мистические силы, считая их превосходящими человеческое понимание. Это привело к возникновению периода тотемного поклонения животным в древних культурах. Разумеется, змея, как загадочное животное, также вошла в сферу поклонения; и во многих мифах и легендах, религиозных верованиях и тотемистических представлениях существуют образы, связанные со змеей.

В древности змея считалась магическим существом, и в некоторых мифах она иногда выступала как создатель и спаситель мира, а в других сюжетах олицетворяла злого дьявола, выступающего против человечества. В древних матрилинейных кланах змея часто присутствовала в мифах о сотворении мира, олицетворяя как рождение, так и смерть. Змеи символизировали мужскую плодовитость, но сами по себе не олицетворяли мужчин, а служили лишь источником силы для оплодотворения богинь, чтобы повысить плодовитость древних богов. Символическая связь между змеей, землей и Богиней-Матерью в культуре культа змеи в матрилинейном обществе является первопричиной этого культа. Когда матрилинейное общество сменилось патрилинейным, вера в Богиню-Мать была изменена патриархальной культурой. Появились мужские боги, которые постепенно заняли место богини, чей статус постепенно снижался. Змея – женская мудрость, в которую верили в матриархальном обществе, стала негативным, злым и похотливым символом в патриархальной культуре. Однако в это время змея была не только негативным символом, но и рассматривалась как символ подземного мира и воды благодаря своей долгой жизни в холодных и влажных местах и некоторой полезности. Кроме того, жизненная сила змеи ассоциировалась с жизненной силой умерших, особенно семейных предков, и таким образом змея также символизировала продолжение жизни из поколения в поколение. Процесс спячки, возрождения, линьки и регенерации змеи укреплял веру в бессмертие и круговорот жизни.

В китайской мифологии образ змеи имеет глубокие исторические корни и богатый культурный подтекст. Его происхождение можно проследить на примере древнего тотемного культа и змееподобных животных в природе, и эти примитивные верования постепенно трансформировались в различные образы змей в мифах и легендах. Со временем статус змей в китайской мифологии претерпел значительные изменения. Например, Нюйва – древняя богиня, создавшая людей в китайской мифологиии. В «Шань хай цзин» упоминается, что «Нюйва, древняя богиня и император, имела человеческое лицо и змеиное тело, и менялась семьдесят раз за один день» [1, с. 5] Нюйва получила тело змеи не только из-за фантастической природы мифа, но и благодаря упорству и энергичной плодовитости самой змеи. В Китае змей также называют маленькими драконами. Драконы – это вымышленные существа, существующие в верованиях и воображении людей. Змеи – реальные животные, существую-

щие в действительности, и в эпоху анимистических верований, они, несомненно, являлись одним из самых загадочных воплощений богов. Хотя в сознании людей образы змеи и дракона далеки друг от друга, образ дракона в основном происходит от змеи. Поэтому в древнем китайском культе сначала существовало поклонение змее, а затем оно трансформировалось в поклонение дракону [2, с. 87] В китайском фольклоре змеи часто называется «маленькими драконами» в знак особого уважения, ассоциируя их с удачей и богатством. Считается, что зеленый дракон в доме предвещает удачу и может оберегать семью. Змея – популярный во многих регионах символ духахранителя семьи. Эти змеи – покровители домашних животных семьи, особенно коров. Они обеспечивают размножение, повышенную плодовитость и крепкое здоровье, охраняя жизненную энергию людей и животных. Второй день второго месяца по лунному календарю, когда змеи заканчивают свою спячку и выходят из нор, также известен как «Поднятие головы дракона», что является мифическим сравнением змей с драконами. Более того, в древнем Китае и дракон, и змея символизировали власть и часто встречались на одеждах королей и министров. Образ дракона принадлежал исключительно королевской семье, и императоры носили драконьи мантии, а питон стал любимым хищным пресмыкающимся для министров при дворе. Платья, расшитые изображениями питонов, также назывались питоновыми мантиями. Помимо того, что образ змеи использовался императорами и чиновниками, он также стал основным источником народных сказок. Одна из самых известных – «Легенда о белой змее», в которой образ Белой змеи представляет собой культурную интерпретацию змеи в другом измерении. Хотя Белая Змея – демон, она обладает добрым и целомудренным характером, а ее история любви преодолевает границы между людьми и демонами, становясь классикой, воспевающей искренние чувства [3, с. 72–73]. Образ Белой змеи не только обогатил мифологические образы змей, но и дал литературный пример для последующих поколений, чтобы исследовать такие сложные вопросы, как человеческая природа и демоническая сущность, эмоции и разум, любовь.

В белорусской мифологии часто змей представляют как загадочное существо с двойственной природой. С одной стороны, они считаются божествами, обладающими целительной и защитной силой, способными даровать человечеству мудрость и силу; с другой стороны, змеи часто изображаются как воплощение зла и хитрости, олицетворяя искушение и разрушение (змей – символ зла, а змея – символ мудрости). Эта двойственность делает образ змеи особенно сложным и интригующим в белорусской мифологии. Как важный символический элемент, змея часто выступает в качестве образа зла и соблазна. Эта символика глубоко укоренилась в белорусских народных верованиях и колдовских традициях и отражает сложные эмоции и восприятие змеи. Злая символика змеи часто связана с ее ядовитостью, коварством и смертоносной агрессивностью, из-за чего змея часто играет антагонистическую роль в мифологических сюжетах. В то же время притягательная сила змеи является неотъемлемой частью ее символики, обусловленной ее загадочным видом и скрытой силой, что делает ее одновременно притягательным и опасным существом. В колдовских практиках образ и атрибуты змеи используются для представления или направления определенных сил в конкретных целях. Например, согласно славянским верованиям, змеи

и ящерицы считались священными животными. Считалось, что они обладают магической силой. Иногда они представлялись опасными, иногда считались верными помощниками. Например, Велес, один из главных богов славянской мифологии, властвовал над землей, водой и подземным миром. Его происхождение можно проследить в древних славянских культах, и, будучи частью сельскохозяйственных обществ, Велес символизировал также и урожай, богатство и круговорот жизни. В славянских мифологических системах Велес часто противопоставляется Перуну, богу неба и грома, представляя собой баланс противоборствующих сил. Обычно его изображают в виде огромного змея или получеловека-полузмеи. Этот образ символизирует его хитрость и силу, а змея – символ мудрости и потенциальной опасности во многих культурах [4, с. 173]. Велес изображается в виде божества с бычьими рогами и длинной бородой, что еще больше подчеркивает его таинственность и величие. Велес был управляющим землей и водой и обладал способностью регулировать силы природы. Он способен управлять реками, озерами и океанами, влиять на погоду и рост урожая. Кроме того, как бог подземного мира, Велес контролирует души умерших и определяет их дальнейшее положение. Велес известен своей хитростью и мудростью, часто использует свое остроумие в борьбе с Перуном. Он также является покровителем богатства и торговли, символизируя материальные блага и экономическое процветание. Велес имеет большое символическое значение в славянской культуре. Он олицетворяет изобилие, мудрость и круговорот жизни, считается важным защитником в сельскохозяйственных обществах. В белорусской мифологии встречается также образ Ужиного царя, повелителя всех ужей и пресмыкающихся вообще. Охранник всех сокровищ и подземных кладов [5]. Хранитель не только земных сокровищ, но и скрытых под землей богатств. Корона змеиного царя обладала невероятными магическими свойствами. Обладание короной или даже одним или двумя ее рожками давало возможность понимать языки всех животных, птиц и растений, читать чужие мысли, ориентироваться в самых сложных ситуациях и приносить удачу в любых делах, например, на охоте. Чтобы получить фрагмент короны, нужно положить на пути короля и его подданных свой пояс или белый рушник; змеиный царь, переползая через рушник, вознаградит этот жест, оставив в знак благодарности либо корону, либо несколько рожек.

В белорусском фольклоре существует ещё один очень интересный персонаж – Цмок (мифический дракон или змей в мифологии поляков, белорусов и других народов). Исследования некоторых ученых и этнологов позволяют предположить, что Цмок был ящерицей, змеей или каким-то другим видом пресмыкающихся, которые жили в каждом доме (или около домов) [6, с. 509]. Цмок имеет змеиные черты. По легенде, Цмок жил под плитой или под землей и выбирался наружу только для того, чтобы летать по небу, извергая огонь, или похищать молодую девушку. Однако на самом деле он бывает добр и даже помогает человеку. Иногда Цмок может превращаться в мужчину и может иметь детей от земной женщины, также он часто становится покровителем деревни. Образ Цмока как повелителя подземного мира мертвых – это олицетворение всех предков семьи, первого предка, который жил в доме после смерти в виде этой змеи. Существует также гипотеза, что Цмок послужил про-

тотипом для более поздних представлений и что после исчезновения традиции держать змей (ужей) в доме его стали представлять духом предка или просто как призрачную сущность, помогающую членам семьи.

Глубокий анализ образов змей в китайской и белорусской мифологии дает представление о почитании и поклонении змеям древними людьми и о той важной роли, которую они играли в культурном наследии. Эти образы не только несут в себе глубокий культурный подтекст, но и служат ценным материалом для исследований современных ученых. Хотя культуры двух стран отличаются, а описание змеи в мифологии различно, змея одинаково символизирует жизнь, землю, воду и управляющих подземным миром. Поскольку в реальной жизни змею называют хладнокровным животным, восприятие ее как коварной, злой и похотливой также одинаково у наших народов. В современной культуре, с развитием культурной и творческой индустрии образ змеи стал наделяться более современными коннотациями и инновационными элементами. Например, в анимации, играх, фильмах и других областях, образ змеи был переработан с учетом современных эстетических концепций и технологических элементов, создавая совершенно новый визуальный эффект. В то же время художники, благодаря своему изысканному мастерству и богатому воображению, интегрируют образ змеи в ремесленные изделия, такие как ткачество, резьба, ювелирные украшения, создавая уникальные произведения искусства и привнося новые элементы в интерпретацию образа змеи.

## Библиографические ссылки


1. 代岱.中国古代的蛇崇拜和蛇纹饰研究.苏州大学, 2008. P. 5 // Дай Дай. Исследование поклонения змеям и змеиных украшений в древнем Китае. Suzhou University, 2008. С. 5.

2. 程裕祯.中国文化要略[M].北京:外语教学与 研 究 出 版社, 1998. P. 87 // Чэн Южэнь. Исследование поклонения змеям и змеиных украшений в древнем Китае . Пекин: Учебно-научное издательство иностранных языков, 1998. С. 87.

3. 王延新,韩戈玲.中西神话传说中的蛇意象之对照.安徽文学, 2015. P. 72 // Ван Яньсинь, Хань Гелин. Сравнение образов змей в китайских и западных мифах и легендах. Аньхойская литература, 2015. С.72–73.

4. Родные Боги в творчестве славянских художников. Художественный альбом и энциклопедия. Составление и комментарии: П. В. Тулаев. Словарные статьи: Г. С. Лозко, П. В. Тулаев. Москва, «Слава!», 2008.

5. Змеи в белорусском фольклоре [Электронный ресурс]. URL: https://diary.ru/~yako-kaede/p155353487.htm?oam (дата обращения: 25.09.2024).

6. Міфалогія беларусаў: Энцыкл. слоўн. / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна,М68 С. Санько. Мн.: Беларусь, 2011.

# СТВАРЭННЕ ТЭХНАЛОГІІ ЗАХАВАННЯ ТВОРАЎ ФАЛЬКЛОРНАЙ ТВОРЧАСЦІ З УЛІКАМ СУЧАСНЫХ ПРАЦЭСАЎ ГЛАБАЛІЗАЦЫІ

**Т. А. Марозава[1)], Д. М. Малакаў[2)]**

*[1)]Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, morota2012@yandex.ru;*
*[2)]Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, Malakov@bsu.by*

Разглядаюцца ключавыя выклікі глабалізацыі, стратэгіі па захаванні фальклорнай творчасці і патэнцыял сучасных інфармацыйных тэхналогій у гэтым пытанні. Даследаванне грунтуецца на магчымасцях інфармацыйных тэхналогій, культурных праграм і міжнароднага супрацоўніцтва як асноўных элементах працэсу захавання фальклору. Аўтары прыходзяць да высновы, што стварэнне інтэграванай сістэмы аблічбоўкі, падтрымкі адукацыйных ініцыятыў і ўдзелу міжнародных партнёраў можа забяспечыць эфектыўную і доўгатэрміновую захаванасць твораў фальклорнай творчасці.

***Ключавыя словы:*** фальклорная творчасць; глабалізацыя; тэхналогія захавання твораў фальклору.

# СОЗДАНИЕ ТЕХНОЛОГИИ СОХРАНЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФОЛЬКЛОРНОГО ТВОРЧЕСТВА С УЧЕТОМ СОВРЕМЕННЫХ ПРОЦЕССОВ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

**Т. А. Морозова[1)], Д. Н. Малаков[2)]**

*[1)] кандидат филологических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, morota2012@yandex.ru;*
*[2)] Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, Malakov@bsu.by*

Рассматриваются ключевые вызовы глобализации, стратегии по сохранению фольклорного творчества и потенциал современных информационных технологий в этом вопросе. Исследование базируется на возможностях информационных технологий, культурных программ и международного сотрудничества как основных элементах процесса сохранения фольклора. Авторы приходят к выводу, что создание интегрированной системы оцифровки, поддержки образовательных инициатив и участия международных партнеров может обеспечить эффективную и долгосрочную сохранность произведений фольклорного творчества.

***Ключевые слова:*** фольклорное творчество; глобализация; технология сохранения произведений фольклора.

# CREATION OF TECHNOLOGY FOR PRESERVATION OF WORKS OF FOLK ART TAKING INTO ACCOUNT MODERN PROCESSES OF GLOBALIZATION

**T. A. Marozava[1)], D. M. Malakaў[2)]**

*1) PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus, morota2012@yandex.ru;*
*[2)] Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus, Malakov@bsu.by*

The article reveals the key implications of globalization, strategies for captured folklore creativity and patents of current pharmaceuticals technology in this way is tortured. Dasledavanna focuses on the magic of pharmaceutical technologies, cultural programs and international supranationalism as fundamental elements of the process of capturing folklore. The results are based on the fact that the developed integrated systems of the software, the support of educational institutions and international partners can ensure effective and efficient Hermine's passion for folklore creativity.

***Keywords:*** folklore creativity; globalization; The technology of capture creates folklore.

Працэсы глабалізацыі, якія актыўна развіваюцца ў апошнія дзесяцігоддзі, значна змянілі сацыякультурны выгляд многіх краін, у тым ліку Беларусі. З аднаго боку, глабалізацыя садзейнічае інтэграцыі эканомік, тэхналогій і культур, адкрываючы новыя магчымасці для ўзаемадзеяння і развіцця. Аднак разам з гэтым узмацняецца культурная стандартызацыя, у рамках якой унікальныя фальклорныя традыцыі Беларусі рызыкуюць быць выцесненымі больш «універсальнымі» прадуктамі глабальнага рынку. З іншага боку, узмацненне інфармацыйных тэхналогій і цыфравізацыі дае ўнікальныя магчымасці для захавання культурнай спадчыны, што асабліва актуальна для беларускага фальклору – ключавога элемента фарміравання нацыянальнай ідэнтычнасці ва ўмовах актыўнага знешняга ўплыву.

Беларускі фальклор мае глыбокія карані, якія сыходзяць у старажытныя часы. Традыцыйныя песні, казкі і абрады перадаваліся з пакалення ў пакаленне, адлюстроўваючы гістарычныя падзеі, народныя вераванні і паўсядзённае жыццё. Важна адзначыць, што на працягу стагоддзяў фальклор падвяргаўся ўплыву розных культур, што зрабіла яго разнастайным і шматгранным [4].

Глабалізацыя стварае шэраг пагроз для захавання традыцыйнай фальклорнай творчасці:

Уніфікацыя культуры. Глабальныя культурныя прадукты (музыка, кіно, літаратура) часта займаюць дамінуючае становішча і выцясняюць мясцовыя традыцыі [1]. У выніку традыцыйныя формы фальклорнай творчасці аказваюцца па-за ўвагай шырокай аўдыторыі і страчваюць актуальнасць. Дадатковай праблемай з’яўляецца камерцыялізацыя традыцыйнай культуры, якая часта прыводзіць да яе спрашчэння для масавага спажыўца.

Страта цікавасці сярод моладзі. Сучасная моладзь падвяргаецца ўплыву глабальных культурных тэндэнцый, што можа прывесці да зніжэння цікавасці да традыцыйнай культуры [2]. Гэта пагражае разрывам пераемнасці пакаленняў у захаванні фальклорнага мастацтва. Асабліва важна ўлічваць гэты разрыў у адукацыйных працэсах: недастатковая ўвага да нацыянальнай культуры ў адукацыйных установах толькі пагаршае гэтую праблему.

Урбанізацыя і міграцыя. Перамяшчэнне насельніцтва з сельскай мясцовасці ў гарады часта спрыяе страце сувязі з традыцыйнымі культурнымі практыкамі, паколькі яны становяцца менш актуальнымі ў гарадскім кантэксце. На фоне урбанізацыі скарачаюцца і магчымасці перадачы фальклору праз традыцыйныя каналы, такія як святы, народныя абрады і вусная творчасць.

Камерцыялізацыя культуры. Уплыў глабалізацыі і рыначныя адносіны часта прыводзяць да таго, што народныя традыцыі адаптуюцца пад масавы рынак, што цягне за сабой іх спрашчэнне і страту аўтэнтычнасці. Працэсы камерцыялізацыі могуць стварыць не толькі рызыку скажэння, але і часам празмернага выкарыстання народных вобразаў у поп-культуры без уліку іх сапраўднага значэння.

Для паспяховага процідзеяння пералічаным пагрозам прапануюцца наступныя меры:

Інфарматызацыя і аблічбоўка фальклорных матэрыялаў. Сучасныя інфармацыйныя тэхналогіі з'яўляюцца магутным інструментам для захавання фальклорнага мастацтва. Аблічбоўка песень, казак, легенд і абрадаў дазваляе не толькі захаваць гэтыя творы ў высокай якасці, але і зрабіць іх даступнымі для шырокай аўдыторыі [5]. Лічбавізацыя таксама дае магчымасць захаваць дыялектныя і рэгіянальныя асаблівасці народнай творчасці, што з'яўляецца важным для аўтэнтычнасці гэтых матэрыялаў. Стварэнне лічбавых архіваў і баз даных з фальклорнымі матэрыяламі гарантуе іх доўгатэрміновае захаванне.

Укараненне адукацыйных праграм. Інтэграцыя вывучэння фальклорнага мастацтва ў адукацыйныя праграмы школ і ВНУ дасць магчымасць стымуляваць цікавасць моладзі да нацыянальных традыцый. Важным элементам з'яўляюцца экспедыцыі, падчас якіх студэнты змогуць непасрэдна ўдзельнічаць у зборы і дакументаванні фальклорных матэрыялаў. Неабходна развіваць школьныя праграмы, якія сумяшчалі б навучальны і інтэрактыўны падыход да вывучэння фальклору, ствараючы цікавасць у школьнікаў і студэнтаў.

Арганізацыя культурных мерапрыемстваў. Выставы, канцэрты і фестывалі на аснове аблічбаваных матэрыялаў садзейнічаюць папулярызацыі фальклорнага мастацтва. Такія мерапрыемствы прыцягваюць увагу да культурнай спадчыны і спрыяюць яе інтэграцыі ў сучасную культурную прастору. Фестывалі народнай творчасці, такія як «Каляды», «Гуканне вясны» і іншыя, паказваюць паспяховасць такога падыходу. Арганізацыя такіх мерапрыемстваў можа садзейнічаць сінтэзу традыцый і сучаснасці.

Публікацыі і даследаванні. Навуковыя выданні і зборнікі на аснове сабраных матэрыялаў садзейнічаюць захаванню і папулярызацыі фальклорнага мастацтва на

акадэмічным узроўні. Актыўнае ўзаемадзеянне навуковай і адукацыйнай супольнасці стварае ўмовы для працяглага захавання гэтых традыцый.

Міжнароднае супрацоўніцтва. Супрацоўніцтва з замежнымі навуковымі і культурнымі інстытутамі дае магчымасць пашырыць аб'ём даследаванняў і абмену лепшымі практыкамі, а таксама ствараць глабальныя сеткі па захаванні культурнай спадчыны. Беларусь можа выкарыстоўваць вопыт краін, такіх як Фінляндыя, дзе актыўна развіваюцца платформы для лічбавага захавання культурнай спадчыны, што дае магчымасць не толькі захоўваць, але і папулярызаваць традыцыйныя культуры ў глабальным маштабе.

Даследаванні паказваюць, што паспяховыя прыклады захавання фальклорнай спадчыны існуюць не толькі ў Беларусі, але і ў іншых краінах. Напрыклад, у Латвіі быў паспяхова рэалізаваны праект па аблічбоўцы народных песень, які стаў асновай для адукацыйных праграм у школах. У Польшчы штогод праводзяцца фестывалі, на якіх збіраюцца выканаўцы народнай музыкі, што садзейнічае папулярызацыі і захаванню традыцыйных форм мастацтва.

У некаторых краінах фальклорныя элементы актыўна інтэгруюцца ў сучасныя музычныя і мастацкія праекты. У Нарвегіі, напрыклад, традыцыйныя народныя мелодыі і інструменты выкарыстоўваюцца ў электроннай музыцы, што прываблівае новую аўдыторыю і робіць фальклор актуальным для моладзі.

Ва ўмовах актыўнай глабалізацыі і паглыблення працэсаў культурнай стандартызацыі стварэнне эфектыўных інструментаў для захавання і сістэматызацыі фальклорнай спадчыны становіцца асабліва актуальным. У вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору філалагічнага факультэта БДУ вядзецца распрацоўка рэестра электронных матэрыялаў, які прызваны забяспечыць каталагізацыю фальклорных рэсурсаў. Гэты рэестр засяроджаны на структураванай інфармацыі аб фальклорных творах, дазваляючы стварыць сістэматызаваны падыход да доступу і выкарыстання фальклорных адзінак.

Структура рэестра ўключае такія ключавыя элементы, як назва фальклорнага рэсурсу, імя аўтара, інфармацыя аб інфарманце, дата і год запісу або збору, а таксама фізічнае месцазнаходжанне ў архіве. Для рэалізацыі гэтай задачы выкарыстоўваецца мова праграмавання C# і база дадзеных Microsoft SQL Server, што дазваляе стварыць надзейную платформу для апрацоўкі дадзеных. Гэты тэхналагічны падыход забяспечыць высокую прадуктыўнасць і прастату ў выкарыстанні, што важна для карыстальнікаў архіваў.

Стварэнне рэестра электронных фальклорных матэрыялаў з'яўляецца важным крокам для захавання твораў фальклорнай творчасці, паколькі ён забяспечвае структураванае захоўванне і доступ да фальклорных рэсурсаў. Рэестр дазваляе не толькі сістэматызаваць дадзеныя, але і абараніць іх ад страты, аблегчыць пошук і выкарыстанне матэрыялаў, а таксама зрабіць іх даступнымі для шырокай аўдыторыі. Такім чынам, рэестр спрыяе доўгачасоваму захаванню культурнай спадчыны, падтрымлівае яе вывучэнне і папулярызацыю.

Такім чынам, мы паказалі, што глабалізацыя стварае сур'ёзныя выклікі для захавання нацыянальнай культуры, аднак з дапамогай сучасных тэхналогій і правільных

стратэгій можна паспяхова процідзейнічаць негатыўным наступствам. Стварэнне тэхналогіі захавання фальклорных твораў у Беларусі ўлічвае як магчымасці глабалізацыі, так і патэнцыяльныя пагрозы, каб захаваць унікальнасць фальклорнай творчасці для будучых пакаленняў. Ключавая задача – стварэнне інтэграванай сістэмы аблічбоўкі, падтрымкі адукацыйных ініцыятыў і ўдзелу міжнародных партнёраў, што забяспечыць эфектыўную і доўгатэрміновую захаванасць культурных традыцый Беларусі.

Асноўныя кампаненты сістэмы ўключаюць:

1. Аблічбоўку матэрыялаў – перавядзенне фальклорных твораў (аўдыя, відэа, тэкставых) у лічбавыя фарматы для доўгатэрміновага захоўвання і зручнага доступу.

2. Сістэматызацыю дадзеных – стварэнне базы дадзеных для структураванага захоўвання інфармацыі аб творах, у тым ліку іх апісанне, крыніцу, дату запісу і іншыя метададзеныя.

3. Каталагізацыю і пошук – распрацоўку простых інструментаў для зручнай навігацыі па рэестры матэрыялаў, што дазваляе лёгка знаходзіць і вывучаць фальклорныя творы.

4. Рэзервовае капіраванне і бяспеку – забеспячэнне рэгулярнага рэзервовага капіравання даных і базавыя меры абароны ад страты і несанкцыянаванага доступу.

Такім чынам, інфармацыйная сістэма дае магчымасць эфектыўна захоўваць фальклорныя творы, забяспечваць іх даступнасць.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. *Castells M.* The Rise of the Network Society. Wiley-Blackwell, 2010.
2. *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М.: Издательство РГГУ, 1999.
3. *Мелетинский Е.* М. Поэтика мифа. М.: Академический проект, 2000.
4. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. М.: Лабиринт, 2001.
5. *Толстой Н. И.* Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 1995.

# ПАРАДОКСАЛЬНО-ИНТЕГРАЦИОННАЯ ЮМОРИСТИКА В СОВРЕМЕННОМ ГОРОДСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

**С. В. Шамякина**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Республика Беларусь, shamyakinas@gmail.com*

Рассматривается гипотеза о формировании нового жанра современного городского фольклора, основанного на интеграции различных элементов художественных фильмов. Изучаются подтипы данного жанра, использующие различные элементы и способы их соединения. Поднимаются вопросы о причинах возникновения и художественной сущности подобных произведений.

***Ключевые слова:*** современный фольклор; жанр; фильм плюс фильм; интеграция; юмор.

# ПАРАДАКСАЛЬНА-ІНТЭГРАЦЫЙНАЯ ГУМАРЫСТЫКА Ў СУЧАСНЫМ ГАРАДСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

**С. В. Шамякіна**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Рэспубліка Беларусь, shamyakinas@gmail.com*

Разглядаецца гіпотэза аб фарміраванні новага жанру сучаснага гарадскога фальклору, заснаванага на інтэграцыі розных элементаў мастацкіх фільмаў. Вывучаюцца падтыпы дадзенага жанру, якія выкарыстоўваюць розныя элементы і спосабы іх злучэння. Узнімаюцца пытанні аб прычынах ўзнікнення і мастацкай сутнасці падобных твораў.

***Ключавыя словы:*** сучасны фальклор; жанр; фільм плюс фільм; інтэграцыя; гумар.

# PARADOXICALLY INTEGRATIONAL HUMOR IN CONTEMPORARY URBAN FOLKLORE

**S. V. Shamyakina**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*Nezavisimosti Ave., 4, 220030, Minsk, Republic of Belarus, shamyakinas@gmail.com*

The hypothesis of the formation of a new genre of modern urban folklore based on the integration of various elements of feature films is considered. Subtypes of this genre using various elements and methods of their combination are studied. Questions are raised about the reasons for the emergence and artistic essence of such works.

***Keywords:*** modern folklore; genre; film plus film; integration; humor.

Современный период истории – это время синтеза, интеграции разных литературных и фольклорных форм. Идет интенсивный поиск новых жанров, в том числе в юмористике. В последние несколько лет как в обычных печатных СМИ, так и в Интернет, по нашим наблюдениям, происходит процесс формирования нового юмористического, частично пародийного типа фольклорных произведений, который в самих публикациях часто обозначается как «Фильм плюс фильм». В настоящей статье мы хотели бы поднять вопрос о возможности рассмотрения данного типа произведений в качестве нового постфольклорного жанра.

Сущность рассматриваемых произведений состоит в создании своеобразного коллажа или кроссовера из определённых элементов двух (реже – более) художественных фильмов (или мультфильмов, или фильма и мультфильма), объединение которых порождает комический эффект. При этом подобный тип произведений к настоящему моменту сформировал уже как минимум четыре разновидности:

1) чисто словесные произведения, созданные путём объединения названий двух (или более) художественных фильмов на основании наличия в них общего слова. Здесь обыгрываются **заголовки** – *сильные позиции* любого произведения – популярных кинолент. В каждую строку помещаются названия фильмов, объединенных одним словом, которое становится ключевым. Например:

Гусарская БАЛЛАДА о солдате.
Алешкина ЛЮБОВЬ в большом городе.
В бой идут одни СТАРИКИ-разбойники.
Четыре танкиста и СОБАКА Баскервилей.
Военно-полевой РОМАН с камнем.
Самый медленный ПОЕЗД по расписанию.
Не женское ДЕЛО было в Пенькове.
Собачье СЕРДЦЕ дракона [1, с. 17].

Приведенный набор фраз не воспринимается на слух, его необходимо обязательно читать, чтобы обращать внимание на выделенные слова.

Еще К. Чуковский в своей известной книге «От двух до пяти» (не художественной, как принято думать, а научной) обратил внимание на такое частое явление в словотворчестве детей, как скрещивание слов. Он приводит следующие примеры: «Чей ты сын? – Мапин». Или: «У моего папы есть пинджакет (пиджак плюс жакет) [2, с. 34]. Такие словоформы К. Чуковский назвал гибридными. Мы называем интеграционными.

Вообще и сокращение (компьютер – комп), и стяжение слов, в том числе, как в данном случае, внутри фраз, – явление, для языка характерное. Оно обусловлено как внутриязыковыми процессами, так и ментальными, изменениями в сознании людей под влиянием все убыстряющейся жизни, цифровизации, синтеза искусств и интеграции наук.

2) Словесные произведения, созданные путём объединения названий двух (или более) художественных фильмов по смыслу. В данном случае в один ряд выстраиваются заголовки, объединённые общей тематикой или иными семантическими аспектами. Например:

Брак по-итальянски. РАЗВОД ПО-ИТАЛЬЯНСКИ. Браки и разводы.
Саша-Сашенька. ЖЕНЯ, ЖЕНЕЧКА И «КАТЮША». Машенька. ДЕВЧАТА.
Жених с того света. ПАРЕНЬ С НАШЕГО КЛАДБИЩА.
Кадриль. ДАМЫ ПРИГЛАШАЮТ КАВАЛЕРОВ.
Девушка без адреса. Я ИДУ ТЕБЯ ИСКАТЬ [3, с. 3].

3) Визуальные произведения, созданные путём объединения кадров из двух (или более) кинофильмов (мультфильмов). В данном подтипе средствами различных компьютерных программ создаются коллажи, на которых представлены, как правило, персонажи из двух различных, никак не связанных между собой кинолент. При этом соединение кадров направлено на то, чтобы на коллаже создавалась новая комическая ситуация или образ.

*Рис. 1*
Источник: [4]

4) Синтетический визуально-вербальный подтип, в котором коллаж объединяется с определённой надписью, часто в стихотворной форме (например, с произведением в жанре «пирожки»).

*Рис. 2*
Источник: [5]

Первые два подтипа подобных произведений в последние несколько лет часто публикуются в различных юмористических газетах и журналах (например, «15 суток»). Третий и четвёртый подтипы чаще распространяются в электронной форме в качестве интернет-мемов. При этом у подобных произведений могут быть определённые авторы, однако для них характерна тенденция распространятся анонимно, отрываясь от своего первоисточника, порождая различные варианты и т. д. Функционирование подобных произведений в обществе, следовательно, происходит по фольклорному типу, их можно рассматривать как жанр современного городского фольклора.

Чем обусловлено появление в современном фольклоре данной формы? *Платформой сознания* здесь, возможно, является целостность восприятия мира, а в структуре ценностей данная форма попадает в объективную эстетическую категорию (она же – ценность) *комического.* «Комическое очень многообразно. Оно развивается вместе с развитием духовной жизни общества, в особенности в его национальных формах, в наиболее общих принципах существуют как юмор и сатира» [7, с. 146]. При этом «трудность определения комического объясняется широтой сферы его распространения вне искусства, обилием и разнообразием его оттенков» [6, с. 143]. Комическое не тождественно понятию смешного, «поскольку смешное – явление психофизиологическое, а комическое – *эстетическое*» [6, с. 144].

Разные исследователи по-разному определяли комическое. Философ У. Гоббс подчеркивал роль *неожиданности* в комическом. Это подходит под форму «фильм плюс фильм». Неожиданно соединение – благодаря одному слову – заголовков, что создает эффект игры и приносит своеобразное удовольствие мозгу, как всегда при использовании каламбуров, парадоксов. Стоит напомнить, что за восприятие юмора – формы комического – отвечает левое полушарие коры головного мозга, то

есть та часть мозга, которая связана с интеллектом, речью, рассудком. «В чувство юмора как его составная часть входит *изумление*, которое мы испытываем, обнаруживая не подозреваемые нами ранее различие и сходство между вещами» [6, с. 147]. Восприятие юмора отличает человека от животного, и это именно то, что пока недоступно искусственному интеллекту.

Знаменитый российский исследователь Ю. Борев отмечает: «Юмор присущ эстетически развитому уму, способному быстро, эмоционально-критически оценивать явление в его существе, склонному к богатым, разнообразным, неожиданным сопоставлениям и ассоциациям» [7, с. 89–90]. Именно на это рассчитана форма «фильм плюс фильм», которая по существу является новым видом *тропа* (как минимум, в своих словесных разновидностях). По мысли А. Веселовского, художественная система изображения действительности складывалась «первоначально из отдельных элементов, клеточек, несущих на первых порах предметный смысл, и правил их соединения» [7, с. 70]. По существу мы наблюдаем процесс такого соединения на новом, более высоком уровне – собственно из элементов художественного целого – *заголовков* или *ключевых кадров* и *фраз*. Здесь на глазах читателей, испытывающих эстетическое удовольствие, рождается новый троп, во всяком случае, безусловно, художественный образ. «Образ всегда соединяет на первый взгляд несоединимое и благодаря этому раскрывает какие-то доселе неизвестные стороны и отношения реальных явлений» [8, с. 155]. Потому исследователи говорят о парадоксальности образа, о сопряжении в нем далеко отстоящих друг от друга явлений.

Знаменитый швейцарский ученый К. Г. Юнг предполагал, что «все события в мире, все люди и вся *информация* связаны между собой невидимыми нитями, которые иногда можно разглядеть в случае совпадений, названных им синхроничностью…» [9, с. 48]. Как ни парадоксально это звучит, но новые жанры в юмористике демонстрируют как раз синхроничность и целостный подход к самым разным явлениям искусства. Такие языковые и визуальные игры способствуют формированию новой позитивной ментальности в довольно сумбурном мире. Это игра для интеллектуалов, для тех, кто, во-первых, хорошо знает киноискусство, а во-вторых, способен оценить мастерство соединения – формальное и смысловое – разных заголовков и кадров.

Произведения типа «Фильм плюс фильм», на наш взгляд, следует считать новым интегральным, синтетическим жанром, который можно отнести к современной фольклорной смеховой прозе и поэзии, и одновременно к интернет-мемам. Восприятие подобных произведений читателями (зрителями) требует определённой культурной подготовки, эрудированности: человек должен обладать знаниями о кинофильмах, а его мышление, как и мышление авторов, должно быть *ассоциативно*. Данный жанр активно развивается в последние несколько лет, порождает различные подтипы.

**Библиографические ссылки**

1. Новосад С. // 15 суток. 2024. № 2. С. 17.
2. Чуковский К. От двух до пяти. Минск: Нар. асвета, 1983.
3. Есьмант В. // 15 суток. 2024. № 9. С. 3.

4. Klod Mande [Электронный ресурс] // ВКонтакте. URL: https://vk.com/klod__mande?ysclid=m29ymkrl9161971355 (дата обращения: 15.10.2024).

5. Ivanitch [Электронный ресурс] // Наблюдая весь этот КАТАКЛИЗМ. URL: https://dzen.ru/a/ZeLC9-Evkg00l2nv?share_to=link (дата обращения: 15.10.2024).

6. Петкова С.М. Справочник по эстетике. Ростов-на-Дону: Феникс, 2012.

7. Борев Ю.Б. Эстетика. Москва: Политиздат, 1981.

8. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. Монография. Москва: Советский писатель, 1986.

9. Геворкян Э. Коррекция реальности // Наука и религия. 2019. № 2. С. 45–49.

# РОЛЬ ФОНДА ФОЛЬКЛОРНЫХ МАТЕРИАЛОВ УЧЕБНО-НАУЧНОЙ ЛАБОРАТОРИИ БЕЛОРУССКОГО ФОЛЬКЛОРА В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БЕЛОРУСОВ

**В. С. Денисенко**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, nutbolt@yandex.ru*

Рассматриваются основные направления деятельности учебно-научной лаборатории белорусского фольклора кафедры теоретического и белорусского литературоведения филологического факультета БГУ на современном этапе. Акцентируется внимание на роли записей Фонда фольклорных материалов, которые выполняют важную функцию в сохранении и популяризации национального культурного наследия.

***Ключевые слова:*** фольклорный архив; Фонд фольклорных материалов; белорусский фольклор; лаборатория фольклора.

# РОЛЯ ФОНДУ ФАЛЬКЛОРНЫХ МАТЭРЫЯЛАЎ ВУЧЭБНА-НАВУКОВАЙ ЛАБАРАТОРЫІ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ Ў ЗАХАВАННІ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ БЕЛАРУСАЎ

**В. С. Дзянісенка**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, nutbolt@yandex.ru*

Разглядаюцца асноўныя напрамкі дзейнасці вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства філалагічнага факультэта БДУ на сучасным этапе. Акцэнтуецца ўвага на ролі запісаў Фонду фальклорных матэрыялаў, якія выконваюць важную функцыю ў захаванні і папулярызацыі нацыянальнай культурнай спадчыны.

***Ключавыя словы:*** фальклорны архіў; Фонд фальклорных матэрыялаў; беларускі фальклор; лабараторыя фальклору.

# THE ROLE OF THE FUND OF FOLKLORE MATERIALS OF THE EDUCATIONAL AND SCIENTIFIC LABORATORY OF BELARUSIAN FOLKLORE IN PRESERVING THE CULTURAL HERITAGE OF BELARUSIANS

**V. S. Dzianisenka**

*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus, nutbolt@yandex.ru*

The article discusses the main activities of the educational and scientific laboratory of Belarusian Folklore of the Department of Theoretical and Belarusian Literary Studies of the Faculty of Philology of BSU at the present stage. The attention is focused on the role of the materials of the Folklore Materials Fund, which perform an important function in preserving and popularizing the national cultural heritage.

***Keywords:*** folklore archive; Fund of folklore materials; Belarusian folklore; folklore laboratory.

Ориентация на традиционную народную культуру в первой четверти XXI века является отличительной чертой современного социокультурного процесса. Не подлежит сомнению, что образование – эффективное средство сохранения и передачи культурного наследия, его популяризации, которое содействует формированию чувства преемственности поколений в обществе, созданию некой платформы для диалога о межкультурных связях. Такую функцию в нашей стране выполняют не только сами государственные учреждения образования, но и организованные на их базе центры. Безусловно, Белорусский государственный унивеситет не является исключением; функцию сохранения и популяризации фольклорного наследия осуществляет учебно-научная лаборатория белорусского фольклора, которая в следующем году отметит свой 40-летний юбилей.

Лаборатория фольклора – самая маленькая структурная единица филологического факультета БГУ (в штате – один заведующий и два специалиста по обеспечению учебного процесса). Но усилиями такого небольшого коллектива сотрудников осуществляется огромная работа по сохранению фольклорных и этнографических материалов, собранных студентами филологического факультета во время практик и экспедиций.

С августа 2024 г. лаборатория продолжила свое существование в составе кафедры теоретического и белорусского литературоведения.

Первые фольклорные записи, поступившие в архив лаборатории, датируются 1960-ми годами, когда на филологическом факультете была введена обязательная двухнедельная полевая фольклорная практика. Но официальный статус и документальное название – Фонд фольклорных материалов – архив, который включил в себя записи разных направлений, получил только в июле 2019 г. [1].

В основу систематизации фольклорных текстов *регионального архива* Фонда лаборатории был положен территориальный принцип. Отчетные фольклорные материалы – дневники полевых практик и экспедиций и непосредственно текстовые записи фольклорных произведений – преимущественно рукописные. Самые ранние отчетные материалы студентов филологического факультета в региональном архиве Брестской области относятся к 1963 г., Витебской – 1968 г., Гродненской – 1963 г., Гомельской – 1960 г., Минской – 1963 г., Могилевской – 1966 г.

В период с 2006 по 2012 гг. происходит постепенный переход сохранения фольклорных материалов на электронных носителях: сначала – дискет, позже CD-, DVD-дисков; а с 2016 – 2019 гг. – флеш-накопителей.

Коллекция регионального архива Фонда лаборатории каждый год увеличивается и насчитывает более 550,000 фальклорных единиц, собранных в разных уголках Беларуси. Самыми большими являются архивы Минской (1590 папок-отчетов, примерно 165,860 фольклорных единиц) и Брестской (818 папок-отчетов, примерно 98,510 фольклорных единиц) областей [2, с. 55].

С 2022 г. в архиве Фонда фольклорных материалов ведется активная деятельность по электронной ретроконверсии – компьютерному набору расшифрованных фольклорных текстов. Преимущество отдается текстам с ориентацией на сказки, что нуждается в первоочередной цифровизации, соответственно, сохранении и популяризации.

Основу *жанрового архива* Фонда лаборатории составляют тексты фольклорных произведений определенных видов и жанров. Эти записи также сделаны студентами филологического факультета БГУ во время фольклорных практик и экспедиций и хранятся в виде бумажных карточек. Их – более 350,000 в Фонде лаборатории. Преимущественно это тексты семейно-обрядового и календарно-обрядового фольклора. Благодаря выполнению задания «Сохранение и популяризация архивов фольклорнай творчества Беларуси: концептуальные основы и методическое обеспечение» (ГПНИ «История и культура», 2011–2015 гг.) [3, с. 93] с 2011 г. стала осуществляться активная работа по электронной ретроконверисии карточек жанрового архива. На сегодняшний день оцифровано примерно 12% всего жанрового архива.

Данный материал, прошедший оцифровку, регулярно вносится в базу данных, а также в *«Эталонный мультимедийны банк данных»* – фонд цифровых копий фольклорных материалов лаборатории, размещенный в электронной библиотеке БГУ.

Немецкий историк и культуролог Алейда Ассман подчеркивает, что «архивные материалы находятся как бы в чистилище между адом забвения и раем памятования. Они существуют в состоянии латентности, ожидания, межвременья; они ждут специалистов, журналистов, писателей, которые занимаются поиском, делают находки и превращают эти находки в достояние общественности. Это происходит за счет попадания находки в новый контекст, который нагружает ее новым смыслом. Не только писатели, художники, но и гуманитарные науки в целом занимаются актуализацией архивных материалов» [4, с. 37–38]. Так, материалы полевых экспедиций и практик, как правило, не остаются лежать на полках архива Фонда лаборатории, а становятся предметом и объектом многих научных исследований. Сотрудники филологического факультета публикуют результаты фольклорных экспедиций в сборниках, что позволяет сделать фольклорное наследие более доступным. В 2020 г. вышло в свет пособие «Фальклярыстыка. Веснавыя песні: поўнач – поўдзень» [7], в котором собраны лучшие образцы текстов весенних календарно-обрядовых песен белорусов Поозерья и Полесья, записанных в 1980-е гг. студентами филологического факультета БГУ.

Лаборатория фольклора, опираясь на опыт исследователей прошлых поколений, становится центром научных исследований, где проводятся углубленные исследования по различным аспектам фольклора. Так, к фольклорным материалам Фонда обращались не только сотрудники лаборатории и кафедры, но также фольклористы НАН Беларуси и другие исследователи. Тексты, которые хранятся в лаборатории, вошли в свод белорусского фольклора серии «Белорусской народной творчества», книгу под редакцией академика НАН Беларуси А. И. Локотко «Песні пакінутых

вёсак» [6], составителями которой были доктор филологических наук Т. В. Володина и кандидат искусствоведения Н. Г. Мазурина, ряд статей И. Бутова.

Кроме этого, в 2023–2024 гг. в рамках реализации совместного проекта кафедры теоретического и славянского литературоведения и лаборатории «Белорусские народные сказки: наследие, завещанное потомкам» прошли электронную ретроконверсию примерно 60% карточек жанрового архива с фольклорными текстами с ориентацией на сказки, что, в свою очередь, является необходимым условием для их систематизации и проведения последующей текстологической работы.

*Архив фольклора других народов мира* содержит фольклорные и этнографические записи многих республик бывшего СССР, а также некоторых стран Восточной Европы, Китая, Кореи, Индии, Ирана и др. [3, с. 94]. Как подчеркивает Т. А. Морозова, «наличие архива других народов мира в Фонде фольклорных материалов учебно-научной лаборатории БГУ является ярким свидетельством бережного отношения в нашей стране к духовному наследию различных этнических культур, населяющих Беларусь, принятие и уважение традиционной культуры соседних народов» [7, с. 527].

Самые ранние фольклорные записи упомянутого архива относятся к русскому фольклору и датируются 1985 г. Несомненно, вся коллекция собранных материалов требует подробного архивного описания, тщательного изучения, систематизации, дальнейшей ретроконверсии и, конечно же, популяризации. На сегодняшний день уже начата работа по внесению информации в электронный реестр фольклорного архива других народов мира лаборатории [2, с. 56].

Основу *фотоархива* составляет коллекция фотокарточек, сделанных сотрудниками учебно-научной лаборатории белорусского фольклора, а также другими сотрудниками филологического факультета. Хотелось бы вспомнить тот факт, что лаборатория за время своего существования находилась в составе разных кафедр: белорусского языка и диалектологии, теории литературы, теории литературы и культуры, теоретического и славянского литературоведения. Большой вклад в сохранение и расшифровку фотоматериалов внес методист лаборатории фольклора В. К. Каратай. Отдельное место в фотоархиве принадлежит фотографиям, сделанными во время фольклорных экспедиций, которые являются ярким иллюстративным дополнением к экспедиционным записям.

*Этнографический архив* соединяет в себе фонд предметов материальной культуры и быта белорусов и пополняется в течение последних 15 лет. Основная часть коллекции была передана в дар лаборатории студентами филологического факультета от своих родственников, это – предметы быта, инструменты и приспособления труда; предметы и детали традиционной одежды белорусов; обрядовые предметы календарных праздников; некоторые музыкальные инструменты и др.

Безусловно, отдельное и самое важное место в архиве лаборатории белорусского фольклора принадлежит *аудиоархиву*, который представляет собой фонофонд – коллекцию бобин и аналоговых аудиокассет со звуковыми записями.

Собрание фонограмм было начато бобинными записями 1960–1980-х гг. Наиболее ярко и полно в аудиоархиве лаборатории представлены фольклорные учебные экспедиции 1965, 1977, 1985, 1987 гг. География этих выездных исследований следующая:

- 1965 г. : Городокского района Витебской области;

- 1977 г. : Наровлянского района Гомельской области;

- 1985 г. : Жлобинского района Гомельской области, Барановичского района Брестская области, Ивьевского района Гродненской области;

- 1987 г. : Хотимского и Горецкого районов Могилевской области.

Эти записи представляют собой коллекцию фонозаписей произведений в большей степени семейно- и календарно-обрядового фольклора.

Аудиотека учебно-научной лаборатории белорусского фольклора включает 721 аналоговую кассету. Самые ранние записи на носителях этого типа относятся к 1991 г. Сохранение аудиоматериалов фольклорных практик в таком виде осуществлялось по 2009 г., а с 2010 г. Происходит постепенный переход на CD-, DVD-диски; а с 2016–2019 гг. – флеш-накопители.

Планируется, что цифровизация аудиоархива учебно-научной лаборатории пройдет в три этапа, два из которых уже завершены. Начальный этап был связан с первыми попытками оцифровать бобинные записи, которые предпринимались сотрудниками лаборатории с середины 2000-х гг. Как отмечает Т.А. Морозова, «наладить качественную работу в этом направлении сразу не удалось. Причиной тому стали определенные трудности: отсутствие оборудования, специалистов и методов ведения столь ответственного дела. Потребовалось много учиться, чтобы наконец начать работать в правильном направлении» [3, с. 93]. Второй этап заключался в оцифровке аудиозаписей аналоговых аудиокассет. На сегодняшний день все сохранившиеся аудиоматериалы полностью оцифрованы, а каждый из этапов завершался составлением описи и реестра базы данных коллекции бобинных записей и аналоговых кассет. Предполагается, что будет и третий этап, суть которого заключается в расшифровке и последующем переводе звуковых файлов в электронный рукописный текст. Данную работу невозможно проводить со студентами в рамках летней фольклорной учебной ознакомительной практики, поскольку она требует больших временных и технических ресурсов, а также вовлечения узких специалистов (фольклористов, этнографов, этно-музыковедов).

Аудиоархив учебно-научной лаборатории белорусского фольклора является неотъемлемой частью комплексного подхода к сохранению фольклорного наследия. Выделим его ключевые аспекты:

1. Благодаря фонофонду обеспечивается сохранение не только текстов, но музыкальных и вокальных исполнительских традиций.

2. Аудиоархив представляет собой надежный и достоверный источник фольклорных произведений, поскольку звуковые материалы сохраняют аутентичность, оригинальность исполнения и интонации, что важно для понимания культурного и исторического контекста.

3. Поскольку фольклор – явление динамичное, в котором определенным образом отражаются конкретные исторические, культурные, социальные и экономические события, аудиозаписи позволяют проследить изменения и зафиксировать варианты и инварианты, а также сохранить уже исчезнувшие из бытования фольклорных произведений и жанров.

4. Аудиоматериалы обогащают текстовые записи и являются их дополнением, создавая полное представление о том или ином фольклорном произведении. Кроме

того, в учебно-научной лаборатории белорусского фольклора аудиозаписи входят в обязательный перечень отчетных материалов по фольклорной практике, поскольку свидетельствуют о подлинности и достоверности проделанной работы и собранном материале, чтобы исключить факт фальсификации.

5. Фольклорные аудиозаписи используются как наглядный пример в образовательных целях.

Исследование и непосредственно публикация материалов Фонда учебно-научной лаборатории белорусского фольклора требует вовлечения в работу новых специалистов, тем самым это позволит внести огромный вклад в проведение лингвистических, фольклорно-этнографических, историко-культурных, антропологических исследований в более полном объеме.

К сожалению, современная жизнь вытесняет традиционный фольклор. На наш взгляд, любой национальный фольклор, живущий в устной традиции, имеет единственный надежный путь спасения и сохранения. Безусловно, это архивные текстовые и аудио фонды. А учебно-научная лаборатория белорусского фольклора имеет прочную основу – опыт прошлых поколений исследователей и богатую коллекцию произведений белорусского фольклора.

**Библиографические ссылки**

1. Марозава Т. Фальклярыстычная школа БДУ у 2009–2014 гг. // Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору: працы членаў кафедры тэорыі літаратуры БДУ / уклад. І. У. Ківель, В. В. Прыемка; рэд. В. П. Рагойша. Вып. 3. Мінск. С. 78–83.

2. Дзянісенка В. С. Лабараторыя беларускага фальклору філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта на сучасным этапе // София: электрон. науч.-просветит. журн. 2024. № 1. С. 53–58.

3. Марозава Т. А. Досвед лабараторыі беларускага фальклору Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Па старонках летапісу // Роднае слова. 2021. № 9. С. 91–94.

4. Ассман А. Забвение истории – одержимость историей / пер. с нем. Б. Хлебникова. М. : Новое лит. обозрение, 2019.

5. Фальклярыстыка. Веснавыя песні: поўнач – поўдзень: дапаможнік / склад.: Т.А. Марозава, М.Ю. Латышкевіч; навук. рэд.: Р.М. Кавалёва, Л.П. Касцюкавец, Л.Ф. Баранкевіч. Мінск: БДУ, 2020.

6. Песні пакінутых вёсак / [укладанне: Т. Валодзіна, Н. Мазурына]; пад агульнай рэдакцыяй А. І. Лакоткі. Мінск : Беловагрупп, 2016.

7. Морозова,Т. А., Денисенко В. С. Роль фольклорных архивов в сохранении национальных культур // Яковлевские чтения: патриотизм, гражданственность, духовность в аспекте современных социокультурных процессов: сборник статей по материалам международной научно-практической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения И. Я. Яковлева / отв. ред. Е. Г. Хрисанова. Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2023. С. 524–530.

# СПЕЦИФИКА ДЕКОНСТРУКЦИИ ОБРАЗОВ БОГОВ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XXI В.

**А. С. Альшевская**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, 77schevskaya@mail.ru*

Рассматриваются основные тенденции деконструкции образов богов в восточнославянской литературе XXI в.: 1) антропоморфизация богов (их типизация на основе социального статуса; индивидуализация на уровне черт характера); 2) авторское мифотворчество (создание новых богов; реконструкция либо деконструкция с художественной целью стадий видоизменения представлений о богах).

***Ключевые слова:*** боги; восточнославянская литература XXI в.; антропоморфизация; типизация; индивидуализация; авторское мифотворчество.

# СПЕЦЫФІКА ДЭКАНСТРУКЦЫІ ВОБРАЗАЎ БАГОЎ ВА ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ XXI СТ.

**Г. С. Альшэўская**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, 77schevskaya@mail.ru*

Разглядаюцца асноўныя тэндэнцыі дэканструкцыі вобразаў багоў ва ўсходнеславянскай літаратуры XXI ст.: 1) антрапамарфізацыі багоў (іх тыпізацыя на аснове сацыяльнага статусу; індывідуалізацыя на ўзроўні рыс характару); 2) аўтарская міфатворчасць (стварэнне новых багоў; рэканструкцыя альбо дэканструкцыя з мастацкай мэтай стадый відазмянення ўяўленняў пра багоў).

***Ключавыя словы:*** багі; усходнеславянская літаратура XXI ст.; антрапамарфізацыя; тыпізацыя; індывідуалізацыя; аўтарская міфатворчасць.

# THE SPECIFICS OF THE DECONSTRUCTION OF IMAGES OF GODS IN THE EAST SLAVIC LITERATURE OF THE XXI CENTURY

**A. S. Alshevskaya**

*Belarusian State University,*
*4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus, 77schevskaya@mail.ru*

The article examines the main trends in the deconstruction of images of gods in the East Slavic literature of the XXI century: 1) anthropomorphization of gods (their typification based on social status; individualization at the level of character traits); 2) author's myth-making (creation of new

gods; reconstruction or deconstruction for artistic purposes of stages of modification of representations of gods).

***Keywords:*** gods; east slavic literature of the XXI century; anthropomorphization; typification; individualization; author's myth-making.

Переосмысление мифологии в литературе – одна из актуальных проблем современного литературоведения. Не только в эпоху постмодернизма пробуждался интерес писателей к мифу. Каждая новая волна подобного интереса всегда вносила свою специфику в переосмысление мифологических образов, но именно в творчестве современных авторов деконструкция образов богов не только переосмыслила старые, а также приобрела новые специфические черты, которых не было на более ранних этапах развития литературы. Цель нашего исследования – выделить основные тенденции деконструкции образов богов в современной русской, белорусской и украинской литературах.

1. Первая тенденция деконструкции образов богов на современном этапе развития – **антропоморфизация.**

В качестве одной из форм антропоморфизации наблюдается продолжение тенденции к ***типизации*** на основе социального статуса, но новое время породило и новые типы. Так, если в более ранних периодах в литературе под богами подразумевались помещики (к примеру, в поэме К. Вереницына «Тарас на Парнасе», а также в многочисленных пародиях поэмы «Энеида» античного автора Вергилия (И. Котляревского В. Ровинского и др.), написанных в жанре травестии, то в современных произведениях боги, скорее, похожи на чиновников, проектировщиков миров.

В частности, в фантастическом романе Д. Мансурова «В конце времен» (2005) создание миров представлено не как нечто чудесное, а как научные проекты. Так, если параллельные миры – это «*черновые работы ангелов-инженеров и проекты ангелов-студентов*» [1, с. 14], то основные миры – это «*их дипломные проекты*» [1, с. 14]. Как видим, в данном произведении сотворение человеческих миров подается как создание *«школ для обучения молодых душ*» [1, с. 197], причем «*в вечный мир допускались только прошедшие выпускные экзамены души*» [1, с. 197]. А сам Бог, как описывает его автор, похож на чиновника, одетого в «*стильный костюм*» [1, с. 6], называет его бюрократом, который требует от «*ангелов-проектировщиков полную отчетность о каждой молекуле*» [1, с. 17]. «*Из тебя вышел бы неплохой чиновник*» [1, с. 19], – отмечает главный герой романа Кощей. Но при этом, как и обычный чиновник, Бог сам находится в зависимости от разных бюрократических правил, то есть не всесилен. «*У меня нет лицензии на изготовление денег!*» [1, с. 9], – заявляет он.

Подобным образом изображены и главные персонажи сборника коротких рассказов российского автора П. Бормора «Игры демиургов» (2007) – демиурги Шамбамбукли и Мазукта. Они создают миры, ставят эксперименты над людьми, изучают их жалобы в небесной канцелярии, устраивают апокалипсисы, но при этом они не всесильны, а больше похожи на инженеров-проектировщиков, чья деятельность строго регламентирована и ограничена законами бюрократической системы, чем на богов.

Так, Шамбамбукли – начинающий демиург, который только учится создавать миры. Для обучения он покупает себе пособие по сотворению мира, обращается в техническую поддержку за консультацией. А представление на одобрение и оценку комиссии первого созданного мира представлено в виде защиты дипломного проекта в конце обучения.

Все необходимое для сотворения миров (семена растений, животных, подержанные планеты, солнце, разумных существ) данные демиурги не создают из ничего, поскольку это было бы нарушением закона сохранения материи, что является нарушением уголовного кодекса, поэтому они все необходимое покупают в специальном супермаркете.

Более того, есть определенный лимит на расходы для создания либо ликвидации мира. Например, всемирный потоп – весьма затратный конец света. А в конце тысячелетия им приходят счета «*за свет, за тьму, за воду, за землю*» [2] Демиург Мазукта возмущается, что финансовые ограничения не дают ему нормально работать: «*В девяти мирах пора устраивать Апокалипсис, а теперь что? Какой может быть потоп, при таких расходах на воду? Какие молнии при таком счете за электричество?*» [2] Проблемы вызывает не только финансовый вопрос, но и общественное мнение, скажем, партия зеленых требует безболезненного апокалипсиса.

А в сборнике рассказов современной белорусской писательницы Л. Рублевской «Старасвецкія міфы горада Б*» (2012) каждый сюжет – это древнегреческий миф, который был вписан в контекст реалий белорусского местечка с целью создания эффекта пародии, бурлеска и травести. Помимо схожести сюжетов рассказов и мифов, прямыми отсылками к мифу выступают названия рассказов («Артемида и Актеон»), а также краткий пересказ мифа перед каждой историей. Герои мифов представлены в книге в облике мещан, а боги в виде представителей, занимающих более высокое положение в обществе, но полностью лишенные каких-либо сверхъестественных свойств. Так, в рассказе «Аполлон и Марсий» сатир Марсий – это местный музыкант-самоучка Гирша, а Аполлон – выдающийся и знаменитый скрипач Николай Поливанов; в рассказе «Семела и Юпитер» Семела – это пани Авгинья, которая по причине плохого зрения жила в иллюзорном, но счастливом неведении, пока не прозрела, а Юпитер – Самсон Григорьевич Ивановский, московский врач-офтальмолог.

Следующая форма антропоморфизации образов богов – ***индивидуализация*** – очеловечивание на уровне свойственных именно данному богу черт характера. Отметим, что данная тенденция появилась еще в творчестве Гомера. Скажем, боги в героической поэме «Иллиада» (IX–VIII вв. до н. э.) уже обладают не только человеческой внешностью, но и характером. Как констатирует А. Ф. Лосев, боги у Гомера – это «совершенно такие же персонажи его художественного произведения, как и самые обыкновенные герои и люди» [3, с. 138]. К примеру, «гомеровские боги обладают всеми человеческими недостатками, ссорятся, бранятся, даже дерутся, злопамятны, мстительны» [3, с. 314]. Зевс ссорится с Герой, Афродита изменяет своему мужу Гефесту с богом войны Аресом.

В романе-фэнтези российской писательницы И. Бобровой «Наше величество Змей Горыныч» (2008) боги изображены в сниженном, комическом виде. В их жизни те же перипетии и проблемы, что и в жизни обычных людей: любовь, борьба за

власть, интриги, проблемы отцов и детей и т. п. Так, бог Сварог любит, но побаивается свою жену Ладу, переживает за своих детей, к примеру, что у Лели родился уже седьмой ребенок, а кто его отец, опять неизвестно, винит себя за то, что это все из-за того, что он сильно ее разбаловал. Более того, каждого из богов автор наделяет качествами, выделяющими его на фоне других: Ярила и Услад, младшие сыновья Сварога и Лады, – озорники, гуляки и пьяницы [4, с. 22]; Морена – «*без эмоций, всегда ровна и холодна*» [4, с. 26]; Род (отец Сварога) – «*крут нравом и скор на расправу*» [4, с. 26–27] и т. п.

2. Вторая тенденция – **авторское мифотворчество**, одной из форм проявления которого является создание авторами новых богов. Так, в фантастическом романе-сказке белорусских авторов А. Жвалевского и Е. Пастернак «Гимназия № 13» (2010) Кощей (Чернобог) предстает перед читателем в виде богини Паляндры: это «*высокая красивая женщина в черном платье и с длинными блестящими черными волосами*» [5, с. 173]. В романе переосмысляется классическая для фольклора модель смерти, которая, как и в фольклоре, находится на конце иглы, игла в яйце, яйцо в утке, утка в зайце, заяц спрятан в сундуке, сундук висит на дубе, но если сломать иглу, то Паляндра, в отличие от Кощея в сказке, не умирает, а, наоборот, становится бессмертной. Как видим, другое имя, иная гендерная принадлежность и другие отличия дают нам основание рассматривать данную богиню как результат писательского мифотворчества.

В произведениях современного фэнтези писатели пробуют создавать свои авторские «пантеоны» богов, но, как правило, они максимально упрощены. Скажем, в романе российской писательницы М. Суриковой «Сердце Стужи» (2019) миром управляют только два божества: богиня Стужа, под руководством которой находятся снежные маги, и бог Яр, в подчинении у которого огненные маги.

В фантастическом романе «Пандем» (2001 – 2002) украинских писателей М. и С. Дяченко Пандем – аналог Бога, некий сверхразум, что пытается помочь всему человечеству. Но, в отличие от того, он куда более доступен и открыт: поддерживает диалог со всеми жителями, а не только с избранными, отвечая на вопросы и отзываясь на просьбы.

Для более тесного и близкого общения с людьми он предстает перед ними в человеческом облике: сначала мальчиком лет пятнадцати, а затем восемнадцатилетним парнем. «*Я расту… Мне хотелось бы… Чтобы снаружи по возможности было то же, что и внутри*» [6, с. 43], – объясняет он свои преображения. Его поведение и действия во многом очеловечены: играет в мяч, курит, пьет коньяк, использует выражения, содержащие просторечную, даже вульгарную лексику: «*Чтоб я сдох, – серьезно сказал Пандем. – Крест на пузе…*» [6, с. 32]. Но это всего лишь имитация человеческого облика и поведения. «*Ты опять притворяешься человеком… Выстраиваешь для меня модель моего друга…*» [6, с. 86], – замечает главный герой романа Ким. Сам Пандем также отмечает псевдоантропоморфность своего облика: «*это форма, – мягко сказал Пандем. – Мне не обязательно иметь человеческое тело…*» [6, с. 20].

Его понимание жизни также далеко от человеческого. Как признает сам Пандем, он по своей истинной сути «*совершенно не человек*» [6, с. 31]. Исцеляя нравственные

и физические недуги людей, помогая создавать новые технологии, предотвращая катастрофы, он тем самым совершает ошибку, поскольку снимает с людей ответственность и право на свободу выбора, что приводит к деградации человечества.

Отметим также, что писатели не только создают новых богов в своих произведениях, но и могут реконструировать с художественной целью стадии видоизменения представления о них. Про разные этапы развития античных богов мы знаем достаточно из исследований А. А. Тахо-Годи, О. М. Фрейденберг, А. Ф. Лосева и др., чтобы выделить пять основных форм их репрезентации в мифологии и литературе. Так, первая стадия – *аморфные боги* (Хаос, Гея, Эрос и Тартар не имеют конкретной формы; вторая – *зооморфные*, скажем, медведица в эпоху классической мифологии почиталась как воплощение Артемиды – божественной охотницы; третья – *боги-метаморфы*, для которых были характерны временные превращения (метаморфозы) богов в животных, например, Зевс превращается в быка; четвертая – боги как *антропоморфные образы-представления*, обладающие только человеческой внешностью; пятая – боги как *антропоморфные образы-персонажи*, где «боги наделяются уже не только наружностью человека, но и его природой» [7, с. 112]). Но славянская мифология не имеет такого четко очерченного пантеона. Данный факт отмечает белорусский исследователь А. М. Ненадовец в книге «Міфалогія роднага краю» (2018): «в славянской мифологии, а в белорусской тем более, существовали в этом направлении «белые пятна» – неохваченные божественным вниманием и властью пространство и территории, а сами боги не выделялись, в подавляющем большинстве, некоторой выразительностью, определенностью, характерными чертами и свойствами, а были, наоборот, невыразительными, “бесформенными”» [8, с. 10–11.], что дает писателям пространство для художественного вымысла.

Так, в цикле романов «Трое из Леса» российский фантаст Ю. Никитин изобразил развитие человечества от древних времён до наших дней, предлагая концепцию изменения восприятия мира человечеством по мере его взросления. А свое представление о трех стадиях изменения славянских богов относительно формы их репрезентации автор дает в книге «Трое и боги» (1994): 1. *Зооморфные* (бог Род изображен в образе белого сокола, два его сына Белобог и Чернобог, ответственные за Добро и Зло, в виде двух гигантских лебедей (белого и черного); бог Смерти – Ящер). 2. *Антропоморфные образы-представления* (Ярило, Жарок и др.) – имеют антропоморфный облик, но совершенно иное, чем у людей мировосприятие: *«Боги – вечные дети…. Я дал им вечную жизнь, вот они и… не спешат*» [9, с. 231]. Боги, в отличие от людей, «*не ведают ни добра, ни зла … Если боги вам и помогут, то случайно. Повредят – тоже случайно*» [9, с. 13]. 3. *Антропоморфные образы–персонажи,* специфика которых в том, что они являются результатом процесса антиантропоморфизации – превращения людей в нелюдей (в данном случае в богов): «*Самые могучие боги – это люди, что обрели мощь»* [9, с. 418]. Так, *«своим умом ли, как Числобог, умением любить, как Лада, или страстью к охоте, подобно Велесу*» [9, с. 418]. Согласно концепции автора, люди могут быть равны богам: так, один из героев Таргитай становится богом, бесстрашно выйдя на бой с Ящером. Род из капли своей крови сотворил человека, следовательно, *«в каждом из нас есть частица Рода*» [9, с. 214], то есть бога.

А в романе «Герой должен быть один» (1995) Г. Л. Олди, написанному, по авторскому определению, в жанре «мифологического реализма» и представляющему собой альтернативную биографию Геракла, ставится под сомнение мифологическое представление о том, что боги создали людей: «*Что, если все это придумали люди, что, если они создали нас (богов – А.А.) – таких, какие мы есть, какими помним себя!*» [10, с. 497]

Итак, рассмотрение произведений русской, белорусской и украинской литературы XXI в. дало нам возможность выделить следующие тенденции деконструкции образов богов на современном этапе развития. Первая – антропоморфизация богов. В результате проведенного анализа нами были отмечены два типа репрезентации богов как антропоморфных персонажей: 1) типизация по социальному статусу; если в более ранней литературе под ними подразумевались помещики (к примеру, «Тарас на Парнасе» К. Вереницына, пародиях поэмы «Энеида» Вергилия И. Котляревского, В. Ровинского и др.), то в современной литературе – это чиновники (Д. Мансуров «В конце времен», П. Бормор «Игры демиургов») либо иные высокопоставленные представители общества (Л. Рублевская «Старасвецкія міфы горада Б*»); 2) индивидуализация характера (И. Бобровой «Наше величество Змей Горыныч»).

Вторая выделенная нами тенденция – авторское мифотворчество: создание новых богов (богиня Паляндра в романе-сказке А. Жвалевского и Е. Пастернак «Гимназия № 13», бог Пандем в одноименном романе М. и С. Дяченко, богиня Стужа и бог Яр в романе М. Суриковой «Сердце Стужи»); реконструкция (Ю. Никитин «Трое и боги») либо деконструкция (Г. Л. Олди «Герой должен быть один») с художественной целью стадий видоизменения представлений о богах.

## Библиографические ссылки


1. *Мансуров Д. В.* В конце времен. М.:АРМАДА: «Издательство Альфа-книга», 2005.
2. Бормор П. Игры демиургов [Электронный ресурс]. URL: http://loveread.me/contents.php?id=43571 (дата обращения: 01.11.2024).
3. *Лосев А. Ф.* Гомер / предисл. А. А. Тахо-Годи. 2-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2006.
4. *Боброва И.* Наше величество Змей Горыныч. М.: «Издательство Альфа-книга», 2008.
5. *Жвалевский А., Пастернак Е.* Гимназия № 13. М.: Издательство «Время», 2018.
6. *Дяченко М. и С.* Пандем. М.: Эксмо, 2019.
7. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Наука. Гл. ред. вост. лит., 1978.
8. *Ненадавец А. М.* За смугою міфа. Мінск: Бел. навука, 1999.
9. *Никитин Ю.* Трое и боги. М.: Эксмо, 1994.
10. *Олди Г. Л.* Герой должен быть один. М.: Эксмо, 2008.

# ЭСТЕТИКА НЕОЖИДАННОГО В БЕЛОРУССКИХ БЫЛИЧКАХ

**Т. В. Лукьянова**

*Кандидат филологических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, lukjanava@gmail.com*

Объектом анализа в статье является быличка – жанр фольклорной несказочной прозы. Эстетика белорусских быличек рассматривается в непосредственной связи с их поэтикой. Эстетическое отношение фольклорного «автора» к героям быличек, переживающим мистический случай, выражается в произведениях с помощью образной и речевой детализации, которая вызывает соответствующие сильные эмоции и у слушателя – неожиданное столкновение со сверхъестественным представляется пугающим, опасным, нежелательным.

***Ключевые слова:*** эстетика фольклора; эстетика неожиданного; фольклорная несказочная проза; жанровая картина мира; быличка.

# ЭСТЭТЫКА НЕЧАКАНАГА Ў БЕЛАРУСКІХ БЫЛІЧКАХ

**Т. В. Лук’янава**

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, lukjanava@gmail.com*

Аб’ектам аналізу ў артыкуле з’яўляецца былічка – жанр фальклорнай няказкавай прозы. Эстэтыка беларускіх былічак разглядаецца ў непасрэднай сувязі з іх паэтыкай. Эстэтычныя адносіны фальклорнага «аўтара» да герояў былічак, якія перажываюць містычны выпадак, выражаюцца ў творах з дапамогай вобразнай і маўленчай дэталізацыі, якая выклікае адпаведныя эмоцыі і ў слухача – нечаканае сутыкненне са звышнатуральным прадстаўляецца страшным, небяспечным, непажаданым.

***Ключавыя словы:*** эстэтыка фальклору; эстэтыка нечаканага; фальклорная няказкавая проза; жанравая карціна свету; былічка.

# THE AESTHETICS OF THE UNEXPECTED IN BELARUSIAN EPICS

**T. V. Lukyanova**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus, lukjanava@gmail.com*

The object of the analysis in the article is the bylichka, a genre of folklore non-fairy tale prose. The aesthetics of Belarusian bylichka is considered in direct connection with it poetics. The aesthetic attitude of the folklore «author» to the heroes of the bylichka experiencing a mystical case is expressed in the texts with the help of figurative and verbal detail, which causes corresponding strong emotions in the listener as well – an unexpected encounter with the supernatural seems frightening, dangerous, undesirable.

***Keywords:*** aesthetics of folklore; aesthetics of the unexpected; folklore non-fairy tale prose; genre picture of the world; bylichka.

Эстетический анализ фольклора как искусства слова возможен только в тесной связи с его поэтикой и спецификой эстетического восприятия. Об этом говорил ещё В. Е. Гусев в своей книге «Эстетика фольклора» (1967). В. М. Конон, исследовавший белорусскую эстетику, философию и искусство, не сомневается в том, что «белорусский фольклор в своей классической завершенности – это развитое искусство, которое самобытно и тонко раскрыло свою эстетику в диапазоне основных эстетических категорий – прекрасного и безобразного, возвышенного и низкого, трагического и комического» [1, с. 283]. Эстетику фольклора ученый рассматривает в неразрывной связи с народной этикой.

Эстетические и этические представления народа выражаются в фольклорных произведениях как непосредственно, через характеристики персонажей, определенную оценку событий и явлений, так и опосредованно, через всю систему художественно-образных средств, в том числе художественной речи, обусловленных конкретной жанровой поэтикой.

Эстетика и поэтика белорусских быличек ориентирована на «мистико-мифологическую» картину мира. Вера в существование рядом с человеком других, сверхъестественных существ и сил, истоки которой находятся в первобытной мифологии, обусловила «мистико-мифологическое» восприятие мира при создании быличек. В художественном мире былички духи и демонические существа существуют рядом с человеком. Эти существа (которые с приходом христианства получили название «нечистая сила») обитают в том же самом пространстве, что и люди, поэтому нередко вступают с ними в контакт. Отношения между «нечистой силой» и людьми имеют разнообразный характер. Это могут быть добрососедские отношения, основанные на взаимоуважении и выполнении определенных обязанностей перед другой стороной (например, между домовым и хозяином дома). Но чаще это конфликтные ситуации, когда нарушение человеком территориальных границ или определенных правил поведения приводит к враждебным действиям со стороны духов. А иногда это просто козни «нечистиков». Так или иначе, но контакты с «нечистой силой» в народном представлении всегда опасны для человека, а потому нежелательны.

Сосуществование сверхъестественных существ и людей, разнообразные отношения между ними являются смысловым центром картины мира былички и источником ее сюжетов: «У нас во, у суседа, у Цітаўцы, русалку паймалі ў лесе: на лядзе ў барану ўвязла. Дык ён аслабаніў і прывёў дамоў… Дык год аджыла. І нічога не есць;

толькі як гаршкі вымаець, дык пары хап-хап з гаршка. А тады завыла: “Дружачкі-падружачкі, вазьміце мяне”. І ў лес…» [2, с. 175].

Быличка, в отличие от других прозаических жанров, особым образом представляет пространство – в виде определенных локусов, выделение которых зависит от места «жительства» тех или иных «нечистиков» или высокой частотности встреч с ними: лес, болото, река, мост, усадебные постройки, перекрестки дорог, кладбища и др.: «Ехалі вечарам з кірмашу людзі з нашага сяла. Бачаць яны: бяжыць дарогаю баран. Яны з ім – баран далей. Вот, здаецца, ужэ саўсім дагналі, можна злавіць – не, закруціцца нек і ўцячэ. Бегалі яны, бегалі, змардаваліся чыста. Вот адзін чалавек і гаворыць: “Мусіць, чорт гэта, а ні баран”. Дык у тую самую мінуту і прапаў той баран» [2, с. 154].

Время в быличках представленно преимущественно как суточное: вечер, ночь, рассвет, полдень и т. д. Иногда связанное с каким-либо календарным праздником или периодом: «Русалкі на гранай нядзелі катаюцца. За гэтым самым у нядзелю ніхто не ходзе ў лес, – бач, апасаюцца. Раз адна маладзіца ішла на гэтай нядзелі з Царкавішча ў Прыбар з гасцей ад маткі. Ну, матка яе й праводзіла. Увайшлі ў лес, а яна з лесу на дарогу і выбегла, і скачыць-скачыць. А тады на бярэзіну ўскочыла і давай гутата-хацца: гутата-гуляля! Яны як спужаюцца, да назад...» [2, с. 174].

Сюжеты быличек по сравнению с другими жанрами несказочной прозы отличаются высокой напряженностью, так как рассказывают о необычном, таинственном, опасном, неожиданно случившемся в жизни героев. В художественном мире быличек, как правило, два типа персонажей: обычные люди и сверъестественные существа либо люди, наделенные магическими способностями – чародеи, ведуны, ведьмы, знахари. Представители «нечистой силы» могут выступать открыто, а могут скрывать свой истинный облик, принимая вид какого-либо животного, предмета или человека. Иногда их присутствие обозначается только через разного рода чувственные проявления: необычные звуки, огни, движение воздуха и т. п.: «Наша бабуля… расказывала, што так была. Былі сьвятыя вечары. Ну і вечарам адна там ніткі круціла. І чуе: зашумела нешта кала вокнаў у яе, і так ужо страшна. Яна быстрэй дзверы закрыла на кручок, і гэтыя дзверы сталі раскрывацца. …яна… давай маліцца. І ўсё роўна, там ужо хата так прама дрыжыць. А ў яе былі маткі нітак, наматаныя віселі. Яна як закрыла етыя, і ружанец павесіла на дзверы, на клямку. А чуе на уліцы нехта кажа: “Маток сьвяты скручаны, адкрый нам!” І эты маток падае з жэрдкі, і яна глядзіць, што… сунецца па зямлі… Так яна етую кніжку сьвятую палажыла перад ім, і астанавіўся гэты маток, і так эта ўсё разыйшлося… Гэта праўда. Неможна сьвятам нічога рабіць, патаму што відзіця, што было» [4, с. 431].

Экспозиция быличек нередко содержит краткую «предысторию» с пояснительными элементами, которая знакомит слушателя с обстоятельствами, при которых произошло какое-то происшествие: «Мы спрэжда былі багаты, було ў нас трыццаць коней. Наканец таго заступілі памешчыкі з Масквы, асталась з трыццаці тры толькі. …А нас було шэсць братоў, сёмая сястра. Цяперака ацец наш заскучаў, патаму не хватае нам на пракармленія…» [2, с. 171]. Или представляет собой более короткий вариант, указывающий только на время и место действия: «Вот раз, у піліпаўку… пашоў бацька наш пасля абеда … ўва’він, памаліўся богу і лёг спаць. Скінуў шубу,

паклаў у галаве, сам абпёрся на руку і задумаўся аб сваім хадзяйстве, што негдзі чаго ўзяць…» [2, с. 171].

Завязка характеризуется неожиданностью: «Удруг яўляецца яму старык: куртка чорная, пояс чорны, на галаве каўпак…» [2, с. 171]; «Адна кабета … перастала абсарваваці шчодрыя вечары. Прала яна, прала раз, аж да паўночы. Удруг чуе, што нехта стукае ў вакно…» [2, с. 145].

События развиваются стремительно и заканчиваются, как правило, краткой, сдержанной развязкой: «А нашыя мужчыны назаўтрае на адным вале дамоў прыбіліся» [2, с. 157]. В заключение могут использоваться выражения, которые подчеркивают эмоции от пережитого, типа: «Страхата, не прывядзі бог!» [2, с. 174], или еще одно заверенеие слушателей в правдивости рассказа: «Дак от гэта нам расказвала жанчына ў Смуроцку да й бажылася, што праўда» [2, с. 209]; «Вы не верыце, а я бачыла сама, далібо-ж тоі» [2, с. 232].

Сюжетообразующий компонент, находящийся в центре действия быличек, на первый взгляд, носит характер происшествия. Действительно, герои подавляющего большинства произведений оказываются в ситуации столкновения с чем-то необычным и страшным впервые и единоразово. Результаты происшествия обычно касаются жизни только этих героев. Например, героиня одной из быличек нашла в лесу голого ребенка. Пожалев его, женщина прикрыла ребенка своей одеждой. Оказалось, что тот принадлежал русалке, которая в благодарность за человеческую доброту наделила женщину ловкостью в работе: «З тае пары яна пачала так працаваць, што ўсе дзівіліся, адкуль у яе бярупца сілы» [2, с. 174]. Однако если рассматривать это происшествие в контексте других произведений данного жанра, становится очевидным, что схожие происшествия происходили с героями многих других быличек. Они повторяются, а это значит, что слушатели и персонажи художественного мира произведений имеют дело с типичными случаями. Более того, осознание этого проявляется и на уровне рассказчика.

Сознание носителей устнопоэтической традиции содержит в себе набор прецедентных ситуаций (например, нечисть заманивает на гибель, ведьма вредит и др.), в соответствии с которыми создаются и воспринимаются былички. Рассказчик знает, что случаи столкновения человека со сверхъестественным бывали и раньше, и то, о чем он рассказывает, – один из таких случаев. Подтверждением могут служить итоговые замечания типа: «Дак от як нячыстая сіла здзекуецца да дурыць людзей» [2, с. 156]; «Во якія кепікі з людзей строіў тут калісьці нячысцік» [2, с. 158]; «Дак во як баба паддзелала» [2, с. 227].

Конечно, встречаются произведения, в которых ключевой компонент сюжетного действия не выходит за пределы происшествия, как, например, в быличке «Заліто», где героиня однажды нашла стену своего дома залитой сметаной. Не зная наверняка, что стало причиной такого необычного происшествия, она может только предполагать, что, скорее всего, здесь не обошлось без колдовства и «гэта, мабыць, уздзеяно» [2, с. 232]. Однако таких произведений немного. Как правило, и у рассказчика, и у героев быличек нет никакого сомнения в том, что в данном случае имело место вмешательство сверхъестественных сил.

Рассказчик – наиболее характерная для быличек субъектная форма организации речи. Он рассказывает о неожиданном, необычном и страшном происшествии, которое произошло с ним или хорошо знакомыми ему людьми, свидетельства которых заслуживают доверия: «Некалі на Яна прыходжу я ранкам у сцепку да судзіны браць муку. Калі пагляджу я туды, ажно там сядзіць, вылупіўшы вочы, неякая велькая чорная рапуха. Яна чыста ўкачалася ў муку і паглядае на мяне, спяршэў я спалохалася, але потым, апамятаваўшысь, што цяпер Яна, я дагадалася, што гэта не рапуха, а ведзьма...» [2, с. 227]; «Сядзімо мы раз у карчме, пакурваем люлькі да гамонім аб том, аб сём. Толькі ось улазіць Купрэй і пачынае жаліцца, што яго коні ноччу хтось заезджвае ў хляве...» [2, с. 169].

Использование субъектной формы рассказчика создает эффект получения слушателем сведений «из первых рук», что дает дополнительные основания для восприятия их как вероятных, особенно если в текст включены убедительные заверения: «Я сама бачыла от гэстымі самымі вачыма, што на вас пазіраюць. Далібо, што праўда, каб я так свет божы аглядала...» [2, с. 231]. Кроме того, она позволяет слушателю пережить вместе с рассказчиком всю неожиданность и жуть происшествия, о котором рассказывается в быличке: «На другую ноч пайшоў я з сябрам разам пілнаваць коней. Запалілі мы грамнічную свечку, накрылі яе горшчыкам, узялі з сабой свянцонае вады да сядзім, чакаем, покуль з'явіцца ён сам. Толькі ось каля поўначы й пачалі коні біцца да тупаць. Адкрыў гэта сябер свечку, зірном мы, аж на конях сядзіць сівы дзед з доўгаю барадою да толькі іх паганяе. От я як крапануў яго свянцонаю вадою, дык ён і знік. Назаўтра павесілі мы ў хляве сароку, а больш нічога. От з тых часоў не чапае коней» [2, с. 170].

Реже встречается в быличках форма повествователя. Обычно она используется для сообщения о том, какие бывали случаи столкновения со сверхъестественным. В таких рассказах, как правило, нет ссылок на личную известность участника происшествия, не называется имен. Герой представлен как «некий человек», «один человек», «одна баба» и др.: «Некалі панскі хурман рана на Яна вёў на выган коні і забачыўшы, што ведзьма рушнічком збівала росу, ён давай яе дражніць і абаганяць росу абруцею. Прыйшоўшы да двара, ён павесіў обруць ў стайні на калочкі. Калі зойдзе ён сюды зноў чэраз паўгадзінкі, ажна ж там нацекла із обруці цэлая каложына малака...» [2, с. 225]; «Адзін чалавек, ідучы познім вечарам, убачыў на полі нейкую істоту. Падобная да чалавека, але не мела на сабе шкуры і былі відаць усе ўнутранасці. Гэты чалавек так перапалохаўся, што захварэў на сухоты і неўзабаве памёр» [2, с. 180].

Быличка воссоздает картину мира, в центре которой находятся взаимоотношения человека со сверхъестественными существами и явлениями. Их опасность для человека, естественно, внушает героям быличек страх: «...Спалохалася мая кабета. Валасы на ѐй дыбам сталі – страх...» [2, с. 145]; «...Ён у страх, яму аж валасы дыбам сталі, – думае, што гэта нячысты...» [2, с. 221]. Передается это чувство и слушателю, причем не только из-за жути описываемого происшествия, но и благодаря напряженности самого повествования. В некоторых произведениях, прежде чем перейти к происшествию, рассказчик предупреждает, что будет рассказывать о страшных вещах. Такое начало сразу создает соответствующее настроение у слушателя: «Ці вы ведаеце, – не пры нас гаворачы, – што гэта за ліхо – мара? Калі самі не ведаеце, та мо хоць

чулі ад людзей. А от мне так трапілася самому бачыць на вочы гэстую пачверу. Ну й пачвера ж, мае браткі! Але ось я раскажу па парадку, як тое было...» [2, с. 180].

Встреча героя былички со сверхъестественным существом почти всегда неожиданная, внезапная. В тексте эффект неожиданности создается за счет использования наречия «вдруг», а также частиц «аж», «ажно» и др.: «Быў раз у чацвер Святы Мікола. Усхапілася яна назаўтра, у пятніцу, з першымі пеўнямі, села за прасніцу, схапіла верацяно да давай круціць так, што аж гудзе. Але ось чуе яна, што хтось бразнуў у вакно. Зірнула яна туды, аж пад вакном стаіць старэнькая баба, да такая старэнькая, што чуць на нагах трымаецца. І пытае яна тую маладзіцу, чаму яна так рана прадзе да яшчэ ў святую пятніцу...» [2, с. 141].

Наиболее обостренные моменты действия акцентируются в рассказе благодаря использованию глаголов в форме настоящего времени: «...Прала яна, прала раз, аж да паўночы. Удруг *чуе*, што нехта *стукае* ў вакно. Так яна *пытае*: «Хто там?» Ён і *кажа*: «Я прынёс табе, кабета, работу». Спалохалася мая кабета... » [2, с. 145]. «...Вяртаўся ён аднойчы ў сваю вёску, і прыйшлося яму праязджаць праз могілкі. І вось *едзе* ён на кані, аж *бача*, што па могілках *ходзіць* нейкі чалавек у чорным...» [3, с. 37].

Важную роль в быличках играют диалоги, истинный смысл которых для героя раскрывается позже, когда он догадывается, что собеседник – необычный человек.

Таким образом, эстетическое отношение фольклорного «автора» к героям быличек, переживающим мистический случай, выражается в произведениях с помощью образной и речевой детализации, которая вызывает соответствующие сильные эмоции и у слушателя – неожиданное столкновение со сверхъестественным представляется пугающим, опасным, нежелательным.

**Библиографические ссылки**

1. *Конан У. М.* Гісторыя эстэтычнай думкі Беларусі. У 3 т. Т. 1. X ст. – 1905 г. Мінск: Беларуская навука, 2010.

2. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі; рэд. тома А. С. Фядосік. Мінск: Беларуская навука, 2005.

*3. Новак В. С.* Міфалогія беларусаў: вуч. дап. для студ. філал. спец. вну. Гомель: Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт, 2005.

4. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. Т. 3. Гродзенскае Панямонне / пад рэд. Т. Б. Варфаламеевай. Мінск: Вышэйшая школа, 2006.

# ОБРАЗ СЕМЬИ В БЕЛОРУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТРАДИЦИОННЫХ СЕМЕЙНО-ОБРЯДОВЫХ ПЕСЕН)

**А. В. Морозов[1)], Т. А. Морозова[2)]**

*[1)] доктор филологических наук, профессор,*
*Академия управления при Президенте Республики Беларусь,*
*ул. Московская, 17, 220030, г. Минск, Беларусь, morozoff.bel@mail.ru;*
*[2)] кандидат филологических наук, доцент,*
*Белорусский годарственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, morota2012@yandex.ru*

Впервые проанализирован фольклорный образ семьи с точки зрения воплощения в традиционном песенном творчестве трех групп семейных ценностей, связанных с замужеством, родительством и родством. Проведенный анализ показал, что образ счастливой семьи в белорусском фольклоре базируется на ценностях взаимной любви, созидания добра, верности, взаимопонимания и уважения. Тексты многих семейно-бытовых песен белорусского народа являются свидетельством того, что отсутствие подлинных семейных ценностей пагубно влияет на взаимоотношения в семье, счастье и благополучие ее членов.

***Ключевые слова:*** белорусский фольклор; семейно-бытовые песни; образ семьи; семейные ценности; традиции.

# ВОБРАЗ СЯМ'І Ў БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ТРАДЫЦЫЙНЫХ СЯМЕЙНА-БЫТАВЫХ ПЕСЕН)

**А. В. Марозаў[1)], Т. А. Марозава[2)]**

*[1)] доктар філалагічных навук, прафесар,*
*Акадэмія кіравання пры Прэзідэнце Рэспублікі Беларусь,*
*вул. Маскоўская, 17, 220030, г. Мінск, Беларусь, morozoff.bel@mail.ru;*
*[2)] кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі гадавы ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, morota2012@yandex.ru*

Упершыню прааналізаваны фальклорны вобраз сям'і з пункту гледжання ўвасаблення ў традыцыйнай песеннай творчасці трох груп сямейных каштоўнасцей, звязаных з замужжам, бацькоўствам і сваяцтвам. Праведзены аналіз паказаў, што вобраз шчаслівай сям'і ў беларускім фальклоры грунтуецца на каштоўнасцях узаемнага кахання, стварэння дабра, вернасці, узаемаразумення і павагі. Тэксты многіх сямейна-бытавых песень беларускага народа з'яўляюцца сведчаннем таго, што адсутнасць сапраўдных сямейных каштоўнасцей згубна ўплывае на ўзаемаадносіны ў сям'і, шчасце і дабрабыт яе членаў.

***Ключавыя словы:*** беларускі фальклор; сямейна-бытавыя песні; вобраз сям'і; сямейныя каштоўнасці; традыцыі.

# THE IMAGE OF THE FAMILY IN BELARUSIAN FOLKLORE (BASED ON THE MATERIAL OF TRADITIONAL FAMILY AND HOUSEHOLD SONGS)

**A. V. Morozov[1)], T. A. Morozova[2)]**

*[1)] Hab. PhD, Professor,*
*Academy of Public Administration under the Aegis of the President of the Republic of Belarus,*
*Moskovskaya st., 17, 220030, Minsk, Belarus, morozoff.bel@mail.ru;*
*[2)] PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Independence Ave., 220030, Minsk, Belarus, morota2012@yandex.ru*

The article analyzes for the first time the folklore image of the family from the point of view of embodiment in traditional songs of three groups of family values related to marriage, parenthood and kinship. The analysis showed that the image of a happy family in Belarusian folklore is based on the values of mutual love, creation of good, fidelity, mutual understanding and respect. The texts of many family and household songs of the Belarusian people are evidence that the lack of genuine family values has a detrimental effect on relationships in the family, the happiness and well-being of its members.

***Keywords:*** Belarusian folklore; family and household songs; family image; family values; traditions.

Актуальность темы исследования заключается в том, что функционально различные виды культуры (в том числе художественная культура и ее феномен - искусство) могут способствовать консолидации общества посредством выработки необходимого набора ценностей, этических норм и поведенческих стратегий. В каждом обществе существует комплекс коллективных представлений и ценностей, которые обеспечивают его устойчивость и жизнеспособность. Как нами было показано ранее, в фольклоре «осуществляется деятельная ориентация личности на культурные ценности» [4, с. 9], которая находит выражение в семейных ценностях, воплощенных в традиционном творчестве белорусского народа.

Центральным институтом функционирования и развития любого общества является семья. Сюда стекаются материальные ценности и духовные богатства; именно в семье находится источник счастья и подлинных ценностей.

Семейно-бытовые песни как один видов внеобрядовой лирики белорусского народа охватывают различные сферы семейной жизни – взаимоотношения супругов, взрослых детей и родителей, братьев и сестер, свекрови и невестки, вдовью и сиротскую судьбу.

Семья – это живой барометр социального климата: по характеру взаимоотношений в семье, каждодневных забот и действительному положению ее членов можно достоверно судить о состоянии общества в целом, его устоях, моральных принципах

и имеющихся противоречиях. При анализе содержания огромного массива белорусских семейно-бытовых песен нами были выделены три основных группы семейных ценностей:

1. Ценности, связанные с супружеством;
2. Ценности, связанные с родительством;
3. Ценности, связанные с родством.

Счастье человека в традиционной культуре белорусского народа не представляется без создания крепкой и жизнеспособной семьи: трепетным и радостным чувством ожидания встречи, поиском любимого и верного спутника охвачена значительная часть этого устно-поэтического народного творчества. Важность доброго взаимопонимания и крепких семейных уз подчеркивают многие белорусские пословицы: «Нашто клад, калі ў сям'і лад», «Каторага пальца не ўреж, то ўсё баліць», «Чужая хата не грэе», «Баба без мужыка, як калёсы без каня», «Добрая жонка дом сберажэ, а ліхая рукавом растрасе».

В народной поэзии прославляются ценности счастливой семьи – взаимная любовь, согласие и уважение, общность целей и интересов, верность и взаимонимание. В справедливом разделении хозяйственных забот по дому, совместном труде на благо своих детей заключается сила многодетной крестьянской семьи. Тогда и дело спорится, и на душе праздник:

А звіўся хмель
З бярозаю зялёнаю.
Нажыўся Лявон
З жаной маладою.
Нанасіўся сарочак беленькіх,
Штаноў алененькіх.
Бог яму даў
Жану маладую,
Сям'ю вясялую:
У поле ідуць,
Як пчолкі гудуць,
Да ўсё баравыя.
Сы поля ідуць –
Песенькі пяюць,
Да ўсё жніўныя [3, с. 24].

Проникновенный лиризм семейно-бытовых песен поднимается с прозы нелегкого быта белорусского крестьянства до высот осознания ценностей семейной жизни – любви, доверия, доброты, верности, взаимопонимания и уважения. От песен об удачном браке исходят светлые побуждения сохранения тепла домашнего очага, счастья и радости семейной жизни в атмосфере верности и поддержки. Так, в песне «Вячэрняя зара ясна…» готовность оставаться с любимым человеком проявляется в незамысловатом отказе крестьянина поменяться женами с дворянином:

Вячэрняя зара ясна,
Ранняя яснейша,
Двараніна жана красна,
У селяніна краснейша…
Селянінава жана ўлетку пажынае,
Зімой пажывае.
– Селянін, змяняй жану,
Дам каня варанога, вала палявога.
– Я прідатку не хачу, сваей жонкі не мяняю [2, с. 390, 391].

Группа семейных ценностей, связанных с родительством, наиболее ярко выражена в крестильных песнях (их названия на белорусском языке – песні хрэсьбінныя, радзінныя). А. С. Федосик среди крестильных песен белорусского, русского и украинского народов выделял следующие разновидности: «Величальные песни, в которых восславляются роженица, отец ребенка, бабка, кума, кум, высказываются пожелания счастья новорожденному; юмористические песни с легкой насмешкой над участниками крестин – кумом и кумой, бабкой, отцом ребенка; беседные песни, исполняввшиеся во время застольного торжества по случаю крестин, тематически связанная с угощением участников торжества…» [7]. Следует особо подеркнуть, что в традиционном представлении белорусского крестьянства образ счастливой семьи немыслим без детей; рождение ребенка воспринимается как главное семейное событие, благотворно влияющее на участников христианского обряда Крещения. Уважительные и радостные величальные песни, добрые и искристые шуточные песни, лиричные и ироничные беседные песни, в целом, подчинены ключевой мысли крестинных песен – пожеланию счастливой судьбы новорожденным.

Вместе с тем, тексты многих фольклорных песен белорусского народа являются свидетельством того, что отсутствие подлинных семейных ценностей пагубно влияет на взаимоотношения в семье, счастье и благополучие ее членов. Соединение прочувственного лиризма и эпического начала придает самобытным белорусским семейно-бытовым песням особо примечательный эмоциональный фон неблагополучия и неудовлетворенности жизнью при игнорировании группы семейных ценностей, связанных с родством персонажей художественных произведений.

Многие песни семейно-бытовой тематики несут в себе ярко выраженный заряд критической направленности, связанный с традиционными представлениями о важности добрых взаимотношений в семье. Так, песни о неродной семье рождаются вскоре после свадьбы и содержат первое эмоционально-критическое впечатление молодой женщины. Уже само прощание с родительским домом преисполнено ощущением утраты относительной девичьей вольнушки:

Бывайце здаровы, да бацькавы парогі,
Кудою хадзілі мае белыя ногі.
А кудою хадзілі, хадзіці не будуць,
Ой, каго й любіла, любіці не буду [6, с. 31].

Выданная замуж молодая жена идеализирует обстановку в доме родителей, домашние заботы и светлые чувства, прибегая к условным поэтическим формулам, развитой символике и метафоричности, свойственным любовным и свадебным песням. Прочувствованное описание начинающейся жизни в замужестве не содержат еще подробной картины быта и труда; бытовые зарисовки предельно обобщены, но окончательно возобладавшие трагические чувства сопровождают постижение происшедшей жизненной драмы. Поэтическая одухотворенность течения жизни в родном доме представлена в психологическом контрасте с горькой метафоричностью описания обстановки в семье мужа («гульня дзевоча – журба жаноча»), нагнетанием горестных переживаний с помощью многократного повтора-констатации женской «няшчаснай долі»:

Як сабе абачу,
Горанька заплачу,
Доля ж мая няшчасная!

Як я падрастала,
Горачка не знала,
Доля ж мая няшчасная!

Падрасці не далі,
Замуж аддавалі,
Доля ж мая няшчасная!

Вяселле зрабілі,
Мяне загубілі,
Доля ж мая няшчасная! [1, с. 52].

Появившиеся в результате создания семьи новые родственники часто оказываются неспособными проникнуться переживаниями и заботами молодой женщины. Так, помимо распространенной психологической причины – ревностной опеки свекровью своего сына – проскальзывает существенный социально-бытовой мотив: проблематично нахождение двух хозяек в одном доме. В данной ситуации свекровь нередко стремится подчеркнуть свое главенство:

А ў полі вярба каласістая,
Мая свякруха наравістая:
Ой, не раз, не два не абедала.
Пакуль свякроўку пераведала.
Зарання ўстала, спаці не дае,
Работку кажа, сама спаці ляжа [1, с. 146].

Отличительной чертой семейно-бытовых песен является отход от обрядовой заданности в поступках персонажей фольклорных произведений. Так, в песнях о лихой свекрови сын по-разному относится к своенравию матери: иногда он поддерживает её или отмалчивается («Мужык жонку катуе…», «У цёмным лузе каліна стаяла…», «Горушка мая крутая…»), но все же чаще молодая женщина видит в муже защиту и поддержку. Весьма своеобразно показано поведение мужа в бытовой сценке из песни «А шумела, гудзела…», где ему удается «угодить» матери, приказавшей наказать невестку:

Як узяў сын плётку
А павеў жонку ў клеці,
Як стаў жану біці,
Як стаў навучаці.
Але біў жа па плечыках,
А па голых сценачках,
А не біў жа па жонушцы,
А па белай падушцы.
– А крычы, жана, душа,
Кабы маці пачула,
А хвала табе, божа,
Што жаны не калечыў,
Сваю мамку ўцешыў [6, с. 115].

Бесконечные от тревог и печали, поэтические откровения замужней женщины передают невыносимость жизни с нелюбимым человеком. В сравнении с вдохновенным, эмоционально возвышенным стилем многих любовных песен семейно-бытовые песни о неудачном браке с развернутой поэтической строфой воспринимаются монотонно-протяжными, переходят на повествование, но в них также присутствуют метафоры несчастья:

Лепей было ў мамачкі тры гары капаць,
Як з нялюбым міленькім ночку начаваць.
Тры гары капаючы – сяду аддыхну,
Як з нялюбым таварышам жыць я не магу.
Лепей было ў мамачкі горкі палын есці,
Як з нялюбым таварышам за стол сесці [5, с. 402].

Как и в русском фольклоре, подавляющее большинство песен семейно-бытовой тематики создавалось женщинами – количество песен, воплощающих мысли и чувства мужчин, их неудовлетворенность заведенным укладом семейной жизни, гораздо меньше. Энергия фольклорного слова, вдохновляемая присущей женщине от природы более яркой эмоциональностью, значительна. Эмоционально насыщенные пе-

реживания в поэтической исповеди женщины контрастируют с речью мужчины – более сдержанной, менее метафоричной, в которой основной акцент делается на событийное изложение. Этот контраст существенен, например, в песнях с похожим мотивом жалобы одного из супругов на неудачный брак:

Ні на каго так не жаль
Як на атца сваего
Як на атца сваего
На радзіцеля.
Што ажаніў ён мяне,
Малалетняга,
Малалетняга,
І малавумнага,
Што ўзяў я жану
Не па любові,
Што не бела ліцо,
Не чорныя бровы…[6, с. 260, 261].

Аддаў мяне мой татачка -
У наўколіны жыці,
У вясёлую сямеечку –
Не буду тужыці.
Я ж, здаецца, татка родны,
Не тужу, не плачу,
За дробнымі я слёзкамі
Дый свету не бачу.
Я ж, здаецца, татка родны,
У тугу не ўдаюся,
А як выйду на уліцу –
Ад ветра валюся [5, с. 446].

Сравнительный анализ идейно-художественных особенностей песенных текстов указывает на несоразмерность глубины переживаний мужчины и женщины. Мужчина ограничивается констатацией того, что женат по воли отца и жена его нелюбима и некрасива. Поэтический дар женщины вобрал и неоднократные ласковые обращения («мой татачка», дважды «татка родны»), и рассказ о питавшейся отцом надежде на свадьбу («аддаў… у вясёлую сямеечку – не буду тужыці»), и глубокие метафорические переживания («за дробнымі я слёзкамі дый света не бачу», «ад ветру валюся») наряду с горькой иронией по поводу несбывшихся надежд. Наличие в лирическом повествовании элементов психологического показа семейной жизни способствует постижению важнейшего правила: недопустимо «переламывание» одного супруга под интересы и потребности другого, грубое вмешательство в дела молодых со стороны родителей.

Таким образом, проведенный анализ позволил сформулировать следующие выводы:

1. Сущностная характеристика образа семьи в традиционном фольклоре должна быть основана на идентификации в текстах народных произведений трех групп семейных ценностей: связанных с замужеством, родительством и родством.

2. Образ счастливой семьи в белорусском фольклоре базируется на ценностях взаимной любви, созидания добра, верности, взаимопонимания и уважения.

3. Тексты многих семейно-бытовых песен белорусского народа являются свидетельством того, что отсутствие подлинных семейных ценностей пагубно влияет на взаимоотношения в семье, счастье и благополучие ее членов.

**Библиографические ссылки**

1. Беларускія народныя песні: У 4-х т. / Запіс Р. Шырмы. Т. 2. Мінск: Дзярж. выд-ва БССР, 1960.

2. Жніўныя песні / Склад.: А. С. Ліс, В. І. Ялатаў; пад рэд. А. С. Фядосіка. Мінск: Навука і тэхніка, 1974.

3. Косич М. Н. Литвины-белорусы Черниговской губернии, их быт и песни // Живая старина. 1901. Вып. III–IV. С. 1–88.

4. Морозов А. В. Фольклор в духовной культуре восточных славян. Вильнюс: Ксения, 2005.

5. Песні сямі вёсак: Традыцыйная народная лірыка Міншчыны / Уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. Мінск: Вышэйшая школа, 1973.

6. Сямейна-бытавыя песні / Склад.: І. К. Цішчанка, Г. В. Таўлай; пад рэд. А. С. Фядосіка. Мінск: Навука і тэхніка, 1984.

7. Федосик А. С. Песня крестильная // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск: Навука і тэхніка, 1993. С. 214.

# РАЗДЗЕЛ 5

# ЛІТАРАТУРНЫЯ СУВЯЗІ. ІНТЭРМЕДЫЯЛЬНАСЦЬ. ДЫДАКТЫКА

## ВОБРАЗЫ ПАЭМЫ «НЕЎТАЙМАВАНЫ РАЛАНД» Л. АРЫЁСТА ВА «УСПАМІНАХ» І. КЛЮКОЎСКАГА

**У. І. Чарота**

*Кандыдат філалагічных навук,*
*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі,*
*вул. Сурганава, 1/2, 220072, г. Мінск, Беларусь, charotav@yahoo.com*

Прадметам даследавання з'яўляюцца «Успаміны аб паўстанні 1830 г.» выпускніка Віленскага ўніверсітэта, мастака і мастацтвазнаўца Ігнація Клюкоўскага (1804–1862). Праведзены аналіз дазваляе сцвярджаць, што іх аўтар быў знаёмы з паэмай «Неўтаймаваны Раланд» Л. Арыёста і па-асабліваму ставіўся да гэтага твора: для стварэння як мага больш маляўнічых карцін і яскравых гераічных вобразаў, а таксама дзеля надання рамантычнага арэолу таму, што адбывалася, ён выкарыстоўвае вобразы з паэмы італьянскага паэта.

***Ключавыя словы:*** І. Клюкоўскі; успаміны; італьянская літаратура; вобраз; Л. Арыёста.

## ОБРАЗЫ ПОЭМЫ «НЕИСТОВЫЙ РОЛАНД» Л. АРИОСТО В «ВОСПОМИНАНИЯХ» И. КЛЮКОВСКОГО

**В. И. Черота**

*Кандидат филологических наук,*
*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси,*
*ул. Сурганова, 1/2, 220072, г. Минск, Беларусь, charotav@yahoo.com*

Предметом исследования являются «Воспоминания о восстании 1830 г.» выпускника Виленского университета, художника и искусствоведа Игнатия Клюковского (1804–1862). Проведенный анализ позволяет утверждать, что их автор был знаком с поэмой «Неистовый Роланд» Л. Ариосто и по-особенному относился к этому произведению: для создания как можно больше красочных картин и ярких героических образов, а также для придания романтического ореола происходившему, он использует образы из поэмы итальянского поэта.

***Ключевые слова:*** И. Клюковский; воспоминания; итальянская литература; образ; Л. Ариосто.

# THE IMAGES OF THE POEM «ORLANDO FURIOSO» BY L. ARIOSTO IN «MEMORIES» BY I. KLUKOWSKI

**U. I. Charota**

*PhD, Ass. Professor,*
*The Center for Belarusian culture, language and literature researches of the NAS of Belarus,*
*1/2 Surganova str., 220072, Minsk, Belarus, charotav@yahoo.com*

In the article, the subject of the study is «Memories of the uprising of 1830» by Ignacy Klukowski (1804–1862), a graduate of Vilnius University, an artist and an arts critic. The analysis carried out allows us to state that their author was familiar with the poem «Orlando furioso» by Ludovico Ariosto and had a special attitude towards this work: to create the most colorful pictures and vivid heroic images, as well as to give a romantic aura to what was happening, he uses images from the poem by Italian poet.

***Keywords:*** I. Klukowski; memories; Italian literature; image; L. Ariosto.

На падставе звестак, сабраных гісторыкамі, складаецца такая вось кароткая даведка пра выпускніка Віленскага ўніверсітэта, ашмянскага шляхціца, мастака і мастацтвазнаўца Ігнація Клюкоўскага (1804–1862) [1, с. 3, 5]: з 1819 года ён вучыўся ў Школе прыгожых мастацтваў, якая была структурнай адзінкай універсітэта ў Вільні, а з 1822 вывучаў права на факультэце маральна-палітычных навук той жа навучальнай установы [2, с. 222]. Па звестках В. В. Гарбачовай, пасля заканчэння ўніверсітэта ён збіраўся працягваць вучобу ў Італіі, але здзейсніць гэты намер яму не ўдалося [1, с. 6]. Малады чалавек, мяркуючы па некаторых яго публікацыях у часопісе «Віленскі дзённік», цікавіўся італьянскім мастацтвам і культурай наогул. А друкаваў Клюкоўскі ў ім свае пераклады з ананімных «Успамінаў пра Італію» («Салоны і мастакі» [3], «Рымскія вілы» [4]), апублікаваных «Revue Britannique» у чэрвені 1829 года, а таксама інфармацыю пра працу “Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori, architetti, scultori ed altri artisti italiani in Polonia e polacchi in Italia” Себасцьяна Чампі (Ciampi Sebastiano; 1769–1847), прысвечаную італьянска-польскім сувязям [5]. Ёсць падставы дапусціць, што выпускнік Віленскага ўніверсітэта валодаў італьянскай мовай: па-першае, павінен быў вывучыць яе ўжо таму, што намерваўся вучыцца ў Італіі; па-другое, у названых яго публікацыях прысутнічаюць цытаты, перакладзеныя на польскую мову з італьянскай; па-трэцяе, мы проста не ўяўляем, як ён, не ведаючы мовы, змог перадаць змест напісанай па-італьянску працы Себасцьяна Чампі і даць ёй ацэнку.

Усе папярэднія даследчыкі асобы Клюкоўскага засяроджвалі ўвагу толькі на тым, што ён актыўна ўдзельнічаў у польскім паўстанні 1830–1831 гг., потым падаўся ў эміграцыю, у Парыж, дзе напісаў успаміны пра падзеі, да якіх сам меў дачыненне. Між тым, для нас у прыгаданых «Успамінах аб паўстанні 1830 г.» не меншую цікавасць уяўляюць звесткі філалагічныя і канкрэтна італьяністычныя, у прыватнасці тое, што І. Клюкоўскі чытаў паэму «Неўтаймаваны Раланд» Лудавіка Арыёста (Ariosto Ludovico; 1474–1533) і па-асабліваму ставіўся да гэтага твора. Справа ў тым, што аўтар успамінаў для стварэння як мага больш маляўнічых карцін і яскравых

гераічных вобразаў, а таксама дзеля надання рамантычнагна арэолу таму, што адбывалася, згадвае гераінь паэмы італьянца; прычым іншых літаратурных персанажаў у яго тэксце няма.

І. Клюкоўскі, асоба з уяўленнем, якое відавочна падсілкоўвалася літаратурнымі крыніцамі, час, праведзены ў мястэчку Трашкуны, апісвае вось як: «Гэта было пасапраўднаму маляўнічае відовішча, якое нагадвала сярэднявечча ці нашу Барскую канфедэрацыю. Свабодна сабраная моладзь са сваімі бацькамі ці крэўнымі старэйшага ўзросту абедала і вячэрала за прадаўгаватымі ў тры рады сталамі, пастаўленымі каля трапезнай. Усе яны, узброеныя пісталетамі, шаблямі ці старажытнымі карабелямі з залатымі рукаяцямі, жалезнымі старадаўнімі рапірамі ці загнутымі турэцкімі палашамі, у дзіўным і ў кожнага іншым аддзенні, весела і з ахвотай сядалі за сталы. Шэрага колеру настольнікі, алавяны посуд і алавяныя куфлі з півам, пастаўленыя перад кожным, сціплыя, без лішку (бо ў нашым становішчы гэтага немажліва было ўжываць) стравы, але шчодра настаўленыя; укрыжаваны Хрыстос, выразаны з дрэва і закопчаныя па баках кляштарныя абразы, вокны, якія выходзілі на касцёльныя муры і законніцкі сад; старанны, гасцінны, ветлівы, шчыры бернардынскі гвардыян з цяжкасцю з-за сваёй паўнаты прыслужваў у сваім кляштары ўзброеным гасцям пад час іх гутаркі. Як жа рамантычна выглядала сцэна! Патрэбна была толькі Альцына, каб наша сапраўдная рэчаіснасць перанеслася ў чароўныя краіны з фантазіі Арыёста!..» (*Падкрэслена намі – У. Ч.*) [1, с. 59–60]. На першы погляд, намалявавную аўтарам успамінаў карціну цяжка суаднесці з нейкім фрагментам твора Л. Арыёста. Аднак у наступным абзацы ёсць наступнае: «У спакойным вясковым зацішшы пасля цяжкасцяў і спёкі прыемна правялі мы сярод прыгожых жанчын некалькі дзён з забавамі, музыкай, танцамі і патрыятычнымі спевамі. Праходзілі дні ў вясёлай бяздзейнасці…» [1, с. 60]. І гэта ўжо больш канкрэтна адсылае чытача да Песень VI і VII «Неўтаймаванага Раланда» з аповедам пра знаходжанне Рудж’ера ў царстве феі Альцыны. Прыгадаем: стомлены гіпагрыф, на якім ляцеў герой, сядае на прыгожы і прывабны востраў [6, с. 100–102], дзе Рудж’ера знаходзіць сабе прытулак у царстве чараўніцы Альцыны; а там – атмасфера свята, бесклапотнасці і весялосці:

*73*

che si può ben così nomar quel loco,
ove mi credo che nascesse Amore.
Non vi si sta se non in danza e in giuoco,
e tutte in festa vi si spendon l’ore:
pensier canuto né molto né poco
si può quivi albergare in alcun core:
non entra quivi disagio né inopia,
ma vi sta ognor col corno pien la Copia.

*74*

Qui, dove con serena e lieta fronte
par ch’ognor rida il grazioso aprile,
gioveni e donne son: qual presso a fonte

canta con dolce e dilettoso stile;
qual d'un arbore all'ombra e qual d'un monte
o giuoca o danza o fa cosa non vile;
e qual, lungi dagli altri a un suo fedele
discuopre l'amorose sue querele [7, p. 123].

У перакладзе вольным вершам М. Л. Гаспарава гэтыя дзве актавы на рускай мове гучаць наступным чынам:

73 Истинно мнилось, это рай,
Где сама рождена Любовь:
Здесь только игры, здесь только пляски,
И каждый час здесь праздничный час.
Ни надолго, ни на недолго
Здесь седая забота не живет в душе,
Здесь нет места бедности и скудости,
Здесь царит Изобилие с полным рогом.

74 Здесь, где ясно и весело,
Словно вечно смеется милый апрель,
Юные цветут кавалеры и дамы.
Иные у фонтана ласкательно и сладко
Поют; иные в тени холмов и рощ
Пляшут, играют и красиво резвятся;
А иные в стороне верному наперснику
Изливают любовную свою тоску.
[6, с. 110].

Як ужо адзначалася, без асаблівых нацяжак можна дапусціць, што І. Клюкоўскі ведаў італьянскую мову. І наўрад ці выпадковым супадзеннем з'яўляецца тое, што ўкладзеная Л. Капэлі (Cappelli Luigi; 1776–1838) анталогія «Scelta di poesie italiane per uso di coloro, che si dedicano allo studio della lingua italiana nell'Università Imperiale di Vilna Scelta» («Выбраная італьянская паэзія для карыстання тым, хто вывучае італьянскую мову ў Імператарскім Віленскім універсітэце»; Вільня, 1809), змяшчала якраз шостую і сёмую песні з паэмы Л. Арыёста [8, p. 171–194]. Не выключаецца, адпаведна, што Ігнацій Клюкоўскі, будучы студэнтам Віленскага ўніверсітэта, наведваў заняткі Л. Капэлі па італьянскай мове і літаратуры. Але паколькі звестак пра яго вучобу дайшло зусім мала, катэгарычна адстойваць гэтую версію нельга.

Іншая справа – той тэкставы матэрыял, які ўяўляюць успаміны. А ў іх І. Клюкоўскі піша, што жанчын-удзельніц паўстання ўяўляў сабе як «…літоўскіх Брадамант і Бабелін» (*Падкрэслена намі – У. Ч.*). Асабліва цікавы працяг: «Мае разгарачаныя мыслі малявалі чароўны вобраз ахвяры і адвагі з боку асобаў прыгожага полу. Быў блізкім да экстазу. Аднак, пасля таго як убачыў пані Плятэр і яе сяброўку, прозвішча якой запамятаў, уся чароўнасць растаяла, як сон ці міраж» [1, с. 65].

Удакладнім, што пад абагуленым імем «Бабелін» тут маецца на ўвазе, найверагодней, гераіня грэчаскай нацыянальна-вызваленчай рэвалюцыі 1821–1829 гадоў Ласкарына Бубуліна (1771–1825). Што ж датычыцца «Брадамант», то гэта ж імя дзяўчыны-ваяўніцы, гераіні як паэмы «Закаханы Раланд» Матэа Марыя Баярда (Boiardo Matteo Maria; 1441–1494), так і яе працягу – г. зн. паэмы «Неўтаймаваны Раланд» Л. Арыёста. Прычым калі апошні ў сваім творы акцэнтуе больш увагу на каханні да Рудж'ера і перыпетыях яе жыцця, то ў Песні VI другой кнігі паэмы «Закаханы Раланд» Брадаманта паўстае як адважная начальніца аднаго з атрадаў хрысціянскага войска, якое змагалася супраць сарацынаў [6, с. 16]. Прымаючы пад увагу кантэкст, у якім І. Клюкоўскі згадвае гераіню абедзвюх італьянскіх паэм, на нашу думку, ён меў на ўвазе Брадаманту пераважна ў трактоўцы М. М. Баярда. Зноў жа, каб сцвярджаць, што аўтар успамінаў быў добра знаёмы з паэмай «Закаханы Раланд», недастаткова падстаў. Але ў той жа час і цалкам выключаць гэтую магчымасць нельга. Хутчэй за ўсё, пра тое, як была прадстаўлена Брадаманта ў «Закаханым Раландзе», аўтар успамінаў даведаўся не непасрэдна з мастацкага твора, а з нейкіх іншых крыніц – напрыклад, з прац па гісторыі італьянскай літаратуры. Ну а калі падчас вучобы ў Віленскім універсітэце ён наведваў заняткі Л. Капэлі, то выкладчык мог распавядаць пра гісторыю гэта жаночага вобраза пры аналізе сёмай песні «Неўтаймаванага Раланда», бо якраз у ёй Л. Арыёста піша пра пошукі Брадамантай свайго каханага.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. За вольнасць і веру : Ігнацій Клюкоўскі і яго ўспаміны аб падзеях паўстання 1830–1831 гадоў / [уклад., пер. на беларус. мову, уступ. арт., камент., паказ. В. В. Гарбачовай ; навук. рэдагаванне: А. А. Кожынава]. Мінск: Лімарыус, 2007.

2. Гарбачова В. В. Ігнацій Клюкоўскі і Іаахім Лялевель (1822–1830 гг.) // Беларускі археаграфічны штогоднік = The Belarusian archeographical year-book / [рэдкал.: Э. М. Савіцкі (гал. рэд.) [і інш.]]. Мінск, 2011. Вып. 12. С. 222–233.

3. Wspomnienia o Włoszech (Salony i Artyści) / przekł. I. Klukowskiego // Dziennik Wileński. Historya i Lit. 1830. T. 10, Lip. S. 3–31.

4. Wspomnienia o Włoszech (Wille Rzymskie) / przekł. I. Klukowskiego // Dziennik Wileński. Historya i Lit. 1830. T. 10, Paźdz. S. 217–235.

5. Klukowski, I. Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori, architetti, scultori ed altri artisti italiani in Polonia e polacchi in Italia, raccolte da Sebastiano Ciampi R. corrispondente attivo di scienze e lettere in Italia pel Regno di Polonia, con appendice degli artisti italiani in Russia ecc. Lucca. 1830 w 8ce str. 165 // Dziennik Wileński. Historya i Lit. 1830. T. 10, List. S. 313–316.

6. Ариосто, Л. Неистовый Роланд : [поэма : в 2 т.] / Л. Ариосто; пер. свобод. стихом М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1993. Т. 1 : Песни I – XXV.

7. Ariosto L. Orlando furioso: in 3 vol. / a cura S. Debenedetti. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1928. Vol. 1.

8. Scelta di poesie italiane per uso di coloro, che si dedicano allo studio della lingua italiana nell'Università Imperiale di Vilna. Vilna: A spese di Giuseppe Zawadzki stampatore dell'univ., 1809.

# АПАЗІЦЫЯ АСАБІСТАГА І КАЛЕКТЫЎНАГА Ў РАМАНЕ БА ДЗІНЯ «ХАЛОДНАЯ НОЧ» І АПОВЕСЦІ В. БЫКАВА «ЗНАК БЯДЫ»

**М. В. Яромка**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*maryna.yaromka@gmail.com*

Прысвечаны мастацкім сродкам раскрыцця апазіцыі асабістага і калектыўнага ў рамане Ба Дзіня «Халодная ноч» і аповесці В. Быкава «Знак бяды». Узаемная сувязь двух тыпаў досведу перадаецца праз тыпізацыю герояў, развіццё індывідуальнай гісторыі на фоне глабальных падзей, раскрыццё тэмы асабістай і гістарычнай памяці. Стратэгіі паводзін персанажаў (адаптацыя, супраціў) выяўляюць спосабы рэагавання на глабальныя выклікі. Розніца паміж творамі палягае ў пазіцыі, з якой адбываецца асэнсаванне ўласнага досведу: калі ў «Халоднай ночы» героі знаходзяцца ў плыні падзей (акцэнт на эмацыйнасці, здольнасць уплываць на свой лёс), то ў «Знаку бяды» рэфлексія адбываецца на прасторавай і часавай дыстанцыі (рацыяналізацыя, адсутнасць кантролю над сітуацыяй).

***Ключавыя словы:*** апазіцыя асабістага і калектыўнага; Ба Дзінь; В. Быкаў; «Знак бяды»; тыпізацыя; «Халодная ноч».

# ОППОЗИЦИЯ ЛИЧНОГО И КОЛЛЕКТИВНОГО В РОМАНЕ БО ДЗИНЯ «ХОЛОДНАЯ НОЧЬ» И ПОВЕСТИ В. БЫКОВА «ЗНАК БЕДЫ»

**М. В. Яромко**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*maryna.yaromka@gmail.com*

Посвящена художественным средствам раскрытия оппозиции личного и коллективного в романе Бо Дзиня «Холодная ночь» и повести В. Быкова «Знак беды». Взаимная связь двух типов опыта передается через типизацию героев, развитие индивидуальной истории на фоне глобальных событий, раскрытие темы личной и исторической памяти. Стратегии поведения персонажей (адаптация, сопротивление) выявляют способы реагирования на глобальные вызовы. Разница между произведениями заключается в позиции, с которой происходит осмысление собственного опыта: если в «Холодной ночи» герои находятся в течении событий (акцент на эмоциональности, способность влиять на свою судьбу), то в «Знаку бяды» рефлексия происходит на пространственной и временной дистанции (рационализация, отсутствие контроля над ситуацией).

***Ключевые слова:*** оппозиция личного и коллективного; Бо Дзинь; В. Быков; «Знак бяды»; типизация; «Холодная ночь».

# PERSONAL AND COLLECTIVE OPPOSITION IN BA JIN'S NOVEL «COLD NIGHTS» AND V. BUKAŬ'S NOVELLA «SIGN OF MISFORTUNE»

**M. V. Yaromka**

*Belarusian State University,*
*4 Niezaliežnasci avenue, 220030, Minsk, Belarus,*
*maryna.yaromka@gmail.com*

The article focuses on the artistic means for the development of the personal and collective opposition in Ba Jin's novel «Cold nights» and V. Bukaŭ's novella «Sign of misfortune». The interconnection between the two types of experience in reflected by means of characters typification, unfolding of the personal story with global events as the background, development of the topic of personal and historical memory. Characters' behavioral strategies (adaptation, rebellion) depict different ways to react to global challenges. The difference between the works is the position from which the personal experience is being reflected upon: whilst in «Cold nights» the characters are in the middle of unfolding events (emphasis on emotional experience, ability to impact one's fate), in «Sign of misfortune» reflection happens from the spatial and temporal distance (ratioanalisation, losing control of the situation).

***Keywords:*** Ba Jin; «Cold nights»; personal and collective opposition; «Sign of misfortune»; typification; V. Bukaŭ.

Погляд на падзеі з пазіцыі гісторыі прадугледжвае пэўную ступень абагульнення, аднак у рамках літаратурнага твора гістарычны кантэкст выяўляецца скрозь прызму індывідуальнага досведу. Апазіцыя асабістага і калектыўнага дазваляе акрэсліць уплыў гістарычных падзей на асобнага чалавека, выяўлены ў тэксце.

Творчасць Ба Дзіня (巴金Bā Jīn, 1904–2005) грунтоўна даследаваная ў кітайскім літаратуразнаўстве [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]. Творы пісьменніка нярэдка вывучаюцца ў кантэксце гісторыі Кітая XX стагоддзя і разглядаюцца як адлюстраванне і асэнсаванне змен у кітайскім грамадстве новай эпохі. Раман Ба Дзіня «Халодная ноч» («寒夜» Hányè, 1947) з'яўляецца спробай асэнсавання кітайскай гісторыі 1920–1940-х гадоў, рэфлексіі з нагоды сацыяльнага і светапогляднага крызісу. Аповесць В. Быкава (1924–2003) «Знак бяды» выводзіць падзеі 1920–1930-х гадоў як крыніцу маральнай катастрофы ваеннага часу, паглыбляючы разуменне нацыянальнай трагедыі. Рэфлексія над мінулым займае важнае месца ў творчасці абодвух аўтараў: у пазнейшы перыяд Ба Дзінь працягвае асэнсаванне мінулага ў эсэістыцы, уключанай у кантэкст «літаратуры шнараў» (伤痕文学shānghén wénxué); В. Быкаў прыходзіць у літаратуру і набывае вядомасць дзякуючы ваенным аповесцям, асэнсаванне досведу чалавека ў крытычнай сітуацыі шырока прысутнічае ў творах пісьменніка. Раскрыццё гісторыі праз лёс асобнага чалавека дазваляе перадаць агульнанацыянальны досвед, які грунтуецца на асабістых праблемах, і ў той жа час выяўляе значнасць гістарычнага

кантэксту для чалавека, выводзіць спосабы рэагавання на вонкавую сітуацыю ў залежнасці ад асаблівасцей індывідуальнага досведу.

Рэакцыя чалавека на навакольныя падзеі з'яўляецца рэалізацыяй сфарміраваных перакананняў і ўстановак. Найбольш выразна гэта выяўляецца ў перыяды змен, якія патрабуюць ад чалавека адаптацыі. У рамане «Халодная ноч» змены адбываюцца на двух узроўнях: з аднаго боку, гэта руйнаванне старой культурнай парадыгмы і пошук новай; з іншага боку – рэзкая змена жыццёвых умоў падчас вайны. Адаптацыя герояў адбываецца паводле двух сцэнараў: Вэньсюань трымаецца за ўласныя перакананні, пазбягае канфлікту; Шушэн імкнецца да зменаў, бачыць вырашэнне канфлікту ў яго абвастрэнні. Паказальна, што рэакцыя на цяжкасці ваеннага часу карэлюе са стаўленнем да глабальных культурных змен. Выбар на карысць захавання дасягнутага вядзе да ўпартасці ва ўласных перакананнях, што пазбаўляе Вэньсюаня магчымасці адаптавацца. Шушэн, аддаючы перавагу руху, пошуку выйсця, глядзіць на канфлікт традыцый з пазіцыі канкрэтных праблем і можа адмовіцца, прынамсі часткова, ад прагрэсіўных поглядаў [8, с. 36]. Змены ў асяродку рухаюць герояў наперад, але толькі ў тым выпадку, калі яны змяняюцца ўнутрана; калі ж рэакцыя на знешнія трансфармацыі палягае ў жаданні адасобіцца, дачакацца лепшага часу, то герой апынаецца няздатным да адаптацыі.

У «Знаку бяды» рэакцыя Петрака і Сцепаніды на падзеі адрозніваецца, як і ў «Халоднай ночы», паводле пасіўнасці або актыўнасці, трывання або супраціву адпаведна. У В. Быкава, аднак, ніводзін са шляхоў не дае выратавання, што акцэнтуе разуменне ваенных і даваенных падзей як катастрофы, перад якой выбар асобнага чалавека страчвае значэнне. У аповесці выводзяцца альтэрнатыўныя спосабы рэагавання на навакольны крызіс – гэта вобразы другарадных герояў, якія абіраюць жорсткасць і бесчалавечнасць або ў выніку крыўды (Гуж, Каландзёнак), або з прычыны недахопу рэфлексіі з нагоды таго, як іх дзеянні ўплываюць на іншых (Недасека). Ацэнка Сцепанідай і Петраком учынкаў гэтых персанажаў выяўляе тупіковасць дадзенага шляху: «Лепей бы ты [Недасека] памёр для іх. <…> Ты ж губіш усё жыццё іхняе. І сябе таксама» [9, с. 220–221]. Рэакцыя, якая грунтуецца выключна на знешніх умовах, выяўляецца недастатковай, што падкрэслівае важнасць унутранага свету, глыбокага асэнсавання вонкавых падзей.

У абодвух творах асаблівасці рэакцыі на падзеі выяўляюцца ў дынаміцы ўнутранага і знешняга. У раскрыцці дадзенай апазіцыі значную ролю адыгрывае рамка: выбар межаў гісторыі наўпрост вызначае падзел на ўнутранае і знешняе ў плане досведу. Маладосць Вэньсюаня і Шушэн выносіцца за рамку гісторыі, ператвараючыся ў адарваны ад сучаснасці, вонкавы досвед; мінулае Петрака і Сцепаніды, наадварот, займае ў аповедзе значнае месца, выступаючы крыніцай цяперашняга становішча. У кантэксце дадзенай праблемы назва аповесці набывае адпаведнае прачытанне: знак складаецца са знешне выражанай формы і схаванага ўнутры зместу.

Ба Дзінь ставіць акцэнт на знешнім як на сацыяльным: унутраныя перажыванні герояў залежаць ад знешняга досведу, вайна становіцца цэнтральнай прычынай разладу ў сям'і, а паводзіны герояў выяўляюць іх перажыванні. В. Быкаў засяроджвае ўвагу на ўнутраных перажываннях як дэтэрмінанце паводзін і чарговага этапу

рэфлексіі. Кожнае рашэнне ператвараецца ў нагоду для далейшага паглыблення роздуму (унутранае) над прычынамі ўласных пакут (знешняе і ўнутранае). Калі Ба Дзінь паказвае сувязь знешняга і ўнутранага як дынаміку ўзаемнага ўплыву двух кшталтаў досведу, то В. Быкаў робіць акцэнт на шматслойнасці ўнутранага: рэфлексія як рэакцыя на вонкавае і ў той жа час на ранейшую рэфлексію.

Сродкам уключэння асабістага досведу ў агульны кантэкст выступае тыпізацыя герояў. Вэньсюань і Шушэн – тыповыя прадстаўнікі кітайскай інтэлігенцыі 1920–1930-х гадоў, якія сутыкаюцца з характэрнымі для часу праблемамі (маральны канфлікт, сацыяльнае разбурэнне). Акрамя таго, Вэньсюань хворы на сухоты, якія былі шырока распаўсюджанай хваробай у тагачасным Кітаі. Пятрок і Сцепаніда – беззямельныя сяляне, вымушаныя працаваць на пана; з атрыманнем зямлі яны цяжка працуюць, але застаюцца ні з чым на фоне калектывізацыі і ўсеагульнай беднасці; вайна прыносіць героям разбурэнне і смерць. Кожны жыццёвы этап герояў наўпрост карэлюе з падзеямі беларускай гісторыі 1920–1940-х гадоў і выступае яркім прыкладам тыпізацыі. Лёс другарадных герояў дапаўняе карціну часу: смерць Яхімоўскага ў выніку страты маёмасці і статусу, ідэалагічна матываваныя пакаранні, помслівасць у выніку крыўды, якая выяўляецца ў цкаванні сваіх, бесчалавечнасць немцаў і паліцаяў, прыстасаванне праз адмову ад чалавечнасці.

Канфлікт асабістага і калектыўнага ляжыць у аснове светапогляднага крызісу, выяўленага ў «Халоднай ночы». Акцэнт на знешнім, супольным, рэалізаваным у дзеянні закладзены ў канфуцыянскай філасофіі. З аднаго боку, героі выступаюць супраць старых поглядаў, з іншага – шукаюць новую сістэму, якая б адпавядала іх асабістым перакананням. Ключавы момант – неабходнасць суаднесці агульнае і асабістае, згладзіць канфлікт ці то праз уціск асабістага (традыцыйнасць), ці то праз выбудоўванне новай сістэмы (прагрэсіўнасць).

У аповесці сутыкненне асабістага і калектыўнага адбываецца вакол праблемы выжывання: сяляне не прымаюць калектывізацыі не таму, што не пагаджаюцца з палітыкай, а таму што гэтая палітыка нясе прамую пагрозу іх існаванню; Сцепаніда вырашае пайсці ў калгас, бо бачыць у гэтым адзіную надзею забяспечыць сям'ю: «Ды і ягоная Сцепаніда, хоць і агітавала за калгас па ўсёй вёсцы, калі разабрацца, болей старалася за сябе, ну, і за яго, вядома, бо ўжо стала відаць, што з дзвюх дзесяцін пражыць неяк, а здароўе пакладзеш, гэта пэўна» [9, с. 224]. Героі не маюць глабальных памкненняў, як інтэлігенты Вэньсюань і Шушэн, для іх непрынятне новага грунтуецца не на ідэйнай супярэчнасці, а на немагчымасці выжыць у выпадку яго прыняцця; для герояў В. Быкава на месцы традыцыйнага светапогляду, з якім змагаюцца Вэньсюань і Шушэн, знаходзіцца неабходнасць цяжкай працы як адзіны спосаб жыцця селяніна.

Дынаміка ўнутранага і знешняга па-рознаму рэалізуецца ў двух творах. Ба Дзінь паказвае пошук і выбудоўванне сістэмы поглядаў, з якімі чалавек можа суаднесці ўласныя перакананні, выяўляе глыбокі ўнутраны канфлікт у выпадку, калі такой сістэмы няма. В. Быкаў стварае канцэпцыю чалавека, дзе досвед паступова становіцца менш знешнім і больш унутраным, сістэма поглядаў выбудоўваецца знутры і таму апынаецца індывідуальнай. У «Халоднай ночы» героі не могуць адшукаць сабе месца, намагаюцца адаптавацца тым ці іншым чынам (не быць памяркоўным,

адмовіцца ад свабоды); героі «Знака бяды» аддаляюцца ад супольнасці, бо для маіх мае значэнне толькі асабістае, адзіная адаптацыя – ізаляванасць.

Апазіцыя асабістага і калектыўнага закранае тэму памяці. У рамане памяць пераважна выводзіцца з пазіцыі супольнасці (традыцыйная мараль), тады як асабістая памяць не мае асаблівай вагі: увага ў асноўным засяроджваецца на актуальных падзеях, героі толькі мімаходзь згадваюць мінулае і больш думаюць пра будучыню, перажытае выконвае функцыю кантрасту з сучасным становішчам [8, с. 22–23].

У аповесці памяці надаецца надзвычай важная сэнсавая роля: «Напэўна, усё астатняе належала тут мінуламу, скаронаму тленам і небыццём. Усё, апроч непадуладнай часу, цярплівай і негаваркой чалавечай памяці, надзеленай спрадвечнаю здольнасцю ператвараць мінулае ў цяперашняе, звязваць сучаснае з будучым» [9, с. 6]. Мінулае не толькі паказвае альтэрнатыўную сітуацыю, але і разглядаецца як крыніца цяперашніх пакут, фактар фармавання сучаснага досведу. Успрыманне мінулага абапіраецца на ўспаміны, разрыў паміж якімі прыводзіць да канфлікту: Сцепаніда памятае 1930-я як цяжкі час, дзе адзіным выйсцем бачыўся калгас; Гуж глядзіць на тыя самыя падзеі з пазіцыі рэпрэсаванага чалавека, што дае яму падставы помсціць галоўнай гераіні [9, с. 214]. Розніца ў досведзе выяўляецца ў адрозным стаўленні да перажытага і ўплывае на далейшае жыццё герояў.

Што да калектыўнай памяці, дзеянне абодвух твораў адбываецца на фоне вайны, якая ўплывае на супольнасць у цэлым. Досвед асобнага чалавека мае індывідуальныя асаблівасці, сукупнасць якіх фарміруе досвед супольнасці і стаўленне да гістарычных падзей. Як Ба Дзінь, так і В. Быкаў паказваюць лёс чалавека ў складаны гістарычны час. У «Халоднай ночы» да пагрозы акупацыі, неабходнасці ўцякаць ад вайны, жыць у беднасці дадаецца шэраг асабістых праблем: для Вэньсюаня гэта смяротная хвароба, немагчымасць вырашыць сямейны канфлікт, для Шушэн – страта захапляльнасці жыцця, непрыняцце з боку свекрыві. Агульныя цяжкасці – беднасць, цяжкая праца, акупацыя – у «Знаку бяды» спалучаюцца з асабістымі – адсутнасць падтрымкі (няма сям'і, няма разумення паміж героямі), немагчымасць апраўдання ўласных памылак.

Неабходна зазначыць, што калектыўны досвед, гістарычныя падзеі суадносяцца з нацыянальным кантэкстам, тады як асабістыя праблемы з'яўляюцца ўніверсальнымі. Унутранае, канфліктуючы з супольным, апынаецца бліжэйшым да максімальна знешняга – агульначалавечы досвед, абстрагаваны ад кантэкстуальных межаў гісторыі, вяртае чалавека да ўнутранага. У гэтым бачыцца як тлумачэнне, чаму Вэньсюань і Шушэн не могуць знайсці прымальнай сістэмы поглядаў (гэта від кантэксту, від мяжы), так і прычына пазіцыянавання чалавечнасці ў цэнтры маралі Сцепаніды і Петрака. Наступствам абвастрэння канфлікту паміж людзьмі (сямейны ў Ба Дзіня, паміж сялянамі ў В. Быкава) выступае пераход ад маралі да экзістэнцыі, ад спецыфічнага да агульнага ў пошуку выйсця – праз агульначалавечую перспектыву.

Раман і аповесць дазваляюць прасачыць, як агульная трагедыя ператвараецца ў асабістую траўму: гістарычныя падзеі выступаюць каталізатарам для паглыблення асабістых праблем, накладаюцца на індывідуальны досвед, робячы разрыў у досведзе больш відавочным і прыводзячы такім чынам да абвастрэння супярэчнасцей паміж людзьмі.

Дынаміка асабістага і калектыўнага ў творах выяўляе механізм фарміравання суб'ектыўнага ўспрымання рэчаіснасці, трансфармацыі ўсеагульнай трагедыі ў асабістую траўму. Як Ба Дзінь, так і В. Быкаў раскрываюць падзеі нацыянальнай гісторыі праз досвед тыпізаваных герояў – расчараваных інтэлігентаў і бедных сялян адпаведна. Калі ў «Халоднай ночы» стратэгія рэагавання на навакольныя падзеі дазваляе Шушэн выжыць, то ў «Знаку бяды» ніводзін са шляхоў не дае выратавання. Ба Дзінь праз лёс Шушэн паказвае зараджэнне ўнутранага крызісу, які праз вобразы больш сталых герояў раскрывае В. Быкаў: клопат пра выжыванне, засяроджанасць на сабе вяртаюцца пазней у сумневах адносна правільнасці ўласнага выбару.

У «Халоднай ночы» сувязь знешняга і ўнутранага раскрываецца як дынаміка ўзаемнага ўплыву двух тыпаў досведу з акцэнтам на пошуку месца ўласным поглядам у агульнай сістэме. У «Знаку бяды» ўнутраны досвед засяроджаны на клопаце пра ўласнае выжыванне; аб'ект рэфлексіі змяняецца ад знешніх падзей да ўнутраных перажыванняў, што выводзіць асэнсаванне на метаўзровень. Тэма памяці раскрытая ў абодвух тэкстах, аднак больш акцэнтаваная ў «Знаку бяды». Канфлікт паміж асабістай памяццю і памяццю іншых пераходзіць ва ўнутраны канфлікт з нагоды стаўлення да ўласнага мінулага, які можа быць пераадолены праз выхад за межы кантэксту – на ўзровень агульначалавечага.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. **高**谨 **从《寒夜》婆媳关系看巴金**对五四精神的反思 (Гао Дзінь Погляд на асэнсаванне Ба Дзінем ідэй 4-га мая праз прызму адносін свекрыві і нявесткі). **四川**师范大学, 2014.

2. **李存光 百年巴金一生年及文学活**动事略 (Лі Цуньгуан Нарыс пра літаратурную дзейнасць Ба Дзіня да стагоддзя пісьменніка). **北京**: **人民文学出版社**, 2003.

3. **毛斯琪《寒夜》**对«**五四»精神的疏离** (Мао Сыці Адыход ад настрояў «4-га мая» ў «Халоднай ночы») // **文学教育**. **武**汉市 : 长江文艺出版社, 2019. **第2期**. – 36–37 页.

4. 谭兴国 **走**进巴金的世界 (Тань Сінгуо Уваходзячы ў свет Ба Дзіня). **成都**: **四川文**艺出版社, 2003.

5. **唐金海**, 张晓云 **巴金的一个世**纪 (Тан Дзіньхай, Джан Сяоюнь Стагоддзе Ба Дзіня). **成都** : **四川文**艺出版社, 2004.

6. **田悦芳 巴金小**说形式研究 (Т'ень Юэфан Фармальнае даследаванне прозы Ба Дзіня). **南开大学研究生院**, 2013.

7. **袁美勤** 论巴金30–40**年代**创作转向 (Юань Мэйцінь Змена кірунку ў творчасці Ба Дзіня 30 – 40 гадоў). 苏州大学, 2006.

8. **巴金 寒夜** (Ба Дзінь Халодная ноч). **武**汉: 长江文艺出版社, 2023.

9. *Быкаў В.* Знак бяды. Мінск: Папуры, 2022.

# ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНОЛОГИИ РАЗВИТИЯ КРИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ КАК КЛЮЧЕВОЙ ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ: ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ

**Э. В. Григорук**

*ГУО «Средняя школа № 32 г. Могилева»,*
*ул. Гагарина, 44, 212027, г. Могилев, Беларусь,*
*ellagrigoruk49@gmail.com*

Рассматриваются методы и приёмы технологий развития критического мышления, которые целесообразно применять на различных этапах урока; приводятся примеры из практики работы. Современное общество выдвигает новые требования к школе, к образовательному процессу. Новые социальные запросы определяют цели образования как общекультурное, личностное и познавательное развитие учащихся, обеспечивающее такую ключевую компетенцию образования, как «научить учиться».

***Ключевые слова:*** технология; критическое мышление; метод; взаимодействие; групповая форма обучения; самообразование.

# ВЫКАРЫСТАННЕ ТЭХНАЛОГІІ РАЗВІЦЦЯ КРЫТЫЧНАГА МЫСЛЕННЯ НА ЎРОКУ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ ЯК КЛЮЧАВЫ ФАКТАР ФАРМІРАВАННЯ ЛІНГВАКУЛЬТУРАЛАГІЧНАЙ КАМПЕТЭНЦЫІ: АД ТЭОРЫІ ДА ПРАКТЫКІ

**Э. В. Грыгарук**

*ДУА «Сярэдняя школа № 32 г. Магілёва»,*
*вул. Гагарына, 44, 212027, г. Магілёў, Беларусь,*
*ellagrigoruk49@gmail.com*

Разглядаюцца метады і прыёмы тэхналогіі развіцця крытычнага мыслення, якія мэтазгодна ўжываць на розных этапах урока; прыводзяцца прыклады з практыкі працы. Сучаснае грамадства вылучае новыя патрабаванні да школы, да адукацыйнага працэсу. Новыя сацыяльныя запыты вызначаюць мэты адукацыі як агульнакультурнае, асобаснае і пазнавальнае развіццё навучэнцаў, якое забяспечвае такую ключавую кампетэнцыю адукацыі, як «навучыць вучыцца».

***Ключавыя словы:*** тэхналогія; крытычнае мысленне; метад; узаемадзеянне; групавая форма навучання; самаадукацыя.

# USE OF CRITICAL THINKING DEVELOPMENT TECHNOLOGY IN RUSSIAN LANGUAGE AND LITERATURE LESSONS AS A KEY FACTOR IN THE FORMATION OF LINGUOCULTURAL COMPETENCE: FROM THEORY TO PRACTICE

**E. V. Grigoruk**

*State Educational Institution «Secondary School No. 32 of Mogilev»,*
*Gagarin str., 44, 212027, Mogilev, Belarus,*
*ellagrigoruk49@gmail.com*

The article discusses the methods and techniques of development of critical thinking. Which are advisable to apply at various stages of the lesson, and examples from practical work are given. Modern society puts forward new demands for school and the educational process. New social demands define the goals of education as the general cultural, personal and cognitive development of students, providing such a key competence of education as «teaching how to learn».

***Keywords:*** technology; critical thinking; method; interaction; group form of training; self-education.

Современное общество выдвигает новые требования к школе, к образовательному процессу. Новые социальные запросы определяют цели образования как общекультурное, личностное и познавательное развитие учащихся, обеспечивающее такую ключевую компетенцию образования, как «научить учиться». У каждого педагога имеется возможность самостоятельно выбирать методы и способы обучения, наиболее оптимальные для организации учебного процесса. В практике своей работы я использую методы и приёмы технологии развития критического мышления. Её применение способствует созданию условий для творческой самореализации обучающихся. Сущность технологии – практическая реализация личностно-ориентированного подхода в обучении. Особенностью данной педагогической технологии является то, что учащийся в процессе обучения сам контролирует этот процесс, ставя перед собой реальные и конкретные цели, самостоятельно отслеживает направления своего развития и определяет конечный результат. Отличительные черты технологии критического мышления – самостоятельность, обобщённость, аргументированность, постановка и решение проблемы. Основная цель технологии – активное вовлечение учащихся в учебно–познавательную деятельность. Элементы технологии развития критического мышления целесообразно использовать на различных этапах урока.

На этапе целеполагания, мотивации и организации деятельности учащихся с целью создания условий актуализации знаний учитель конструирует образовательные ситуации для совместного целеполагания, используя мотивационные стимулы, побуждающие к решению учебных задач. На этом этапе в практике своей работы я применяю различные методы и приёмы технологии развития критического мышления:

На уроке русского языка в VIII классе по теме «Знаки препинания при обращении» использую приём «Горячая картошка».

При изучении темы «Причастие» по русскому языку в VII классе я применяю метод «Перекрёстная ассоциация», суть которого в следующем: учащиеся актуализируют свои знания по теме урока, называя слова -ассоциации, ключевые характеристики, возникающие в связи с темой, и оформляют их графически с установлением смысловых цепочек [1, с. 95].

На первых уроках изучения частей речи «Имя существительное», «Имя прилагательное», «Местоимение», «Глагол» и др. использую метод «Мозговой штурм». Предлагаю учащимся ответить на вопрос: «Что вы знаете о…?». Ответы фиксируются на доске, обобщаются и используются для самостоятельного определения обучающимися целей и задач урока.

Определенные темы по русскому языку («Текст», «Стили речи», «Синтаксис и пунктуация» и др.) изучаются с V по XI класс. Для актуализации ранее изученного материала и систематизации нового на своих уроках работаю с таблицей «З-Х-У» (Знаю – Хочу узнать – Узнал).

В начале урока учащиеся записывают, что они знают по теме, а затем формулируют вопросы, на которые хотят услышать ответы. В конце урока в третьей колонке отмечают, что нового узнали на уроке.

При изучении обзорных тем по русской литературе в XI классе («Русская литература рубежа XIX–XX вв.», «Серебряный век русской поэзии как литературная эпоха», «Литература 40-ых – середины 50-ых гг.» и др.), целесообразно использовать метод «Кластер», позволяющий представить информацию в графическом изображении и логически выстроить ассоциативный ряд по ключевому понятию урока.

Для самостоятельного определения учащимися целей и задач урока в V–VII классах с целью развития познавательного интереса рекомендую применять следующие методы технологии развития критического мышления:

«Океан». На листах бумаги синего цвета учитель наклеивает острова вырезанные из белой бумаги. Каждый остров соответствует одному из содержательных аспектов изучаемого материала (на острове пишется название учебного вопроса темы). Для понимания логики изучения материала между островами наносится маршрут. По мере изучения рядом с островами прикрепляется кораблик.

«Дорога». На листе бумаги изображается дорога со стоящими по её сторонам дорожными знаками (символизируют содержательные аспекты темы). Учащиеся определяют задачу урока. По мере их достижения, пройденные вопросы отмечаются автомобилем.

При изучении новеллы К. Г. Паустовского «Телеграмма» по русской литературе в VII классе я использую метод «Мини-дебаты». Предлагаю учащимся обсудить эпиграф к уроку «Сердце матери в детях, а детское в камне», носящий полемический характер, и определить своё отношение к предлагаемому утверждению. После проведения мини-дебатов обсуждаются план и задачи урока.

На этапе целеполагания, мотивации и организации деятельности учащихся целесообразно применение и других методов технологии развития критического мышления. Например, «Анаграмма» (зашифрованное название темы урока); «Ассоциа-

тивный ряд» (учитель предлагает перечислить две – три ассоциации, которые возникают в связи с обозначенной темой, учащиеся формулируют учебные задачи); «Вызов по ключевым словам» (учитель предлагает ключевые слова, отражающие тему урока), «Заверши фразу» (Изучение темы необходимо для того, чтобы …), игра «Верите ли вы, что…» (учащимся предлагаются утверждения, очерчивающие круг проблем новой темы). Применение этих методов и приемов позволяет учащимся самостоятельно определять цели и задачи урока.

С целью создания условий для актуализации знаний учащихся, на основе которых будет строиться изучение нового материала, на этапе актуализации опорных знаний я использую следующие методы и приёмы технологии развития критического мышления:

«Азбука». Учащимся предлагается любая буква алфавита. Им необходимо за определённое время написать (индивидуально, в паре или группе) слова, начинающиеся с этой буквы и тесно связанные с изучаемой темой. Побеждает тот, у кого список длиннее.

На уроке русской литературы в IX классе при изучении произведения А. П. Чехова «Человек в футляре» использую приём «Толстый и тонкий вопросы».

На операционно-деятельностном этапе урока с целью усвоения и систематизации учебной информации, активизации познавательной деятельности учащихся и организации совместной коммуникации считаю целесообразным использовать метод «Три предложения». Учащимся необходимо после прочтения текста передать его содержание тремя простыми короткими предложениями. Этот метод способствует развитию навыка самостоятельного изучения теоретического материала по русскому языку в VIII–XI классах.

Пример применения данного метода (Тема «Знаки препинания при обращениях», русский язык VIII класс).

Учащиеся работают в группах.

***Задания для первой группы.***

*1. Используя метод **«Три предложения**, самостоятельно изучите правило параграфа 41 («Знаки препинания при обращении») и заполните третий столбик таблицы ЗХУ «Узнали» новой информацией.*

*2. Откройте учебник на странице 224. Выполните задания упражнения 388.*

*3. Зайдите на сайт школы. В разделе «Шестой школьный день» познакомьтесь с мероприятиями, запланированными в школе на ближайшее время. Пригласите одноклассников принять в них участие, используя предложения с обращениями.*

Трудность усвоения различных понятий определяется сложностью научного языка. Часто школьники просто механически зазубривают определения понятий, не понимая их смысла. В таких случаях применяю приём «Переводчик» (учащиеся переводят сложные понятия с научного языка на доступный).

Для организации процесса коммуникации и совместной мыследеятельности на уроке я пользуюсь методом «Разброс мнений». Предлагаю учащимся дописать

фразы, которые задают ракурс рассуждений. Далее организую поочерёдное высказывание мнений, точек зрений в соответствии с задуманным началом короткого выступления по изучаемой проблеме.

Примеры недописанных фраз:

- *Я ранее не задумывался об этом, но могу сказать, что…*
- *Мне кажется, что в этом вопросе главным является…*
- *Для меня этот вопрос не является сложным, т.к….*

После высказываний учащихся подводятся итоги, проводится промежуточная рефлексия по следующим вопросам:

- *Удалось ли рассмотреть проблему с разных сторон?*
- *Чьи суждения были наиболее интересными?*

В целях создания условий для продуктивного усвоения учащимися новых знаний, выработки учебных умений и навыков часто использую метод «Перекрёстная дискуссия». Например, при изучении произведения А. И. Куприна «Гранатовый браслет» перед десятиклассниками ставлю проблемный вопрос, подразумевающий полярные ответы.

- *А. И. Куприн называл своего героя Желткова «Рыцарь бедный». Можно ли назвать героя рыцарем? Проведите параллель между поведением главного героя и средневековым культом Прекрасной дамы.*

Школьники работают с Т-схемой, заполняют таблицу, формулируют аргументы.

Работа проходит в парах, обсуждаются записи в Т – схеме. Выводы записываются. Вырабатываются правила ведения дискуссий. Учащиеся занимают позицию: «За», «Против», «Середина» (сомневающиеся). Каждая группа высказывает аргументы в защиту своей точки зрения. В ходе дискуссии каждая из сторон приводит доводы, отстаивая свою позицию, и контраргументы в отношении противоположного утверждения. «Середина» задаёт вопросы группам «За» и «Против». Время от времени обращаюсь к классу с вопросом «Кто хочет поменять свою позицию?».

Для усвоения и систематизации знаний учащимися учебной информации на операционно–деятельностном этапе урока можно также использовать такие методы технологии развития критического мышления, как «ИНСЕРТ» (интерактивная система пометок для эффективного чтения и понимания), «Тесты по чтению» (учащиеся, разбившиеся на пары, должны составить друг другу тест по понятиям и идеям, содержащимся в материалах для чтения), «Таблица предположений» (Предположения учащихся / Материалы учебного пособия).

На контрольно–оценочном этапе с целью развития умений оценки и самооценки процесса и результатов учебной деятельности использую методы «Повторяем с контролем», «Повторяем с расширением» (Учащиеся составляют серию контрольных вопросов к изученному материалу).

Для проведения взаимо- и самопроверки предлагаю учащимся выполнить тест в компьютерной программе «Мой тест».

Тема «Обращение», русский язык V класс.

*ТЕСТ*

*1. Выберите правильный ответ.*

*а) Обращение – это слово или несколько слов, называющие того, о ком говорят.*

*б) Обращение – это слово или несколько слов, называющие того, к кому обращаются с речью.*

*2. Укажите, в каких предложениях есть обращения. Учтите, что знаки препинания не расставлены.*

*а) Как дорог мне мой край!*

*б) Мой родной край как ты мне милый!*

*3. В каких предложениях следует поставить запятую?*

*а) Беларусь я горжусь тобой!*

*б) Я люблю родную Беларусь.*

*4. Укажите номера пропусков, на месте которых надо поставить запятую.*

*Разбуди (1) меня (2) завтра рано (3) о (4) моя (5) терпеливая (6) мать (7).*

Рефлексивный этап урока позволяет учащимся осознать решение учебных задач и провести самооценку учебной деятельности. На данном этапе можно применять приём «Интервью». Например, при изучении темы по русскому языку в VII классе «Глагол как часть речи» подхожу с микрофоном к ученикам и задаю вопросы:

- Представьте себе, что вы Глагол, а я репортер и хочу взять у вас интервью.
- Расскажите, уважаемый Глагол, что вы обозначаете?
- На какие вопросы отвечаете?
- Какими грамматическими категориями обладаете?
- Как изменяетесь?
- Каким членом предложения обычно являетесь?

В целях создания условий для формулировки учащимися основных выводов по теме урока использую приём «Телеграмма» (каждый ученик должен кратко написать всё самое важное, что узнал на уроке).

Для проведения каждым учащимся самооценки урока применяю приём «Газета – анкета» (обучающиеся оценивают урок посредством записей в одной из рубрик (или во всех трёх) своеобразной газеты).

| Критикую | Одобряю | Предлагаю |
|---|---|---|

Для овладения обучающимися рефлексивными процедурами, умениями перерабатывать и осмысливать учебную информацию также можно применять следующие

методы и приёмы: «Незаконченное предложение», «Оценка урока учениками», «Выходная карта», «Рефлексивная беседа», «Синквейн».

Технология развития критического мышления содержит ситуацию выбора, который делают учащиеся, ориентируясь на собственные ценности. Она способствует продуктивному взаимодействию партнёров, облегчает понимание между людьми. Школьники приобретают новые качества, характеризующее развитие интеллекта на новом этапе, способность критически мыслить [2, с. 31].

Использование технологии развития критического мышления на уроках русского языка и литературы способствует достижению основных целей обучения: формировать у учащихся систему знаний о языке и речи, развивать их интеллектуальную коммуникативную культуру. Применение методов и приёмов технологии позволяет сформировать у обучающихся языковую, речевую коммуникативную и лингвокультурологическую компетенции [3, с. 31].

**Библиографические ссылки**

1. *Снопкова Е. А.* Педагогические системы и технологии, учебное пособие. Могилев, 2022. 189 с.

2. Министерство образования Республики Беларусь. Учебные программы по учебным предметам для учреждений общего среднего образования с русским языком обучения и воспитания. IX класс. Минск, Национальный институт образования, 2019.

3. *Заир-Бек С. И.* Развитие критического мышления через чтение и письмо: стадии и методические приёмы // Директор школы. 2021. № 4.

4. *Павлова А. И.* О технологии развития критического мышления учащихся на уроках русского языка // Русский язык в школе. 2017. № 8.

# ИНТЕГРАЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ В ПРЕПОДАВАНИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

**Т. И. Шамякина[1)], Т. А. Морозова[2)]**

*[1)] Доктор филологических наук, профессор,*
*г. Минск, Беларусь, shamyakinas@gmail.com;*
*[2)] Кандидат филологических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, morota2012@yandex.ru*

На примере дисциплин «Психология литературного творчества» и «Литературное редактирование» рассматриваются интеграционные приемы в преподавании литературоведческих курсов. Показано, что специфику преподавания таких дисциплин на кафедре теоретического и белорусского литературоведения составляют презентации с использованием интеграции разных видов искусства в текст лекций, а именно в их вербальную составляющую. В результате авторы приходят к выводу, что интеграция разных визуальных материалов в тексты лекций значительно обогащает их, возбуждает живой интерес студентов к литературоведческим дисциплинам.

***Ключевые слова:*** интреграционные приемы; литературоведческие дисциплины; презентация; лекция; виды искусства.

# ІНТЭГРАЦЫЙНЫЯ ПРЫЁМЫ Ў ВЫКЛАДАННІ ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧЫХ ДЫСЦЫПЛІН: З ВОПЫТУ РАБОТЫ

**Т. І. Шамякина[1)], Т. А. Морозова[2)]**

*1) доктар філалагічных навук, прафесар,*
*г. Мінск, Беларусь, shamyakinas@gmail.com*
*2) кандыдат філалагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, morota2012@yandex.ru*

На прыкладзе дысцыплін «Псіхалогія літаратурнай творчасці» і «Літаратурнае рэдагаванне» разглядаюцца інтэграцыйныя прыёмы ў выкладанні літаратуразнаўчых курсаў. Паказана, што спецыфіку выкладання такіх дысцыплін на кафедры тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства складаюць прэзентацыі з выкарыстаннем інтэграцыі розных відаў мастацтва ў тэкст лекцый, а менавіта ў іх вербальны складнік. У выніку аўтары прыходзяць да высновы, што інтэграцыя розных візуальных матэрыялаў у тэксты лекцый значна ўзбагачае іх, ўзбуджае жывую цікавасць студэнтаў да літаратуразнаўчых дысцыплін.

***Ключавыя словы:*** інтэграцыйныя прыёмы; літаратуразнаўчыя дысцыпліны; прэзентацыя; лекцыя; віды мастацтва.

# INTEGRATION TECHNIQUES IN TEACHING LITERARY DISCIPLINES: FROM WORK EXPERIENCE

**T. I. Shamyakina[1)], T. A. Morozova[2)]**

*1) Hab. PhD, Professor,*
*Minsk, Belarus, shamyakinas@gmail.com*
*[2)] PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Independence Ave., 220030, Minsk, Belarus, morota2012@yandex.ru*

The article examines integration techniques in teaching literary courses using the disciplines «Psychology of Literary Creativity» and «Literary Editing» as an example. It is shown that the specifics of teaching such disciplines at the Department of Theoretical and Belarusian Literary Studies are presentations using the integration of different types of art into the text of lectures, namely, into their verbal component. As a result, the authors come to the conclusion that the integration of different visual materials into lecture texts significantly enriches them and arouses students' keen interest in literary disciplines.

***Keywords:*** integration techniques; literary disciplines; presentation; lecture; types of art.

На филологическом факультете широко используют инновационные методы преподавания. Однако эти методы и приемы на кафедре теоретического и белорусского литературоведения имеют свою специфику. Здесь читается большое количество литературоведческих дисциплин – как общетеоретических, так и специальных. А в качестве новаций применяются презентации с использованием интеграции разных видов искусства собственно в текст лекций, в их вербальную составляющую. Попытаемся показать это на примере двух учебных предметов: «Психологии литературного творчества» и «Литературного редактирования».

Данные дисциплины читаются на отделениях белорусской филологии и русской филологии – соответственно на разных языках. Хотя, несомненно, их необходимо было бы прослушать всем филологам.

Дисциплина «Психология литературного творчества» введена еще в советское время, затем был период, когда она не входила в рабочие планы, а с 1990-х годов возобновлена, причем входит в государственный компонент дисциплин.

Название учебного предмета не в полной мере отвечает его содержанию, хотя, безусловно, основывается на психологических законах литературного творчества. В то же время имеет несколько расширительный смысл, учитывает мироощущение писателя, факты его биографии, «влияние на личность творца многочисленных обстоятельств и реалий внешней действительности. Собственно, любое литературное произведение не может быть понято без знания жизненной и творческой биографии писателя, причем важное значение имеют обстоятельства не только его общественного бытия, идеологической позиции, но и многочисленные подробности личной жизни.

Все большее значение в наше время приобретают психологические, психофизиологические аспекты любого творческого труда. Сегодня психология творчества, как и в целом психология, становится одной из самых актуальных и перспективных наук. Знание ее базовых положений призвано помочь в любой сфере деятельности: чем бы молодой человек ни занимался, ему будет необходим творческий подход к любой проблеме, ему чрезвычайно важно развивать в себе креативность, разнообразные способности, которые есть у каждого, но очень часто в латентном состоянии.

Дисциплина имеет выходы в другие научные сферы. Она обязательно должна читаться в ряду других филологических дисциплин, прежде всего истории белорусской и зарубежной литературы. В значительной степени дисциплина дополняет историко-литературоведческие циклы, охватывая разные аспекты творческой деятельности писателя» [1, с. 3].

Содержание курса укладывается в 20–22 часа лекций (на белорусской и русской филологии) и 10 часов практических занятий. Это немного, потому лекции выстроены лаконично и ёмко.

Теоретический материал распределен по слайдам, где в сжатом виде изложены основные тезисы по тем или иным темам. В среднем каждая лекция охватывает 20–25 слайдов. Однако может быть и больше. В таком случае некоторые слайды предлагается студентам не списывать с экрана, а просто прочитать, стараясь запомнить. Однако записывать студенты обязательно должны, так как запись от руки способствует, как доказали ученые, лучшему запоминанию. Практически каждый слайд преподаватель еще и объясняет, если нужно, дополняет.

Между текстовыми слайдами широко представлен иллюстративный материал: в основном это произведения изобразительного искусства и киноискусства. Обязательны портреты писателей (в том числе скульптурные портреты, если речь об античных авторах), обложки их книг, иллюстрации к произведениям, отдельные кадры из кинофильмов, посвященные жизни и деятельности литераторов. По теме «Социальное в творчестве», которая в значительной степени посвящена получению образования творцами, показаны фото различных учебных заведений мира.

Кроме того, в структуру почти каждой лекции интегрированы ролики: отрывки из художественных фильмов и мультфильмов. Так, на первой лекции, где объясняются цели и задачи дисциплины и в целом психологии как особенности человеческой личности, демонстрируются наиболее яркие эпизоды из лент советского времени «Самая обаятельная и привлекательная» и «Влюблен по собственному желанию». Фильмы эти стали культовыми у нескольких поколений зрителей, и очень хорошо, не без потаенной иронии, показывают увлеченность интеллигенцией разными психологическими методами и приемами.

И в дальнейшем внимание лекторов сосредоточено в основном на известных кинолентах. Здесь цель: не только дать полноценный эстетический материал для иллюстрации теоретических положений, но и познакомить студентов с лучшими образцами киноискусства.

Необходимо отметить, что студенты, как правило, очень плохо знают искусство кино, даже самые современные произведения, не говоря уже о творениях последних

лет и десятилетий. Но даже короткие отрывки (они идут несколько минут, но не более 10–15) возбуждают их живой интерес, тем более при кратком изложении содержания фильмов. Комментирование зависит от мастерства преподавателя: умения подать материал увлекательно, при этом обращая внимание на перипетии сюжета, игру актеров, детали и т. д. Одновременно это эмоциональная разрядка, поскольку студенты все же интеллектуально устают. В Царскосельском лицее, где учился А. С. Пушкин, занятия строились так, чтобы исключить утомление, притупление внимания лицеистов. О том же и наша забота, мы развиваем традиции.

Киноматериал к лекциям разнообразный. Так, по теме «Художественная деятельность» показаны отрывки из кинофильмов, которые демонстрируют творческие возможности человека. Иногда они удивительны, но ведь речь об искусстве, где допускаются разные формы условности. Это, скажем, ролики из фантастического телесериала «Гостья из будущего» по известной повести Кира Булычева и из фильма «Формула любви» по новелле А. Н. Толстого, где с большой долей юмора изображены трюки перед аристократией Петербурга графа Калиостро, действительно личности незаурядной.

По теме «Биологическое в таланте» показан ролик из мультипликационного фильма «Ночь перед Рождеством» по повести Н. В. Гоголя. Здесь представлены эпизоды нахождения Вакулы в Петербурге, во дворце императрицы. Суть в том, что простой человек остро воспринимает прекрасное, все его восхищает. Да он и сам и кузнец и художник, то есть обладает творческими способностями. Таким был и автор повести: Н. В. Гоголь не только писатель, но и знаток архитектуры, рисовальщик, прекрасный актер, человек, интересующийся кулинарией. Это пример комментария лектора к ролику.

По теме «Биосоциальное в таланте» демонстрируется отрывок из мультфильма «Аленький цветочек» по сказке С. Аксакова, которая утверждает семейные ценности, верность и долг. Здесь, как и в предыдущем случае, обращаем внимание на высокие художественные достоинства мультипликации.

По теме «Социальное в таланте», которая объясняет зависимость способностей человека от социальных обстоятельств и в то же время утверждает силу человеческой созидательной деятельности, показан отрывок из кинофильма «Алые паруса» по повести-феерии А. Грина («Чудеса нужно делать своими руками») и в противоположность ему ролик из фильма «Эпилог» по повестям И. Шамякина, который рисует безрадостное, нищенское существование бывшей советской интеллигенции в начале 1990-х годов. Студенты должны знать правду о разных периодах нашей истории.

По теме «Наблюдательность» замечательна иллюстрация-ролик из сериала «Шерлок Холмс и доктор Ватсон» по произведениям классика детективного жанра А. Конан-Дойла.

По теме «Творческая фантазия» демонстрируются отрывки из кинопроизведений, которые показывают силу, изощренность фантазии писателей и сценаристов в создании удивительных сюжетов: это отрывки из мультфильмов «12 месяцев» по пьесе-сказке С. Маршака, «Снежная королева» по сказке Г. Х. Андерсена, «О царе Салтане» по сказке А. С. Пушкина, а также миниролик-рекламу банка «Империал»,

сделанный с удивительной выдумкой. Как видим, литературный материал, взятый за основу кинопроизведений, самый добротный, преимущественно шедевры в своем роде.

На лекциях в текст интегрируются киноотрывки, показывающие собственно писателей в разной обстановке, в разные периоды их жизни. Это фильмы: «Композитор Глинка» (здесь в одном эпизоде действуют сразу несколько русских писателей), «Лермонтов», «26 дней из жизни Достоевского», «Сюжет для небольшого рассказа» и др.

Конечно, такие красочные киноиллюстрации хотелось бы представлять в большем количестве, однако время, к сожалению, ограничено. Правда, можно предложить студентам на практических занятиях самим создать ролики по тем или иным произведениям на определенную тему. Это творческая работа, а развитие творческих способностей молодежи – основная задача всех учебных предметов.

Дисциплина «Литературное редактирование» сама по себе достаточно сухая, тем не менее она еще больше насыщена иллюстрационным материалом (фактически после каждого текстового слайда). Это в большом количестве обложки и страницы старопечатных книг, энциклопедий, издательское оборудование, китайские рисунки, показывающие изготовление бумаги и т. д. Поскольку в курсе лекций рассматриваются темы по истории печати, истории редактирования, то в этих лекциях чрезвычайно широко представлены исторические памятники, шедевры архитектуры той или иной эпохи. Таким образом параллельно студенты знакомятся с историей культуры. Вообще курс в значительной степени носит культурологический характер. Это важно для расширения кругозора студентов, повышения их интеллекта, культурного уровня.

Здесь также на каждой лекции демонстрируется ролик – отрывок из кинофильма. Во всех случаях показываются кадры о работе редакций – газет, журналов. И не имеет значения, что в них главными героями могут быть не только редакторы, но и журналисты; главное, что и научный редактор, и журналист работают в одинаковых условиях: важно передать атмосферу редакции, учреждения специфического.

В качестве иллюстративного материала показываются не только отечественные, но и зарубежные фильмы: голливудский, относящийся к массовой культуре, но чрезвычайно популярный «Человек-паук», французские высокохудожественные «Игрушка» с Пьером Ришаром и «Великолепный» с Жаном-Полем Бельмондо – звездами мирового уровня. В этих фильмах очень хорошо показано безжалостное, бездушное, антигуманистическое отношение главных редакторов, издателей к своим подчиненным. Эти сцены, особенно во французских фильмах, чрезвычайно красноречивы, острокритичны.

На этом фоне совершенно иными предстают отношения между главными редакторами и их сотрудниками в советских фильмах. Например, в рязановском «Дайте жалобную книгу» журналист центральной газеты запанибрата со своим главным редактором, которого играет как раз Э. Рязанов. Колоритны редакторы в «Журналисте»

С. Герасимова и особенно в «Курьере» К. Шахназарова. Чрезвычайно нравятся студентам юмористические сцены в разных редакциях гайдаевского шедевра «12 стульев», где роль графомана мастерски исполняет Р. Филиппов.

Во всех случаях важны комментарии лектора, который должен как можно более привлекательно представить атмосферу редакции. Но главное: показанные на каждой лекции ролики, пусть и в усеченном виде, дают возможность студентам лучше узнать жизнь, разные нюансы своей будущей профессии.

Таким образом, мы показали, что интеграция разных визуальных материалов в тексты лекций значительно их обогащает, возбуждает живой интерес студентов к литературоведческим дисциплинам. Практика показывает, что такая форма работы пользуется большой популярностью у студентов.

**Библиографические ссылки**

1. Шамякина Т. И. Психология литературного творчества: учеб.-метод. пособие. Минск, БГУ, 2021.

# СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ

**И. М. Саникович**

*Кандидат педагогических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь,*
*irinasanikovitch@gmail.com*

Обоснована необходимость более активного привлечения текстов русской литературы на занятиях по русскому языку как иностранному со студентами, получающими филологическое образование, и представлен один из вариантов использования аутентичных литературных текстов – сопоставительный анализ пейзажных стихотворений *«Кавказ»* А. С. Пушкина и *«Утро на Кавказе»* М. Ю. Лермонтова.

Объект исследования – процесс формирования филологической компетенции иностранных обучаемых как составной части их профессиональной компетенции. Предмет исследования – использование сопоставительного анализа лирического произведения как одного из способов формирования филологической компетенции иностранных обучаемых.

Представленные в статье практические разработки могут быть использованы на занятиях по русскому языку как иностранному и при изучении курса «История русской литературы первой половины XIX века».

***Ключевые слова:*** русский язык как иностранный; русская литература; филологическая компетенция; аутентичный текст; филологический анализ; сопоставительный анализ; пейзажная лирика.

# СУПАСТАЎЛЯЛЬНЫ АНАЛІЗ ЛІРЫЧНАГА ТВОРА ЯК СПОСАБ ФАРМІРАВАННЯ ФІЛАЛАГІЧНАЙ КАМПЕТЭНЦЫІ ЗАМЕЖНЫХ СТУДЭНТАЎ

**І. М. Саніковіч**

*Кандыдат педагагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*irinasanikovitch@gmail.com*

Абгрунтавана неабходнасць больш актыўнага прыцягнення тэкстаў рускай літаратуры на занятках па рускай мове як замежнай са студэнтамі, якія атрымліваюць філалагічную адукацыю, і прадстаўлены адзін з варыянтаў выкарыстання аўтэнтычных літаратурных тэкстаў – супастаўляльны аналіз пейзажных вершаў *«Кавказ»* А. С. Пушкіна і *«Утро на Кавказе»* М. Ю. Лермантава.

Аб’ект даследавання – працэс фарміравання філалагічнай кампетэнцыі замежных навучэнцаў як складовай часткі іх прафесійнай кампетэнцыі. Прадмет даследавання – выкарыстанне супастаўляльнага аналізу лірычнага твора як аднаго са спосабаў фарміравання філалагічнай кампетэнцыі замежных навучэнцаў.

Прадстаўленыя ў артыкуле практычныя распрацоўкі могуць быць выкарыстаны на занятках па рускай мове як замежнай і пры вывучэнні курса «История русской литературы первой половины XIX века».

***Ключавыя словы:*** руская мова як замежная; руская літаратура; філалагічная кампетэнцыя; аўтэнтычны тэкст; філалагічны аналіз; супастаўляльны аналіз; пейзажная лірыка.

## COMPARATIVE ANALYSIS OF A LYRICAL WORK AS A WAY OF FORMING PHILOLOGICAL COMPETENCE OF FOREIGN STUDENTS

**I. M. Sanikovitch**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Independence Ave., 220030, Minsk, Belarus,*
*irinasanikovitch@gmail.com*

The article substantiates the necessity of using Russian literature texts more actively in classes on Russian as a foreign language with the students, who receive philological education. The article also presents one of the options for using authentic literary texts – a comparative analysis of the landscape poems *«Caucasus»* by A. S. Pushkin and *«Morning in the Caucasus»* by M. Yu. Lermontov.

The object of the research is the process of forming the philological competence of foreign students as an integral part of their professional competence. The subject of the research is the use of a comparative analysis of a lyrical work as one of the ways of forming the philological competence of foreign students.

The practical developments which are presented in the article can be used in classes on Russian as a foreign language and in studying the course «The History of Russian Literature of the First Half of the 19th Century».

***Keywords:*** Russian as a foreign language; Russian literature; philological competence; authentic text; philological analysis; comparative analysis; landscape lyrics.

Иностранные студенты, обучающиеся на филологическом факультете, приобретают квалификацию «Филолог. Преподаватель», что предполагает у них сформированность **филологической компетенции**, которая является важной составляющей профессиональной подготовки преподавателя (учителя) иностранного языка [1, с. 202]. Под филологической компетенцией понимается «готовность и способность воспринимать и интерпретировать текст (даже самый сложный художественный) во всей полноте его содержания и формы» [1, с. 205].

Изучение любого иностранного языка (в том числе и русского языка как иностранного, далее РКИ) особенно на филологических факультетах университетов невозможно без обращения к литературным текстам, написанным на этом языке. Во-первых, в современной методике обучения русскому языку как иностранному текст является одной из основных единиц обучения, а не просто учебным материалом, который должен лишь продемонстрировать функционирование тех или иных языковых единиц и речевых образцов или представить факты национальной культуры и истории. Для большей эффективности процесса целесообразно использовать **аутентичный текст**, то есть «текст, созданный носителем языка для носителей языка в условиях естественного речевого общения» [2, с. 136]. Тексты, представляющие собой произведения художественной литературы или их фрагменты, соответствуют данной характеристике аутентичных текстов. Во-вторых, сама специфика обучения иностранных студентов на филологических факультетах университетов предполагает широкое знакомство с произведениями русской классической и современной литературы, поскольку в перечень дисциплин, изучение которых предусмотрено учебным планом, включено в общей сложности 11 предметов, связанных с непосредственным изучением русских литературных текстов: модуль «История русской литературы», состоящий из 7 курсов, 3 из 6 спецкурсов «Модуля дисциплин по выбору 1» («Русская детская литература», «История литературы русского зарубежья», «Современная русская литература») и 1 из 4 спецсеминаров «Модуля дисциплин по выбору 2» («Анализ художественного текста») [3]. Отметим, что данный спецсеминар предполагает сформировать у иностранных обучаемых такие компетенции, как «анализировать художественный текст с точки зрения его авторства и принадлежности к литературным течениям, направлениям и школам» (СК-21) и «анализировать, сравнивать и сопоставлять художественные тексты на основе современных методик интерпретации и сравнительно-сопоставительного анализа» (СК-21) [3].

Таким образом, в организации учебного процесса иностранных студентов-филологов имеются предпосылки для формирования филологической компетенции, необходимой будущим преподавателям языка, однако факультативный характер некоторых дисциплин не позволяет достигнуть одинакового уровня ее сформированности у всех обучаемых, поэтому работу, направленную на выработку навыков анализа и интерпретации литературных текстов, целесообразно проводить на занятиях, связанных с изучением не только истории русской литературы, но и русского языка как иностранного. Для этих целей в силу своей универсальности подходит **филологический анализ текста**, при котором «основное внимание сосредоточено на особенностях функционирования единиц языка разных уровней в художественном тексте, на рассмотрении их изобразительных возможностей с целью формирования у учащихся представления об эстетической функции русского языка, богатстве и гибкости его системы, о роли средств словесного выражения в создании художественных образов, о содержании и форме текста как едином целом, о характерных чертах идиостиля художника слова или отдельного произведения» [4, с. 20].

Очевидно, что данное определение филологического анализа текста затрагивает достаточно широкий спектр языковедческих и литературоведческих вопросов, охватить которые в рамках одного занятия в аудитории студентов-иностранцев вряд ли представляется возможным, поэтому каждый преподаватель должен сам решать, какие пункты анализа актуализировать в каждом конкретном случае. Кроме того, при работе с иностранными студентами-филологами целесообразно обратить более пристальное внимание на лирические произведения классиков русской литературы XIX века, поскольку эти литературные тексты имеют такое преимущество, как небольшой объем, что делает их исключительно удобными для рассмотрения в рамках одного занятия. Также отметим, что в аудитории студентов-иностранцев филологическому анализу текста целесообразно придать **сопоставительный характер:** сравнение как логическая операция позволяет ярче выявить специфику каждого сопоставляемого предмета или явления на основе нахождения у них сходных или отличительных черт. Сопоставлять можно как лирические произведения одного автора, так и стихотворения разных авторов, связанных одной темой, временем написания, событием, относительно которого создан текст, литературным направлением и т.д.

Представим вариант сопоставительного анализа пейзажных стихотворений *«Кавказ»* А. С. Пушкина и *«Утро на Кавказе»* М. Ю. Лермонтова. Данный вариант анализа рассчитан на аудиторию китайских студентов-филологов и был разработан в 2023–2024 учебном году при участии студента 4 курса специальности «Русская филология (русский язык как иностранный)» Чжан Вэя. Идея разработки была следующей: чтобы иностранные обучаемые лучше поняли своеобразие (сходства и различия) пейзажной лирики А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, целесообразно использовать сопоставительный анализ таких стихотворений обоих авторов, которые посвящены описанию сходных природных объектов.

**1. Время написания произведений.**

***Сходство.*** Эти стихотворения интересны тем, что были написаны практически в одно и то же время: *«Кавказ»* Пушкина – в 1829 году, *«Утро на Кавказе»* Лермонтова исследователи относят к 1830 году. Таким образом, описание природного объекта – гор Кавказа – у обоих авторов относится практически к одному и тому же временному промежутку.

***Различие.*** Следует обратить внимание обучаемых на то обстоятельство, что возраст поэтов был разный: Александру Сергеевичу было около 30 лет, это был зрелый человек и широко известный литератор, в то время как Михаилу Юрьевичу было всего 15 – 16 лет, он находился в начале своего литературного пути.

**2. Изображение объекта пейзажного описания.**

***Сходство.*** Сходство двух пейзажей заключается в том, что и в одном, и в другом стихотворении Кавказ представлен панорамно, то есть как широкий и разнообразный вид местности, открывающийся с возвышенности:

Стихотворение А. С. Пушкина: *«Кавказ подо мною», «я вижу потоков и первое грозных обвалов движенье», «шумят водопады», «утесов нагие громады», «рощи,*

*зеленые сени, где птицы щебечут, где скачут олени», «люди гнездятся в горах», «ползают овцы по злачным стремнинам», «нищий наездник таится в ущелье»* [5, с. 456].

Стихотворение М. Ю. Лермонтова: *«Вьется дикой пеленой вокруг лесистых гор туман ночной», «у ног Кавказа тишина», «молчит табун», «река журчит одна», «розовый по речке и шатрам разлился блеск»* [6, с. 232].

***Различие № 1.*** При схожей «панорамности» изображения гор Кавказа обоими авторами следует отметить, что пейзаж в стихотворении *«Кавказ»* А. С. Пушкина довольно обобщенный, в нем как будто собрано и смонтировано много мелких картин и разных видов: парит орел, обвалы и водопады, роща с оленями, селение людей, пастух со стадом овец, наездник в ущелье, реки Арагва и Терек. У М. Ю. Лермонтова пейзаж более «локальный» и конкретный, можно предположить, что автор описывает рассвет в определенном месте, причем делает это довольно точно.

***Различие № 2.*** В стихотворении А. С. Пушкина трудно определить время суток, в которое поэту открылся такой вид гор. Скорее всего, это дневной пейзаж, у М. Ю. Лермонтова вид Кавказа описан ранним утром, когда первые лучи солнца окрашивают все в розовый цвет.

***Различие № 3.*** Обращает на себя внимание различие «звуковой палитры» двух стихотворений. Целесообразно предложить обучаемым поискать в обоих стихотворениях слова разных частей речи, которые на русском языке обозначают звук или связаны со звуком:

Стихотворение А. С. Пушкина: *обвалов движенье, шумят водопады, птицы щебечут, Терек <…> воет, как зверь молодой, немые громады* [5, с. 456].

Стихотворение М. Ю. Лермонтова: *у ног Кавказа тишина, молчит табун, река журчит одна* [6, с. 232].

Если у Пушкина молчаливы только скалы, то у Лермонтова единственный звук – это журчание реки.

***Различие № 4.*** Описание природы у А. С. Пушкина динамично, в то время как пейзаж Лермонтова более статичен. Чтобы убедиться в этом, иностранным студентам можно предложить поискать в тексте обоих стихотворений глаголы (или производные от них части речи), обозначающие движение.

Стихотворение А. С. Пушкина: *грозных обвалов движенье, тучи смиренно идут, низвергаясь, шумят водопады, скачут олени, ползают овцы, пастырь нисходит, мчится Арагва, Терек играет* [в значении бурлит и течет] *в свирепом веселье, <…> бьется о берег* [5, с. 456].

Стихотворение М. Ю. Лермонтова: *вьется туман ночной, разлился блеск* [6, с. 232].

Если в стихотворении А. С. Пушкина многие движения сопровождаются звуком, то перемещение тумана и солнечного луча в стихотворении М. Ю. Лермонтова происходит бесшумно.

**3. Обобщение результатов сопоставления.**

В ходе сопоставительного анализа стихотворений пейзажной лирики *«Кавказ»* А. С. Пушкина и *«Утро на Кавказе»* М. Ю. Лермонтова обучаемые должны прийти

к следующему выводу: кавказский пейзаж у Пушкина, относящийся к 1829 году, ближе к романтической традиции описания экзотической природы, хотя исследователи считают, что романтический период творчества поэта завершился в 1824–1825 годах. У юного Лермонтова кавказская зарисовка получилась вполне реалистичной, хотя в это время поэт находился под влиянием творчества английского поэта Дж. Г. Байрона и создавал свои ранние романтические произведения.

Таким образом, конкретный сопоставительный анализ двух пейзажных стихотворений разных авторов, посвященных одному природному объекту, позволил увидеть, что творческая эволюция обоих писателей (преодоление эстетики романтизма и переход к реализму) была более сложной.

## Библиографические ссылки


1. *Махмурян К. С.* Содержание понятий «филология» и «филологическая компетенция» на современном этапе // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. № 3. С. 202–206.

2. *Стрельчук Е. Н.* Роль художественной литературы в формировании и развитии русской речевой культуры иностранных студентов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. Т. 13. № 2(5). С. 135–139.

3. Учебный план УВО. 6-05-0232-02 Русская филология. Профилизация: Русский язык как иностранный. Форма получения образования: дневная (для иностранных студентов). № 6-5.8-10/12. 15.05.2023. [Электронный ресурс]. URL: https://elib.bsu.by/handle/123456789/299255 (дата обращения: 20.09.2024).

4. *Белова Н. А.* Филологический анализ художественного текста: реализация интеграции лингвистического и литературоведческого подходов в школе: учебно-метод. пособие. Саранск, 2008.

5. *Пушкин А. С.* Сочинения: В 3 т. Минск: Маст. літ., 1986–1987. Т. 1: Стихотворения; Сказки: Руслан и Людмила. 1986.

6. *Лермонтов М. Ю.* Собрание соч.: В 4 т. М.: Художеств. лит., 1964. Т. 1.: Стихотворения.

## МАНДЕЛЬШТАМОВСКИЙ ШИФР В ПОЭЗИИ П. ЦЕЛАНА

**В. В. Усанова**

*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, vika.usanova22@bk.ru;*
*Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор И. С. Скоропанова*

Рассмотрена рецепции личности и творчества О. Мандельштама в поэзии П. Целана. Раскрыты особенности проявления герменевтического шифра, отсылающего к О. Мандельштаму у зарубежного автора, и характер культурного диалога.

***Ключевые слова:*** Пауль Целан; Осип Мандельштам; поэзия; культурный диалог; герменевтический шифр.

## МАНДЭЛЬШТАМАЎСКІ ШЫФР У ПАЭЗІІ П. ЦЭЛАНА

**В. В. Усанава**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, vika.usanova22@bk.ru;*
*Навуковы кіраўнік – доктар філалагічных навук, прафесар І. С. Скарапанава*

Разгледжана рэцэпцыя асобы і творчасці О. Мандэльштама ў паэзіі П. Цэлана. Раскрыты асаблівасці праявы герменеўтычнага шыфра, які адсылае да В. Мандэльштама ў замежнага аўтара, і характар культурнага дыялогу.

***Ключавыя словы:*** Паўль Цэлан; Восіп Мандэльштам; паэзія; культурны дыялог; герменеўтычны шыфр.

## THE MANDELSHTAM CIPHER IN CELAN'S POETRY

**V. V. Usanova**

*Belarusian State University,*
*Nezavisimosti Av., 4, 220030, Minsk, Belarus, vika.usanova22@bk.ru;*
*Supervisor – Hab. PhD, Professor I. S. Skoropanova*

This article examines the reception of O. Mandelshtam's personality and creativity in the poetry of Paul Celan. The features of the manifestation of a hermeneutical code referring to O. Mandelshtam by a foreign author, and the nature of cultural dialogue are revealed.

***Keywords:*** Paul Celan; Osip Mandelstam; the poetry; the cultural dialogue; the hermeneutic code.

Рождённый в Румынии, Пауль Целан прошёл через страшные испытания предвоенных и военных лет, искал лучшей доли в разных странах Европы. С 1952 года жил во Франции и в конце концов обрел признание как один из выдающихся поэтов-модернистов XX века. Количество комментариев к его стихотворениям многократно превысило объем написанного им самим. Помимо того, П. Целан переводил с пяти языков, в том числе с русского, и сам писал на трёх, включая русский. Во второй половине пятидесятых годов он открыл для себя О. Мандельштама и стал его лучшим европейским переводчиком. Глубочайшее воздействие оказали на П. Целана мандельштамовская поэтика, его видение мировой культуры и его трагическая судьба, что отразилось в собственном творчестве. Речь идет о взаимодействии, о перекличке, о внутренней близости двух поэтов, принадлежащих к разным мирам, эпохам и поколениям [1, с. 707].

В поэтическом сборнике «Розы Никому» (1952), посвященном О. Мандельштаму, можно различить отголоски речи Мандельштама – некий слепок его голоса, вовлеченный в синтаксис и образный строй П. Целана. «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма» – волеизъявление русского поэта [2, с. 74]. Это не повторение интонаций другого поэта, лишь оклик, отсылка к пространству его поэзии, его времени, обращение к его свидетельству. Поэт, по Целану, свидетельствует. Во всей его книге ощутимо дыхание О Мандельштама, но есть стихи, где оно учащенней, и след его зримей (см. [1, с. 709]).

Думается, что страшная участь Мандельштама, собрата-поэта, еврея, пишущего по-русски, гонимого изгоя и лагерника, была для. П. Целана в каком-то роде проекцией, возможным вариантом его собственной судьбы.

В стихотворении «Все иначе…» их судьбы, эти два изгойства, два внутреннних одиночества и отчаяния, пересекаются и соединяются. В «метаморфозе свертывающегося и развертывающегося литературного времени», сказал бы Мандельштам, каждому достаются обе судьбы [2, с. 203]:

Имя Осип подступает к тебе <…>,
Ты его руки отделяешь от плеч, правую, левую,
Ты приставляешь на их место свои, с ладонями, с пальцами,
С линиями <…>
Имя с именем, рука с рукой,
Возьми в залог их с собой,
И он это берет, и ты обретаешь
Вновь то твое, что было его [1, с. 103]

В данном стихотворении П. Целан называет имя поэта, чтобы указать на неразрывность ментального со-бытия во внехроносе, общность поэтического мироощущения. Отчасти это можно считать и разработкой концепции творческой реинкарнации: то слово, что принадлежало О. Мандельштаму, перешло в наследие П. Целана, развивается им.

Герменевтический шифр проступает, когда П. Целан латентно указывает на претексты, заимствуя поэтические особенности или пряча имя О. Мандельштама. Так, в стихотворении «Пересчитай миндаль» содержится этимологически скрытое упоминание О. Мандельштама, на что указывает сильная позиция миндаля (заглавие) и доминантная императивность, присущая стихотворению «Сохрани мою речь…». Также в тексте обращает на себя внимание и неслучайное упоминание бессонницы, фигурирующей в одном из ключевых стихотворений русского поэта («Бессонница. Гомер. Тугие паруса»). Пауль осмысляет образ миндаля как образ-символ «горького», «выстраданного» слова О. Мандельштама. П. Целан вводит обращение к Душе поэта, которая вечно бредет и хранит замолчавшие слова:

<…> И тайных дум твоих росу
В кувшин своих не внятных никому словес
Я собирал,

И там ты обретала
Свое единственное истинное имя,
Самой собою становилась [1, с. 87].

Автор почеркивает бессмертие мандельштамовской души и свидетельствует о невозможности высказать свои мысли.

Минуя опыт О. Мандельштама, приблизиться к нему могут лишь те поэты, чьи взгляды родственны, а таланты конгениальны. Передать художественное слово всем – это внутренняя потребность П. Целана, а способность к этому воспринимается как дар.

В стихотворении о посещении цирка во французском городе Бресте впрямую звучит строка «…Я видел тебя, Мандельштам» [1, с. 267]. Стоит отметить, что фамилия у О. Мандельштама немецкая и означает «ствол миндаля». Вокруг миндаля Целан разворачивает целую феерию: «…потому что зацвел миндаль. Мандель. Мандельсон… Но не льнет он, миндальник… Что ждет в миндалине? Ничто… Твой глаз у миндалины ждет…» [1, с. 54, 81, 86, 193]. Используется лейтмотивная инструментовка созвучных гласных и согласных, усиливающая семантику поэтичности и красоты и отсылающая к мандельштамовской фамилии.

Опосредованно проступает и хрупкость как черта личности О. Мандельштама, а также горечь его судьбы. Названные приметы П. Целан имплицитно соотносит с самим собой.

П. Целану близок мандельштамовский принцип защиты фонетической стороны слова как первоценности. Действительно, сам характер звучания стиха нередко передаёт настроение либо авторское самочувствие, не выраженные словами. Есть в этом и налёт импрессионистичности.

Родственной с Мандельштамом П. Целану кажется и тип ассоциативной метафоричности, организующей идиостиль. В поэтических произведениях Пауля Целана

слово бытует как самосущность, что указывает на связь его творческих устремлений с мандельштамовскими.

В «Решетке языка» (1949), более раннем сборнике, чем «Розы Никому», также заметна восходящая к предшественнику преемственность и акцентирование большой степени зашифрованности и метафорики, присущая модернистским изыскам О. Мандельштама до начала 1930-х годов.

Взаимодействие с текстами русского поэта осуществляется каждый раз концептуально, причем П. Целан апеллирует к нескольким текстам сразу (ключевые образы, темы и т. д). Он не ставит перед собой задачу закодировать фрагментами в собственном тексте определенный текст Мандельштама. Ему важен код присутствия О. Мандельштама, чтобы расширить художественное пространство, возникающее в результате культурного диалога. П. Целан, соприкасаясь с текстами великого предшественника, диалектически развивает свой поэтический мир и сотворяет метафорически индивидуальную систему.

**Библиографические ссылки**

1. *Целан П.* Стихотворения. Проза. Письма. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

2. *Мандельштам О. Э.* Сохрани мою речь навсегда…: стихотворения, проза. М.: Эксмо, 2021.

# ПОТЕНЦИАЛ МАЛЫХ ЖАНРОВ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (5–7 КЛАССЫ) ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВОЙ КОМПЕТЕНЦИИ: МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

**Т. В. Рубаник**

*Кандидат педагогических наук, доцент, Белорусский государственный университет, пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, tatyana-rubanik@mail.ru*

Поднимается вопрос о вторичности истинных ценностей в XXI веке, влиянии данной тенденции на подрастающее поколение; охарактеризован дидактический потенциал малых эпических жанров и перечислен рассматриваемый в 5–7 классах спектр аксиологической проблематики; проанализированы мнения методистов об организации уроков литературы и представлена типология вопросов в соответствии с целеполаганием учебного диалогического взаимодействия, направленного на изучение аксиосферы и формирование ценностно-смысловой компетенции подростков на разных этапах работы над художественным произведением.

***Ключевые слова:*** русская литература; малые эпические жанры; учебное диалогическое взаимодействие; ценностно-смысловая компетенция.

# ПАТЭНЦЫЯЛ МАЛЫХ ЖАНРАЎ РУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ (5–7 КЛАСЫ) ДЛЯ ФАРМІРАВАННЯ КАШТОЎНАСНА-СЭНСАВАЙ КАМПЕТЭНЦЫІ: МЕТАДЫЧНЫ АСПЕКТ

**Т. В. Рубанік**

*Кандыдат педагагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь,*
*tatyana-rubanik@mail.ru*

Падымаецца пытанне аб другаснасці сапраўдных каштоўнасцяў у XXI стагоддзі, уплыве дадзенай тэндэнцыі на падрастаючае пакаленне; ахарактарызаваны дыдактычны патэнцыял малых эпічных жанраў і пералічаны запланаваны ў 5–7 класах спектр аксіялагічнай праблематыкі; прааналізаваны меркаванні метадыстаў аб арганізацыі ўрокаў літаратуры і прадстаўлена тыпалогія пытанняў у адпаведнасці з мэтапакладаннем навучальнага дыялагічнага ўзаемадзеяння, накіраванага на вывучэнне аксіясферы і фарміраванне каштоўнасна-сэнсавай кампетэнцыі падлеткаў на розных этапах працы над мастацкім творам.

***Ключавыя словы:*** беларуская літаратура; малыя эпічныя жанры; навучальнае дыялагічнае ўзаемадзеянне; каштоўнасна-сэнсавая кампетэнцыя.

# POTENTIAL OF SMALL GENRES OF RUSSIAN LITERATURE (GRADES 5–7) FOR THE FORMATION OF VALUE-SEMANTIC COMPETENCE: METHODICAL ASPECT

**T. V. Rubanik**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Nezavisimosti Avenue, 220030, Minsk, Belarus,*
*tatyana-rubanik@mail.ru*

The article raises the issue of secondariness of true values in the XXI century, the influence of this trend on the younger generation; characterizes the didactic potential of small epic genres and lists the range of axiological issues considered in grades 5–7; the opinions of methodologists on literature lessons organizing are analyzed and a typology of questions is presented in accordance with the goal-setting of educational dialogic interaction aimed at studying the axiosphere and the formation of value-semantic competence of adolescents at different stages of work on an artistic work.

***Keywords:*** Russian literature; small epic genres; educational dialogic interaction; value-semantic competence.

В XXI веке у людей превалируют два взаимосвязанных жизненных стремления: материальная обеспеченность и потребительство, чему способствует информационное пространство, заполненное до отказа темами о товарах и услугах. Данные особенности обусловили формирование общества потребителей со своими идеалами и ценностями, которые отодвигают истинные нравственные и духовные понятия на второй план и особенно влияют на молодых людей и подростков. Бездуховность, аксиологическая пустота значительно сказываются при изучении литературы – культурной ценности как таковой и учебного предмета, который направлен на формирование аксиосферы юных читателей, их ценностно-смысловой компетенции. Исследователь А. В. Каменец считает русскую литературу «уникальной исследовательской лабораторией по изучению характеров, людей разных типов, общественных обстоятельств» [1, с. 62], так как, читая и анализируя художественные произведения, раскрывая идею автора, подростки познают внутренние мотивы героев, определившие моральный выбор, и таким путем продвигаются к собственному ценностно-смысловому самоопределению.

Ценности, занимая центральное положение в индивидуальной системе убеждений, являются руководящими принципами жизни, подсказывают то, как нужно себя вести, какому морально-нравственному состоянию стоит соответствовать, к каким целям стремиться.

Направленность учебного предмета «Русская литература» на формирование аксиосферы обучающихся, их ценностно-смысловой компетенции обозначена в учебной программе: «… приобщение учащихся к искусству слова в контексте духовной и

социально-исторической жизни народа и развитие на этой основе художественного мышления, эстетических чувств, творческих способностей, читательской и речевой культуры, формирование нравственно-эстетических ориентаций» [2], «формирование системы норм отношения к миру, людям, себе» [2].

Рассказ как эпическое произведение малого объема очень удобен для работы в среднем звене школы: он короткий, легок для чтения и восприятия; содержание акцентирует внимание юных читателей на одной яркой жизненной ситуации, заключающей четкий и ясный идейный смысл; через выбранный жизненный эпизод раскрывается характер героя, демонстрируются его чувства и размышления, определяющие поведение, моральный выбор. Все обозначенные особенности малого жанра перспективны для формирования ценностно-смысловой компетенции подростка (как правило, ранний этап подросткового периода наступает с 10 лет): начинается выстраиваться шкала приоритетов в соответствии с теми общественными ценностями, которые приняты обучающимися, нарабатываются определенные черты характера, положительные личностные качества, развивается ум, осознанность – то есть происходит духовное развитие ученика. Завершается подростковый период самоопределением – осознанием себя членом общества, стремящегося конкретизировать свою позицию в социуме.

Рассмотрим методические подходы, которые могут применяться для работы над ценностно-смысловой компетенцией при изучении эпических художественных произведений малых жанров в 5-7 классах. Для 5 класса подобраны тексты (А. П. Чехов. «Мальчики»; И. С. Тургенев. «Муму»; В. И. Белов. «Скворцы» и др.), в которых затрагиваются и доступно, в соответствии с возрастом обучающихся, их миропониманием, мышлением и спецификой еще детского восприятия, объясняются важнейшие морально-нравственные ценности: дружба, справедливость, самоотверженность привязанность, душевное богатство и красота, любовь (к близким, ко всему живому, к жизни, к родине).

В 6 классе спектр аксиологической проблематики расширяется: обучающиеся узнают о таких понятиях, как нравственная стойкость, сопереживание, взаимопомощь (В. Г. Распутин. «Уроки французского»), скромность, чувство собственного достоинства (А. И. Куприн. «Тапер»), уважительное отношение к природе (И. С. Тургенев. «Бежин луг»), неприятие чинопочитания, угодничества (А. П. Чехов. «Хамелеон»), самообладание, мужество в суровых жизненных обстоятельствах (В. О. Богомолов. «Иван»).

В 7 классе – переходном периоде к юношеству – акцентируется внимание на восприятии действительности через призму миропонимания и ощущений обучающихся: описываемые события и душевное состояние –терзания, моральная ответственность за происходящее и жизнь других людей (Л. Н. Толстой. «После бала»), расстановка приоритетов, отношения между людьми (К. Г. Паустовский. «Телеграмма»).

Современные методисты стремятся заинтересовать обучающихся чтением и литературой, поэтому постоянно экспериментируют с различными образовательными технологиями, методами, приемами. На наш взгляд, представляет интерес авторская

методика Е. Н. Ильина, который изучение текстов художественной литературы возводит в ранг общегосударственных проблем и сочетает с формированием нравственной культуры учеников, отдавая последней предпочтение: «Близкий далекий результат урока измеряю не только учебными показателями, прежде и больше – морально-этическим, душевным настроем ученика, самой его готовностью и в жизни быть таким, как в классе... Воспитательную миссию словесника считал и считаю наиважнейшей, а необходимость строить преподавание литературы на более широкой и гибкой основе, чем все остальные дисциплины, насущнейшей и общегосударственной задачей» [3, с. 31]. Урок литературы, на котором воспитывается человек, по мнению Е. Н. Ильина, должен характеризоваться гармоничным сочетанием «умственного и душевного» с обязательной эмоциональной поддержкой получаемых знаний, а для этого можно использовать «способ введения ученика в структуру художественного текста через деталь – прием – вопрос» [3, с. 70-74]. Продуманные вопросы акцентируют внимание на важных мелочах и помогают обучающимся правильно интерпретировать художественное произведение, с одной стороны, требуют рассуждения, критического осмысления, эмоционального отклика – всего того, что, с другой стороны, позволяет подросткам раскрыться, а учителю при необходимости помочь им осознать и принять обсуждаемые ценности, сделать их личностно значимыми, а впоследствии учитывать данные ценностные ориентации в общении и поведении.

Наиболее часто учителя для работы над художественным произведением на уроке используют беседу. Возможные цели диалогического учебного взаимодействия и типы вопросов, помогающих приоткрыть внутренний мир подростков, могут быть такими:

– выявить точки эмоционального напряжения в ходе первичного восприятия художественного текста («Какой момент в произведении запомнился и почему?», «Что поразило в данном художественном произведении?», «Какой герой больше всего удивил и почему?»);

– выяснить отношение обучающихся к описываемым событиям в процессе моделирования диалога с героями произведения, автором («Какие вопросы Вы бы хотели задать героям произведения, автору и почему?»);

– определить личностную значимость художественного текста («Какие строки в художественном произведении адресованы именно Вам и почему?»);

– обратиться к жизненному опыту учащихся в трактовке аксиологических понятий («Какое ценностное понятие (дружба, любовь, счастье и др.) является ключевым в данном произведении?», «Что, по вашему мнению, значит счастье (дружба, любовь и др.)?», «От чего в жизни зависит данное понятие?», «Насколько важным является данное понятие для Вас?»);

– подключить эмпирическую эмоциональную составляющую обучающихся («Почему автор выбрал для рассказа именно этот момент?», «Вам приходилось сталкиваться с описанными событиями в жизни?», «Как Вы отреагировали бы на данную ситуацию, какие эмоции испытывали бы?»);

– выяснить жизненные установки, убеждения обучающихся в процессе моделирования поведения в описанных автором обстоятельствах («Как Вы поступили бы в

данной ситуации на месте героя и почему?»);

– выявить значимость аксиологических понятий в ракурсе теории поколений («Какие ценности важны для современной молодежи?»; «Что такое дружба (любовь, счастье и др.) в XXI веке?», «Объясните, чем отличается представление о ценностях (дружба, любовь, счастье, долг и др.) во временном периоде, описанном в произведении, и в XXI веке?»);

– актуализировать духовно-нравственные понятия, принципы, аксиологическую концепцию художественного произведения и спроецировать их на миропонимание обучающихся («В отношении каких поднимаемых морально-нравственных вопросов Вы солидарны с автором и придерживаетесь такого же мнения?», «Какие мысли автора вызывают у Вас сомнение и почему?», «С чем принципиально не согласны с автором и почему?»).

Представленные варианты организации беседы позволяют встроить работу над ценностно-смысловой компетенцией на разных этапах изучения художественного произведения. Учитель-филолог, ориентируясь на устоявшиеся морально-нравственные категории общества и функционируя как связующее звено между поколениями, выступает «проводником» смыслов, знаний, помогает обучающимся постигать «уроки жизни», представленные в художественном произведении, и на этой основе формирует важнейшие морально-нравственные качества личности подрастающего человека.

## Библиографические ссылки

1. *Каменец А. В.* Значение русской художественной литературы для формирования культурологии Русского мира // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 2А. С. 60–68.

2. Учебная программа по учебному предмету «Русская литература» для V класса учреждений образования, реализующих образовательные программы общего среднего образования с белорусским и русским языками обучения и воспитания [Электронный ресурс]. URL: https://adu.by/ru/homeru/obrazovatelnyj-protsess-2023-2024-uchebnyj-god/obshchee-srednee-obrazovanie/uchebnye-predmety-v-xi-klassy/russkaya-literatura.html (дата обращения: 10.10.2024).

3. *Ильин Е. Н.* Путь к ученику: Раздумья учителя-словесника. Москва: Просвещение, 1988.

# ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ К. Г. ПАУСТОВСКОГО «ЗОЛОТАЯ РОЗА»)

**С. А. Шантарович**

*Кандидат педагогических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь, Svetlana_Sha@list.ru*

Рассматриваются вопросы творческого развития учащихся и некоторые частнометодические приёмы по подготовке и написанию сочинения. Представлены методические аспекты поэтапного формирования творческих навыков и умений учащихся в процессе освоения произведения К. Г. Паустовского «Золотая роза», взятого за основу для анализа в качестве практического средства обучения творческому развитию учащихся.

***Ключевые слова:*** частнометодические приёмы; методика написания творческих работ; К. Г. Паустовский; роман «Золотая роза».

# ФАРМІРАВАННЕ ТВОРЧЫХ ЗДОЛЬНАСЦЕЙ ВУЧНЯЎ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ТВОРА К. Г. ПАЎСТОЎСКАГА «ЗОЛОТАЯ РОЗА»)

**С. А. Шантаровіч**

*Кандыдат педагагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь, Svetlana_Sha@list.ru*

Разглядаюцца пытанні творчага развіцця навучэнцаў і некаторыя прыватнаметадычныя прыёмы па падрыхтоўцы і напісанні сачынення. Прадстаўлены метадычныя аспекты паэтапнага фарміравання творчых навыкаў і ўменняў вучняў у працэсе асваення твора К. Г. Паўстоўскага «Золотая роза», узятага за аснову для аналізу ў якасці практычнага сродка навучання творчаму развіццю навучэнцаў.

***Ключавыя словы:*** прыватнаметадычныя прыёмы; методыка напісання творчых работ; К. Г. Паўстоўскі; раман «Золотая роза».

# FORMATION OF CREATIVE ABILITIES OF STUDENTS (BASED ON THE WORK OF K. G. PAUSTOVSKY «GOLDEN ROSE»)

**S. A. Shantarovich**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Nezavisimosti Avenue, 220030, Minsk, Belarus, Svetlana_Sha@list.ru*

The article examines the issues of creative development of students and some private methodological techniques for preparing and writing an essay. The article presents methodological aspects of the step-by-step formation of creative skills and abilities of students in the process of mastering the work of K. G. Paustovsky «The Golden Rose», taken as a basis for analysis and as a practical means of teaching creative development of students.

***Keywords:*** private methodological techniques; methods of writing creative works; K. G. Paustovsky; novel «The Golden Rose».

Современный процесс школьного образования ориентирован на творческое развитие, на духовно-нравственное и эстетическое воспитание учащихся, каковыми являются уроки развития речи. Среди жанров школьного сочинения можно выделить сочинение на литературную тему по пройденному художественному произведению и сочинения на нравственно-этические темы. С первым жанром сочинения легко справляется искусственный интеллект, для старшеклассников не составляет труда компилировать и списывать готовые варианты. В силу этого возникла необходимость новых методов работы с учащимися и развитию их речи, повышению культуры письменной речи, формированию нравственных и духовных качеств современного школьника. Данные уроки, с одной стороны, помогают развитию творческой деятельности школьников, с другой, – стимулируют речевое развитие и нравственный потенциал школьников. Проблемы развития творческой деятельности учащихся рассматривались учёными разных областей знаний (В. М. Бехтерев, В. С. Библер, А. В. Брушлинский, Н. А. Ветлугина, Л. С. Выготский, З. И. Новлянская, Г. Н. Кудина и др.). В методике преподавания русского языка вопросами развития речи и разработкой творческих заданий, совершенствованием речи учащихся в белорусской науке занимаются учёные В. Ф. Русецкий, Г. И. Николаенко, О. В. Зеленко, И. В. Таяновская.

В данной статье мы попытаемся проследить частнометодические приёмы формирования потенциальных творческих способностей учащихся на примере творчества К. Г. Паустовского и его произведения «Золотая роза», которое считается «трудным произведением», по мнению Л. П. Кременцова [2, с. 76]. В процессе анализа содержания произведения обращается внимание учащихся на то, что в книге автор целенаправленно использует возможности собственного таланта, свою эрудицую и интеллект, погружая читателя в глубинную сферу собственной духовной жизни. Особая сокровенность, камерность новелл романа помогает эмоциональному восприятию мира, создаёт поэтическую атмосферу. Содержание «Золотой розы» суммирует наблюдения автора над прекрасным в искусстве, природе, в жизни и в книгах. При этом воплощаются характерные для творческой манеры писателя черты: лирическая настроенность, преобладание внутренней взволнованности, влюблённость в литературу и образы, что способствует созданию эмоционально окрашенных текстов, придаёт им особый лирический тон. Автор книги дарит нам свои сокровенные мысли, своё ощущение окружающего, своё видение мира, поэтому мы говорим об особой субъективно-эмоциональной позиции писателя в книге. Обращается внимание, что для творческой манеры писателя характерна жизнеутверждающая позиция, видение

мира в светлых и мажорных тонах, писателю свойственна своеобразная *романтическая манера, выражение жизни души и сердца.* К. Г. Паустовский не принимает позы толкователя художественного произведения, а пытается передать нам то впечатление, которое произвело на него произведение, литературный образ. Хотелось бы, чтобы учащиеся научились применять всё это по аналогии в своих творческих работах, а не создавали компилятивные сочинения. Рассмотрим некоторые частные методические приёмы, помогающие впоследствии реализоваться в ученических творческих работах, сформировать навыки написания индивидуального сочинения. С этой целью можно использовать разнообразные приёмы работы на закрепление полученных знаний: фронтальных бесед, дидактических упражнений на частичный языковой анализ текста, написание аналогичных текстов. Проиллюстрируем некоторые вопросы к ним:

*– Приведите примеры, как реализуется взаимодействие писателя и читателя в тексте? Какие приёмы помогают установить контакт с адресатом в монологической речи? Помогает ли задушевный лирический тон писателя? Подходит ли к творческой манере писателя высказывание А. П. Чехова: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные моменты он подбавит сам»? На ваш взгляд, что должен подключить читатель (воображение, интуицию, ассоциации)? Подберите эпитеты, помогающие понять особенности монологической речи писателя.*

На последующих занятиях необходимо отрабатывать умение определять особенности творческой индивидуальности писателя. Такая работа поможет учащимся овладеть лингвостилистическими знаниями, а также будет способствовать формированию опорных умений по созданию и написанию творческих работ. Например:

*– Докажите примерами эмоциональность мышления автора книги. Согласны ли вы, что в каждом произведении есть своя мера, обусловленная особенностями творческого замысла и требованиями рода и жанра, манера соотнесения ярко экспрессивных, нейтральных и скрытых изобразительных средств языка?*

Исследователи языка и стиля писателя отмечают, что изобразительные средства языка используются писателем с чувством меры, по принципу «золотой середины», предложенным ещё в древности Аристотелем. В молодости писатель переболел экзотикой, поэтому в его творчестве прослеживается стремление быть понятным, писать непринуждённым, естественным языком. Учащимся предлагается упражнение на частичный анализ текстового отрывка из главы «Язык и природа»: провести языковой анализ выразительных языковых средств текста, указать функции каждого из них. Предварительно учитель делает сообщение из текста: *«Пути, которыми достигается обновление выразительности и расширение смысла слов в контексте, самые разнообразные. В первую очередь, это расширение границ сочетаемости слов. Учитывается ещё и определённая связь с соседними словами (постпозиция, препозиция). Такое чередование придаёт тексту гибкость и ритмичность. Выразительность*

*слова повышает также точное раскрытие его семантической структуры».* Подобного рода задания помогают ученикам самостоятельно ощущать ясность, точность и естественность употребляемых языковых средств, их смысловую ёмкость и выразительность, учат культуре их применения. Целесообразно провести лабораторную работу, выполняя которую, учащиеся должны привести примеры из текста, иллюстрирующие высокую языковую культуру писателя. Раздаточный материал содержит следующие параметры анализа, соотносимые с творческой манерой писателя: *тщательный отбор слов, сжимание фраз, сокращение текста; работа над однородными определениями, выбор только конкретных, ярких; употребление контекстных синонимов, обилие эпитетов; простота и изящество стиля; стилевое взаимодействие, стилистическая экспрессивность, изящество и музыкальность фразы, ритмичность*.

В качестве домашнего задания можно предложить создание ассоциативных текстов, например, написать сочинение на тему «Я люблю уходить в мир героев», «Когда жаль закрывать последнюю страницу…». Если учащиеся желают, то можно сформулировать тему самостоятельно. Во время подготовки к сочинению предлагается использовать следующие вопросы и задания: «Может ли автор сочинения быть лиричным? Какие стилистические приёмы и фигуры помогают реализовать лирические тенденции?» Рекомендуется использовать в сочинении ассоциации, вводить лирические моменты.

На наш взгляд, одной из издержек преподавания русской литературы является то, что мы не учим школьников представлять свою позицию и взгляды в творческих работах, не учим быть откровенными и эмоциональными. На уроках литературы иногда происходит разрыв между интеллектуальным и эмоциональным восприятием; в качестве частнометодического приёма нужно изучать творческую манеру писателя, его особенности и позиции в произведении, учить учащихся аналогичному эмоциональному отклику в творческих работах.

**Библиографические ссылки**

1. *Выготский. Л. С.* Психология искусства [Текст]. М.: Современное слово, 1988.

2. *Кременцов Л. П.* Художественная литература в современной школе. М., 1991. 333с.

3. *Паустовский К. Г.* Золотая роза. М., Детская литература, 2002.

# БАГАЦЦЕ СРОДКАЎ МАЎЛЕНЧАЙ ВЫРАЗНАСЦІ Ў СУРАЗМОЎНІЦТВЕ І НАВУЧАННІ

**В. Ю. Дылеўская**

*Кандыдат педагагічных навук, дацэнт,*
*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,*
*пр-т Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Рэспубліка Беларусь,*
*valentinadylevskaja42@gmail.com*

Разглядаецца пытанне звароту да сродкаў маўленчай выразнасці, якія надаюцьь выказваню вобразны характар, эмацыянальнасць, падтрымліваюць увагу і цікавасць слухачоў. Пры гэтым патрэбна сістэматычна трэніраваць маўленчыя навыкі.

***Ключавыя словы:*** сродкі маўленчай выразнасці; тропы; стылістычныя фігуры; жэсты; міміка; пантэміміка; навучанне.

# БОГАТСТВО СРЕДСТВ РЕЧЕВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ОБЩЕНИИ И ОБУЧЕНИИ

**В. Ю. Дылевская**

*Кандидат педагогических наук, доцент,*
*Белорусский государственный университет,*
*пр-т Независимости, 4, 220030, г. Минск, Республика Беларусь,*
*valentinadylevskaja42@gmail.com*

Рассматривается вопрос обращения к средствам языковой выразительности, придающих высказыванию образный характер, эмациональность, поддерживают внимание и интерес слушателей. При этом необходимо систематически тренировать речевые навыки.

***Ключевые слова:*** средства речевой выразительности; тропы; стилистические фигуры; жесты; мимика; пантомимика; обучение.

# A RICHNESS OF SPEECH EXPRESSIVENESS IN COMMUNICATION AND TEACHING

**V. Yu. Dylevskaja**

*PhD, Ass. Professor,*
*Belarusian State University,*
*4 Independence Avenue, 220030, Minsk, Belarus,*
*valentinadylevskaja42@gmail.com*

The article examines the issue of resorting to means of speech expressiveness that give the expression a figurative character, emotionality, and maintain the attention and interest of the listeners. In this case, it is necessary to systematically train speech skills.

***Keywords:*** means of speech expression; tropes; stylistic figures; gestures; facial expressions; pantomime; teaching.

Умовай маўленчай выразнасці з'яўляюцца ўменні, якія дазваляюць выбіраць патрэбныя ў канкрэтнай камунікацыі маўленчыя сродкі. Для выпрацоўкі такіх навыкаў можна парэкамедаваць уважлівае чытанне мастацкіх твораў. Багацце маўлення з'яўляецца адным з яго камунікатыўных якасцей. Лексічныя сродкі з'яўляюцца асноўнай крыніцай узмацнення выразнасці. Гэта эпітэт, метафара, параўненне, гіпербала і інш. Да сродкаў маўленчай выразнасці адносяць тропы (словы ці выразы, якія выкарыстоўваюцца ў пераносным значэнні), а таксама стылістычныя фігуры (анафара, антытэза, рытарычнае пытанне, паралелізм і інш.). Інтанацыя ўзмацняе выразнасць маўлення. Аднак выразныя магчымасці маўлення гэтым не абмяжоўваюцца. У мове сродкам выразнасці здольна стаць любая адзінка маўлення ўсіх яго ўзроўняў (нават асобны гук), а таксама невербальныя сродкі (жэсты, міміка, пантаміміка). Яны ўзмацняюць адценні эмацыянальнай афарбоўкі слоў, дапаўняюць інтанацыю, падкрэсліваюць неабходныя сэнсавыя часткі выказвання, ілюструюць думку. У залежнасці ад сітуацыі зносін, стылю выказвання адрозніваюць і задачы маўленчых зносін: адбор маўленчых сродкаў павінен адпавядаць магчымасцям і ўзроўню развіцця суразмоўцы. «Маўленне можа быць правільным, але бедным, не адпавядаць мэтам і ўмовам зносін.У паняцце добрага маўлення ўключаюцца як мінімум тры прыметы: багацце, дакладнасць і выразнасць. Паказчыкам багатага маўлення з'яўляецца вялікі аб'ём актыўнага слоўніка, выкарыстанне розных марфалагічных форм і сінтаксічных канструкцый. Дакладнасць маўлення – гэта выбар такіх маўленчых сродкаў, якія найлепшым чынам выражаюць змест выказвання, раскрываюць яго тэму і асноўную думку. Выразнасць ствараецца з дапамогай адбору маўленчых сродкаў, якія ў найбольшай ступені адпавядаюць умовам і задачам зносін» [2, с. 12].

Паспяховаму стымуляванню маўленчай дзейнасці навучэнцаў садзейнічае правільны выбар маўленчаых сітуацый ці сітуатыўных маўленчых заданняў. Яны спрыяюць развіццю эмацыянальна-вобразнага маўлення, інтэнсіўнаму ўзбагачэнню слоўнікавага запасу, прагрэсу ў агульнакультурным развіцці, узбагачаюць мову інтанацыйнай выразнасцю, а таксама фарміруюць уменне будаваць выказванні розных жанраў.і стыляў. У любой сферы зносін эмацыйная прамова суправаджаецца адпаведнымі жэстамі, выраз твару перадае тыя ці іншыя пачуцці. Трэба адзначыць такую камунікатыўную якасць маўлення, як дарэчнасць – строгая адпаведнасць яго структуры ўмовам і задачам зносін, жанру і стылю выкладу, уменне хутка арыентавацца ва ўмовах зносін. Вядомы метадыст А. Ю. Багданава пры ўсёй разнастайнасці маўленчых сітуацый на ўроках літаратуры вылучае тры асноўныя групы: 1. Вучэбны-дыдыктычныя маўленчыя сітуацыі; 2. Маўленчыя сітуацыяі, звязаныя з гіпатэтычнай зменай сацыяльнай функцыі навучэнцаў, але набліжаныя да ўмоў рэальнай

рэчаіснасці; 3. Мастацка-гульнёвыя маўленчыя сітуацыі, набліжаныя да формаў мастацтва [1, с. 352]. Гэта дапаможа навучэнцам глыбей спасцігнуць унутраны свет герояў мастацкага твора, непасрэдна адчуць уздзеянне мовы твора на ўласнае маўленне.

На занятках па вывучэнні мастацкага твора патрэбна, каб навучэнцы імкнуліся выразіць уласнае ўспрыманне твора, што цікавага ў сістэме мастацкіх сродкаў. Эстэтычныя густы індывудуальныя, таму важна праявіць уменне аргументаваць свае думкі. Напрыклад, перад працай над дыялогамі, патрэбна пазнаёміцца з творчасцю пісьменніка, вызначыць эмацыянальнае ўздзеянне на чытачоў (слухачоў), глыбіню пачуццяў. Неабходна назваць, якія мастацкія прыёмы выкарыстоўвае аўтар, а таксама лексіка-стылістычныя сродкі. Патрэбна прадугледзець, што ў субяседніка могуць узнікнуць пярэчанні, таму неабходна падабраць пераканаўчыя аргументы ў абарону сваіх палажэнняў. Праца над дыялогамі арыентавана на супастаўленне асобасных ацэнак мастацкага твора. Патрэбна адзначыць, што навучэнцы не ведаюць, атрымаецца дыялог-спрэчка ці дыялог-згода.

Пры вывучэнні творчай гісторыі, праблематыкі рамана І. Мележа «Людзі на балоце» на прыкладзе аналізу эпізодаў «На касьбе», «Раніца ў Куранях» звяртаецца ўвага на пейзажныя замалёўкі. Навучэнцы вызначаюць сродкі мастацкай выразнасці, з дапамогай якіх характарызуюцца асаблівасці жыцця ў Куранях. Параўноўваюць эпітэты ў першай і другой частках замалёўкі, вызначаюць іх процілеглае значэнне, разумеюць, што ўсе эпітэты накіраваны на ўзмацненне мастацкай выразнасці. Пры раскрыцці шматгранных нацыянальных характараў у рамане неабходна звярнуць увагу на параўнанне як сродак мастацкай выразнасці. У тэксце навучэнцы знаходзяць параўнанні, якія характарызуюць Ганну: «Як тая рабіна, цвіла ў гэтае лета Ганна, Яшчэ, здаецца, учора была гарэза, падлетак, а вось ужо, глядзіце – у самай добрай пары дзяўчына, у самай красе сваёй! Калі толькі вырасла!» [3, с. 104].

Прыказкі і прымаўкі таксама з'яўляюцца сродкам характарыстыкі герояў. Выкарыстоўваюцца ў дыялогах і няўласна простай мове. «Хіба ж не праўда, што свая сарочка бліжэй да цела. Хіба ж Грыбок не зрабіў таго ж, што Васіль?» [3, с. 53]. «Не бойся, не адаб'ю: такого цвета – па ўсяму свету» [3, с. 27].

Сродкі мастацкай выразнасці дапамагаюць намаляваць змястоўныя чалавечыя характары, выразна паказаць іх унутраны свет.

## Бібліяграфічныя спасылкі


1. Богданова О.Ю., Леонов С. А., Чертов В. Ф..Методика преподавания литературы: ечеб.. для студ. пед вузов / Под ред. О. Ю. Богдановой. 2-е изд. М.: Издательский центр «Академия», 2002.
2. Землякова Н. В.. Русский язык и культура речи: учебно-методические пособие для студентов юридических факультетов. М..: Изд-во ЮНИТИ, 2022.
3. Іван Мележ. Збор твораў: е 10 т. Т. 5: Людзі на балоце. Мн.: Маст.літ., 1981.

## ЗМЕСТ

**ПРАДМОВА** ..... 4

**ПЛЕНАРНЫЯ ДАКЛАДЫ** ..... 6

*Андреев А. Н.* Литература как феномен идеологии ..... 6

*Бельскі А. І.* Сучасная песенная лірыка: жанравая дынаміка, кантэкст, асаблівасці паэтыкі ..... 17

*Гончарова-Грабовская С. Я.* Аберрация жанра в современной русской и белорусской драматургии ..... 24

*Жданов С. С.* «Нехай же москвичи к провинциям суровы…»: образ Кременчуга в травелоге И. М. Долгорукого ..... 31

*Казарцев Е. В.* Западноевропейские источники метрического стиха у восточных славян и особенности его развития ..... 38

**РАЗДЗЕЛ 1. АКТУАЛЬНЫЯ ПЫТАННІ ТЭОРЫІ ЛІТАРАТУРЫ І СУЧАСНАЙ ЖАНРАЛОГІІ** ..... 47

*Аляшкевіч Т. А.* Навела Ул. Сцяпана ў кантэксце жанравай традыцыі ..... 47

*Брусевіч А. А.* Мадэрнісцкія тэндэнцыі ў беларускай і польскай паэзіі пачатку XX ст. ..... 52

*Мартысевіч М. А.* Лакалізацыя гатычнага жанру ў вершаванай аповесці Адама Міцкевіча «Гражына» ..... 58

*Косарева Ю. С.* Особенности хронотопа в жанре фэнтези ..... 65

*Лебедева М. Л.* Повествовательные стратегии и категория автора в сетевом дневнике писателя ..... 68

*Сьянова А. Е.* Теория диалога культур на современном этапе ..... 72

*Лебедев С. Ю.* Субъект и объект в литературном произведении ..... 78

*Сцельмашук А. У.* Развіццё ідэй фармалізму ва ўсходнеславянскім літаратуразнаўстве ..... 84

**РАЗДЗЕЛ 2. БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: СУЧАСНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ** ..... 90

*Алейнік Л. В.* Сацыяльнае станаўленне дзіцяці ў аповесцях А. Васілевіч «Доля знойдзе цябе» і «Новы свет» ..... 90

*Зуева Н. М.* Духоўна-аксіялагічная прастора нацыянальнага менталітэту ў прозе Лукаша Калюгі ..... 97

*Бельскі А. І., Касіловіч Я. Д.* Біблейская парадыгма ў «Слове на Антыпасху» Кірыла Тураўскага ..... 103

*Леська Л. П.* Вобраз люстэрка ў літаратуры Беларусі XIX стагоддзя ..... 110

*Шамякіна М. В.* «Аповесць будучых дзён» Янкі Маўра як дзіцячая ўтопія ..... 114

*Леонцьеў Г. А.* Аляксандр Пшчолка як драматург ..... 119

*Афанасьева Ю. А.* Музыка як культурны герой у беларускай літаратуры XX ст. ..123

*Шматкова І. І., Кухальская А. Р.* Жаночыя вобразы ў паэзіі У. Дубоўкі ..... 130

*Сімакоў А. В.* «Сын вады» і іншыя маўраўскія «Падарожжы» ў Амерыку ..... 136

*Пашкевіч Р. С.* Дасканалы дзяржаўны лад ва уяўленнях айчынных аўтараў-палемістаў к. XVI – пач. XVII стст. ..... 142

**РАЗДЗЕЛ 3. СУСВЕТНАЯ ЛІТАРАТУРА І АСПЕКТЫ КАМПАРАТЫВІСТЫКІ** ..... 149

*Скоропанова И. С.* Ф. Ницше и А. Пушкин: два «Заклинания» ..... 149

*Анапрэенка Н. Я.* Гратэск у мастацкай сістэме Баляслава Лесьмяна (на прыкладзе балады «Піла») ..... 156

*Бахановіч Н. Л.* Светапоглядна-метадалагічны зрух у беларускай і польскай літаратурах XIX стагоддзя ..... 162

*Вострыкава А. У.* Шаблоўская І. В. як даследчыца чэшскага рамана XX стагоддзя ..... 169

*Хмяльніцкі М. М.* І. В. Шаблоўская як даследчык польскай літаратуры ..... 176

*Сабыржанова М. С.* Проблематика романа Е. Турсунова «Мамлюк» ..... 182

*Филатова В. А.* Специфика репрезентации категории «свой – чужой» в повести В. П. Авенариуса «Первый вылет. Путевой дневник институтки» ..... 187

*Ходинская М. В.* Темные стороны жизни города в книге Питера Акройда «Лондон. Биография» ..... 193

*Шлемен Ю. А.* Горад у паэтысцкай паэме «Эдысан» В. Нэзвала ..... 197

*Нестер А. И.* Мотив безумия в прозе В. М. Гаршина и Э. А. По (на материале новелл «Красный цветок» и «Сердце-обличитель») ..... 203

*Салодкі У. В.* Рэалізацыя няўласна-простай мовы
ў аўтафікцыянальнай прозе К. Ішэрвуда ..... 209

*Сомов С. Э.* Расширение художественного пространства
в элегии Г. Конисского «Серпа ожидают созрелые классы…» ..... 214

*Навойчык П. І.* Асэнсаванне літаратурнага працэсу
першай паловы XX стагоддзя ў працах К. Хромчанкі ..... 220

**РАЗДЗЕЛ 4. СЛАВЯНСКІ ФАЛЬКЛОР, МІФАЛОГІЯ І
ІХ АСЭНСАВАННЕ НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ** ..... 227

*Аліферчык Т. М.* Тапанімічная народная проза як аб'ект даследавання
ў кантэксце фальклярыстыкі і тапанімікі ..... 227

*Гао Жуй.* Пераклад кітайскай мастацкай літаратуры на беларускую мову:
набыткі і перспектывы ..... 233

*Шевлякова-Борзенко И. Л.* Содержание и функциональность понятия
«литературоведческая компетентность»: кросс-культурное измерение ..... 239

*Луань Ин.* Осенние обряды белорусского и китайского календаря ..... 246

*Лю Сюаньэр.* Образ змеи в белорусской и китайской мифологии ..... 250

*Марозава Т. А., Малакаў Д. М.* Стварэнне тэхналогіі захавання твораў
фальклорнай творчасці з улікам сучасных працэсаў глабалізацыі ..... 255

*Шамякина С. В.* Парадоксально-интеграционная юмористика
в современном городском фольклоре ..... 260

*Денисенко В. С.* Роль фонда фольклорных материалов
учебно-научной лаборатории белорусского фольклора
в сохранении культурного наследия белорусов ..... 266

*Альшевская А. С.* Специфика деконструкции образов богов
в восточнославянской литературе XXI в. ..... 272

*Лукьянова Т. В.* Эстетика неожиданного в белорусских быличках ..... 278

*Морозов А. В., Морозова Т. А.* Образ семьи в белорусском фольклоре
(на материале традиционных семейно-обрядовых песен) ..... 284

**РАЗДЗЕЛ 5. ЛІТАРАТУРНЫЯ СУВЯЗІ. ІНТЭРМЕДЫЯЛЬНАСЦЬ.
ДЫДАКТЫКА** ..... 292

*Чарота У. І.* Вобразы паэмы «Неўтаймаваны Раланд» Л. Арыёста
ва «Успамінах» І. Клюкоўскага ..... 292

*Яромка М. В.* Апазіцыя асабістага і калектыўнага ў рамане Ба Дзіня «Халодная ноч» і аповесці В. Быкава «Знак бяды» ..... 297

*Григорук Э. В.* Использование технологии развития критического мышления на уроках русского языка и литературы как ключевой фактор формирования лингвокультурологической компетенции: от теории к практике ..... 303

*Шамякина Т. И., Морозова Т. А.* Интеграционные приемы в преподавании литературоведческих дисциплин: из опыта работы ..... 310

*Саникович И. М.* Сопоставительный анализ лирического произведения как способ формирования филологической компетенции иностранных студентов ..... 316

*Усанова В. В.* Мандельштамовский шифр в поэзии П. Целана ..... 322

*Рубаник Т. В.* Потенциал малых жанров русской литературы (5–7 классы) для формирования ценностно-смысловой компетенции: методический аспект ..... 326

*Шантарович С. А.* Формирование творческих способностей учащихся (на материале произведения К. Г. Паустовского «Золотая роза») ..... 331

*Дылеўская В. Ю.* Багацце сродкаў маўленчай выразнасці ў суразмоўніцтве і навучанні ..... 335

Навуковае выданне

# СЛАВЯНСКІЯ ЛІТАРАТУРЫ Ў КАНТЭКСЦЕ СУСВЕТНАЙ

**Матэрыялы**
**XIV Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі,**
**прысвечанай 85-годдзю філалагічнага факультэта**
**Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта**

**Рэспубліка Беларусь**
**Мінск, 26 верасня 2024 г.**

У аўтарскай рэдакцыі

Адказны за выпуск *Т. А. Марозава*

Падпісана да друку 02.12.2024. Фармат 70×100/16. Папера афсетная.
Рызаграфія. Ум. друк. арк. 27,73. Ул.-выд. арк. 27,13.
Тыраж 40 экз. Заказ .

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт.
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў №1/270 ад 03.04.2014.
Пр. Незалежнасці, 4, 220030, Мінск.

**HATATKI**

**НАТАТКІ**