

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
Філалагічны факультэт

Мова і літаратура

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

Мінск, 23 красавіка 2025 г.



Мінск
2025

УДК 80(06)+821(100)(06)
М 741

Рашэнне аб дэпаніраванні вынес:
Савет філалагічнага факультэта
12 чэрвеня 2025 г., пратакол № 11

Рэдакцыйная калегія:

Г. У. Навумава (гал. рэд.), кандыдат філалагічных навук; *А. А. Барысеева*, кандыдат філалагічных навук, дацэнт; *В. Н. Куліева*, кандыдат філалагічных навук, дацэнт; *В. В. Прыемка*, кандыдат філалагічных навук, дацэнт; *Н. А. Снігір*, кандыдат філалагічных навук; *К. В. Стрыга*, кандыдат філалагічных навук, дацэнт.

Рэцэнзенты:

Т. В. Мальцэвіч, кандыдат педагагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры рыторыкі і методыкі выкладання мовы і літаратуры БДУ;
А. С. Ляшэнка, кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры гісторыі і граматыкі англійскай мовы МДЛУ

Мова і літаратура : матэрыялы 82-й навук. канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў філалагічнага фак. БДУ, Мінск, 23 красавіка 2025 г. / БДУ, Філалагічны фак. ; [рэдкал.: Г. У. Навумава (гал. рэд.) і інш.]. – Мінск : БДУ, 2025. – 464 с. : іл. – Бібліягр. у тэксце.

Тэксты прадстаўлены ў аўтарскай рэдакцыі.

У зборнік увайшлі матэрыялы дакладаў 82-й навуковай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў філалагічнага факультэта БДУ па актуальных праблемах сучаснага мовазнаўства, літаратуразнаўства, педагогікі, методыкі выкладання, класічнай філалогіі, міфалогіі, культуралогіі і фальклору. Прызначаецца студэнтам, аспірантам і шырокаму колу чытачоў.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

А. В. Антонов

**ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА МАНИПУЛИРОВАНИЯ
В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ КОРПУСА
ОТЗЫВОВ НА ФИЛЬМ «АВАТАР: ПУТЬ ВОДЫ»)**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
andrey56735472@gmail.com;

научный руководитель – А. А. Баркович, доктор филологических наук, профессор

В статье исследуются случаи манипулирования мнением пользователей в контексте отзывов на фильм «Аватар: Путь Воды». Используя данные корпуса отзывов, мы обнаружили, что пользователи часто прибегали к различным манипулятивным техникам для формирования ложного представления о фильме. Применялись различные языковые средства для достижения скрытых или явных целей убеждения, внушения и формирования определенного мнения.

Ключевые слова: манипуляция; эмоционально-оценочная лексика; медиадискурс.

В повседневной жизни мы часто сталкиваемся с разного рода языковыми манипуляциями. Они могут быть скрытыми, маскирующими смысл при помощи имплицатур, или явными, с однобокой подачей фактов. Языковое манипулирование встречается в самых разных сферах современного дискурса: от политики до межличностных отношений. Конечно, в большинстве случаев цель данного вида речевого действия ясна – неявное внесение в психику адресата чуждых ценностей, желаний, целей с использованием психолингвистических механизмов, приводящих к некритическому восприятию адресатом речевого сообщения [1, с. 37].

Основным инструментом манипуляции общественным мнением является информация. Она может быть интерпретирована различными способами и зависит от цели [2, с. 7]. Все операции, проводимые с информацией, можно разделить по следующим параметрам:

– искажение;

- утаіванне;
- способ подачи;
- момент подачи;
- подпороговая подача.

Недостаток информации или её искажение чаще всего используют неофициальные новостные интернет-форумы и группы. Выявить такое воздействие сложнее, так как для этого необходимо сравнивать и анализировать различные источники информации, а также знать авторитетные источники, которым можно доверять [3, с. 113].

Кроме видов подачи информации не менее важным компонентом является составляющая её лексика, через воздействие которой у адресата создаются необходимые представления о явлении. Однако для достижения такого эффекта подходит не всякая лексика. Разумно будет принять во внимание именно эмоционально-оценочную лексику. Она является предметом интереса многих авторитетных ученых, таких как Н. Д. Арутюнова, Н. Н. Болдырев, Е. М. Вольф, В. Н. Телия и др.

В ходе изучения эмоционально-окрашенной лексики и её грамматических связей можно определить, с помощью каких синтаксических паттернов усиливается или, наоборот, ослабляется эмоциональное воздействие манипуляции. Предметом исследования стал англоязычный корпус отзывов на фильм «Аватар: Путь воды», который представляет собой набор текстов-отзывов, где методом сплошной выборки были собраны все относящиеся к данному кинофильму отзывы, оставленные посетителями на сайте *imdb.com* в течение марта 2023 г. Объем данного корпуса составил 130 239 токенов в 96 текстах, что является вполне репрезентативным корпусным форматом [4, с. 33].

Для проведения настоящего анализа было отобрано 10 самых частотных языковых единиц без учета стоп-слов, а также 15 самых частотных прилагательных. В работе использовался инструмент *Wordlist* в корпусном менеджере *SketchEngine*. Все дальнейшие манипуляции с данными, как и сборка самого корпуса, проводились с помощью данной платформы. Для наиболее полных, достоверных результатов и последующей обработки были выделены те языковые единицы, которые:

- несут явную оцэночнасць (позитивную/негативную);
- форміруюць контрасты;
- звязаны з ключевымі тэмамі фільма (визуал, сюжэт, аўтарытэт рэжысера);
- імяюць высокі патаэнцыял для каллокацый (сочэтаюцца з эмацыянальнымі ці маніпулятыўнымі словамі).

**Эмацыянальна-оцэночныя языковыя адзінцы з корпусу адгуваў на фільм
«Аватар: Путь воды»**

Языковая адзінца	Колькасць упуцебленняў
story	138
good	79
character	78
Cameron	73
bad	48
amazing	32
visual	22
boring	19
stunning	16
emotional	16
original	17

Рассмотрим данные языковые единицы, представленные в таблице и упорядоченные по количеству их употреблений в корпусе. По результатам анализа скетчей¹ и конкордансов² наиболее эмоционально-окрашенных языковых единиц корпуса можно сделать следующие выводы.

Критика главных героев анализируемого фильма, выраженная через коллокации *uninteresting* (5), *lifeless* (3) и *clichéd* (2), смягчается акцентом на визуальные эффекты. Примерами из скетчей могут послужить предложения «*Uninteresting characters... but the CGI is mind-blowing*», «*The Na'vi feel lifeless, yet the underwater scenes are mesmerizing*». Видно, как авторы переключают внимание читателя с недостатков персонажей на технические достижения, что формирует соответствующую установку: персонажи вторичны, когда визуал столь впечатляющий.

¹ Скетч учитывает коллокации и другие слова в окружении искомого слова в корпусе.

² Конкорданс — это инструмент, который отображает список всех употреблений заданного языкового выражения (например, слова) в контексте.

Использование *good* в сочетании с *visuals* (25), *CGI*³ (18), *experience* (12) подчеркивает технические достоинства фильма, маскируя слабости других элементов. Примеры «*Good CGI, bad dialogue... a classic Cameron trade-off*» и «*Amazing visuals, but bad storytelling*» иллюстрируют бинарные оппозиции, где позитивная оценка визуальной составляющей задает тон, а критика сюжета или диалогов подается как допустимый компромисс.

Коллокации *bad* с *dialogue* (9), *pacing* (7), *script* (5) сопровождаются контрастными конструкциями, снижающими резкость оценки. Примеры «*Bad dialogue... but the visuals are stunning*» и «*Predictable script, yet the cinematography is top-notch*» показывают, как негатив смягчается переходом к похвале, создавая иллюзию сбалансированности. Эвфемизмы вроде *predictable* вместо *bad* дополнительно снижают резкость критики.

Гиперболизация, выражающаяся сочетанием прилагательного *amazing* с *visuals* (15), *CGI* (10), *experience* (7), служит для эмоциональной перегрузки. Схожие примеры, как и в случае со словом *visuals*, отражают восторг и отвлечение авторов от допущенных нарративных провалов за счет впечатляющего визуала. Например: «*Amazing visuals... but the story is weak*», «*The CGI is amazing, though the characters are flat*». При этом конструкции с «но» минимизируют восприятие критики, делая ее второстепенной.

Коллокации *stunning* с *visuals* (6), *graphics* (3), *cinematography* (2) акцентируют внимание на эстетике, противопоставляя ее сюжету. Примеры показывают, как работает инструмент перераспределения внимания: «*Visually stunning... but the plot is thin*», «*Stunning graphics, boring plot*». Читателю внушается мысль, что графика компенсирует все, даже если сюжетная линия признается слабой.

Упоминание *boring* в контексте *plot* (12), *pacing* (9), *dialogue* (5) в очередной раз сопровождается уступками в пользу визуалов: «*Boring plot... but worth it for the visuals*», «*Long and boring, yet visually impressive*». Наблюдается признание авторами недостатков, которые преподносятся как «плата» за зрелищность.

Использование *emotional* с *depth* (6), *journey* (4), *scenes* (3) маскирует слабости сценария через апелляцию к чувствам. В предложениях «*Emotional*

³ CGI (от англ. *computer-generated imagery*) – ‘изображения, сгенерированные компьютером, графика’.

depth... but it feels artificial» и «*The family scenes are emotional, though poorly written*» видно, как эмоциональные маркеры подменяют логическую оценку, создавая когнитивный диссонанс: зритель запоминает лишь «эмоции», а недостатки сюжета остаются в стороне, будучи несущественными для потенциального зрителя.

С помощью языковой единицы *original* происходит сравнение сиквела с оригиналом, в основном в коллокациях с *film* (8), *idea* (5), *Avatar* (4). В предложениях «*Worse than the original... but visually better*» и «*Lacks the originality of the first movie*» упоминание первого фильма как эталона подчеркивает разочарование сиквелом, но при этом признается технический прогресс («*visually better*»), что может сохранять интерес к франшизе у потенциального зрителя.

Манипуляция восприятием в отзывах строится преимущественно на системном перераспределении внимания с нарративных недостатков на технические достижения. Гиперболы с использованием эмоционально-оценочных прилагательных *amazing, stunning*, контрастные конструкции (*X* – это хорошо, но *Y* – плохо) и апелляция к авторитету Джеймса Кэмерона формируют установку: визуальная часть и имя режиссера оправдывают любые провалы. При этом критика сюжета, персонажей или диалогов подается как второстепенная, зачастую смягчающаяся эвфемизмами (*predictable, slow-paced*) или уступками («*boring, but...*»). Эмоциональные маркеры и ностальгия по оригиналу дополняют манипулятивную стратегию, создавая комплексный эффект: зритель фокусируется на «вау-эффекте», игнорируя слабости сюжета. Данные манипуляции в целом отражают тенденцию современного медиадискурса, заключающуюся в превалировании технических инноваций, которые становятся главным аргументом в пользу ценности произведения, даже если его нарративная структура вызывает вопросы.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Рацібурская Л., Петрова Н. Язык современных СМИ. Средства речевой агрессии. М. : Флинта : Наука, 2011.
2. Доценко Е. Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. М. : ЧеРо : Изд-во МГУ, 1997.

3. *Головатая А. А., Глебенко Л. Ю.* Особенности формирования общественного мнения посредством лингвистических средств в интернет-СМИ (на материале северокорейских и американских новостных источников) // Вестн. Приамур. гос. ун-та им. Шолом-Алейхема. 2023. № 4. С. 112–119.

4. *Баркович А. А., Антонов А. В.* Методологический потенциал сентимент-анализа: корпусный аспект // Тр. БГТУ. Сер. 4, Принт- и медиатехнологии. 2023. № 2 (273). С. 32–39.

М. О. Бабанова

**ГЕНДЕРНО МАРКИРОВАННЫЕ ЛЕКСЕМЫ
В СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ СЛЕНГЕ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

umatnorochi72@gmail.com;

научный руководитель – М. В. Савко, кандидат филологических наук

Данная статья посвящена исследованию гендерного аспекта сленговых единиц во французском языке. На основе анализа более 60 лексем были выявлены типичные механизмы создания сленговых единиц. Результаты анализа также отражают представления о мужчинах и женщинах в современном французском сленге, что позволяет проследить тенденции в языковых проявлениях феминности и маскулинности.

Ключевые слова: сленг; гендер; гендерные стереотипы; социолингвистика.

Вопрос гендерной маркированности языковых единиц представляется весьма актуальным для современного общества. Сленговая лексика, как наиболее чувствительная к социальным изменениям часть языка, особенно ярко отражает гендерные стереотипы и социальные роли. В контексте французского языка проблема гендерного аспекта сленга остаётся все еще малоисследованной, несмотря на активное использование гендерно маркированных лексических единиц в молодёжной среде, музыкальной культуре, интернете и устной речи.

Цель данной работы – проанализировать французские гендерно маркированные сленговые лексемы с точки зрения их значения и механизмов образования. В качестве материала использованы корпусные источники, тексты песен, словари сленга и аргю [1; 2; 3; 4]. Выборку составили 60 гендерно маркированных единиц.

Согласно О. А. Анищенко, «термином “молодежный сленг” обозначается лексический пласт, первоначально возникший в одном из социальных диа-

лектов (жаргонов, аргю), но перешедший в интержаргон (общую часть бытового словаря разных жаргонных формаций) и ставший популярным в речевом общении молодежи» [5, с. 22].

В монографии М. В. Ласковой указано, что гендер – это социальный конструкт, реально (а не только мыслительно) существующая система межличностного взаимодействия, посредством которого создается, подтверждается и воспроизводится представление о мужском и женском как категориях социального порядка [6, с. 161].

Проведенный анализ показал, что во французском сленге как разновидности экспрессивной и нестандартной лексики активно используются разнообразные способы словообразования, включая верлан, суффиксацию, заимствование, метафоризацию и синтаксическое комбинирование. Таким образом, гендерно маркированные сленговые лексемы можно разделить на группы по принципу способа их образования.

1. Verlan (инверсивное словообразование). Verlan – это специфический способ преобразования слова путём перестановки слогов или букв в обратном порядке. Данный метод типичен для молодежного жаргона и широко распространён во французской городской культуре. Примеры: *meuf* ← *femme* ('женщина'), *keum* ← *mec* ('парень'), *reum* ← *mère* ('мать'), *keuf* ← *flic* ('коп').

2. Суффиксация. Суффиксальный способ активно используется для создания оценочных, уничижительных или экспрессивных форм. Примеры: *pétasse*, *poufiasse*, *chaudasse* (суффикс -asse), *cruchotte*, *nunuche* – формы с уменьшительно-пренебрежительным значением, типичны для номинации женщин.

3. Заимствование. Иноязычные лексемы, преимущественно англицизмы, активно проникают во французскую речь. Часто они сохраняют форму оригинала, но могут приобретать новые значения в местной культуре, например: *bimbo*, *thug*, *drama queen*, *drama king*. Эти лексемы часто используются в медиапространстве, музыкальных текстах и интернет-коммуникации. Активное проникновение английской и англо-американской лексики наблюдается особенно в молодёжной среде и интернет-культуре. Заимствования часто получают новую семантику. Например, *bimbo* – заимствовано из англ.

bimbo — ‘красивая, но недалёкая женщина’ (первоначально итал. «ребёнок», в англоязычной среде получило сексуализирующее значение). *Thug* — ‘гангстер, бандит’, происходит из афроамериканского жаргона, популяризировано рэп-культурой. *Drama queen / Drama king* — ‘человек, склонный к преувеличению эмоций’. Широко используется в медиа и интернет-среде, чаще по отношению к женщинам (*queen*), но и к мужчинам (*king*).

4. Композитные формы и синтаксические словосочетания. Сленг активно формирует устойчивые словосочетания, отражающие оценочное или экспрессивное отношение, например, *fille facile* (‘девушка лёгкого поведения’), *chaud lapin* (‘любовеобивильный мужчина’), *meuf bien* (‘красивая девушка’), *beau gosse (BG)* (‘красивый парень’), *mon gars sûr* (‘мой близкий друг’).

5. Метафоризация и перенос значений. Часто заимствования или единицы узуального фонда переосмысливаются в сленге, развивая новые значения. Например, *chaud* в *chaudasse* (‘развратная’) приобретает значение сексуальной активности, *lapin* (‘зайчик’) – нежности.

6. Уменьшительно-ласкательные и стилистически сниженные формы. Формы типа *poussine* (‘цыпленок’), *titi* (‘паренек’), *lapin* (‘зайчик’) используются в роли ласкательных обращений или ироничных характеристик. Часто применяются в отношении женщин и детей.

Во французском языке, как и в русском, сленг нередко функционирует как средство воспроизводства социальных стереотипов, особенно в отношении женщин.

Так, лексемы *meuf* (во фр.) и *тёлка* (в русск.) в обоих языках выполняют номинативную функцию в отношении женщины, но французская форма в последние годы приобретает более нейтральную или даже иронически ласковую коннотацию, в то время как русская форма сохраняет ярко выраженную пренебрежительно-сниженную окраску.

Интерес также представляет лексема *dragueur* (ухажёр, ловелас) – во французском языке может быть использована как ироническая или даже нейтральная номинация, тогда как русские аналоги (*бабник, казанова*) чаще имеют негативную окраску.

Таким образом, корпусный анализ демонстрирует, что французский сленг в ряде случаев обладает большей прагматической гибкостью в передаче гендерно окрашенных значений, в то время как в русском языке сленговая лексика чаще сохраняет устойчивую негативную коннотацию, особенно по отношению к женщинам.

Проведённый анализ позволяет сделать вывод о том, что французский сленг является зеркалом социальных процессов, включая отношения между полами. В большинстве случаев женские образы в сленге подвергаются сексуализации и обесцениванию, в то время как мужские – ассоциируются с агрессией или доминирующим поведением. Однако наблюдается и тенденция к переосмыслению гендерных ролей, особенно в современной молодёжной среде. Так, изучение гендерного аспекта сленга важно как для лингвистики, так и для социокультурных исследований.

Библиографические ссылки

1. Chatterblog. 20 Verlan Words You Should Know [Электронный ресурс] // Chatterbug Blog. URL: <https://blog.chatterbug.com/en/20-verlan-words/> (дата обращения: 07.05.2025).
2. France 24. Local lingo: Exploring French slang and 'verlan' [Электронный ресурс] // France 24. URL: <https://www.france24.com/en/tv-shows/french-connections/20250116-local-lingo-exploring-french-slang> (дата обращения: 07.05.2025).
3. France Alumni. Get your verlan on! The basics of this French slang [Электронный ресурс] // France Alumni. URL: <https://www.francealumni.fr/en/position/usa/career/learn-french/get-your-verlan-on-the-basics-of-this-french-slang-25571> (дата обращения: 07.05.2025).
4. Bob : dictionnaire d'argot [Электронный ресурс] // Bob, dictionnaire de français argotique, populaire et familier. URL: <https://www.languefrancaise.net/Bob/Introduction> (дата обращения: 07.05.2025).
5. Анищенко О. А. Генезис и функционирование молодежного социолекта в русском языке национального периода. М. : Флинта; Наука, 2010.
6. Ласкова М. В. Грамматическая категория рода в аспекте гендерной лингвистики. Ростов н/Д : Изд-во Ростовского ун-та, 2001.

У. А. Бойко

**СЕМАНТИКО-ДЕНОТАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ИСТОЧНИКИ
ФОРМИРОВАНИЯ МЕЖЪЯЗЫКОВЫХ СХОДСТВ И РАЗЛИЧИЙ РУССКИХ
И АНГЛИЙСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ С СЕМАНТИКОЙ ‘деньги’, ‘money’**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

boikoulyana1289@gmail.com;

научный руководитель – М. С. Гутовская, доктор филологических наук, профессор

В работе выявлена семантико-денотативная организация фразеосемантических полей (ФСП) ‘деньги’, ‘money’ в русском и английском языках, показаны соотношение сходного и различительного у русских и английских фразеологизмов с семантикой ‘деньги’ в плане формы и содержания, а также роль языковых, культурных и когнитивных факторов в формировании сходств и различий.

Ключевые слова: когнитивная фразеология; фразеосемантическое поле ‘деньги’, ‘money’; сопоставительная лингвокогнитивная методика исследования полей; межъязыковое сходство; межъязыковое различие.

В работе представлены результаты исследования ФСП ‘деньги’, ‘money’ в двух направлениях. Первое состояло в выявлении и сравнении семантико-денотативной организации ФСП ‘деньги’, ‘money’ в русском и английском языках на основе сопоставительной лингвокогнитивной методики М. С. Гутовской [1], второе – в определении сходств и различий русских и английских фразеологизмов с семантикой денег в плане формы и содержания с учетом языковых, культурных и когнитивных факторов формирования обоих признаков согласно классификации, предложенной М. С. Гутовской [2].

В ходе первой части исследования в русском ФСП ‘деньги’ и английском ‘money’ было выделено семь фразеосемантических групп (ФСГ), показывающих основные признаки феномена денег, которые отображены во фразеологических картинах этих языков: 1) ‘большое количество денег’ / ‘a large

amount of money' (включают фразеологизмы, обозначающие крупные денежные суммы, богатых людей и состояние финансового благополучия), 2) 'небольшое количество денег' / 'a small amount of money' (описывают небольшие суммы денег, заработанные только на базовые нужды), 3) 'отсутствие денег, причины' / 'lack of money, reasons' (включают фразеологизмы о бедности, банкротстве и долгах, и причинах их возникновения), 4) 'получение денег, способы' / 'getting money, methods' (описывают различные способы получения дохода), 5) 'накопление денег' / 'saving money' (включают фразеологизмы о накоплении денег), 6) 'трата денег, типы, способы, цели' / 'spending money, types, methods, purposes' (включают фразеологизмы о подходах к расходам, способах оплаты и целях денежных трат), 7) 'стоимость как выраженная в деньгах ценность' / 'price as a value expressed in money' (подразделяются на фразеологизмы о высокой и низкой стоимости).

После выделения сем, присутствующих в русском и английском ФСП, и сем, имеющих только в одном из них, была определена мера семантической близости двух ФСП [3, с. 77], демонстрирующая «степень совпадения фразеологических представлений о рассматриваемом феномене, закрепленных в разноязычных сознаниях» [1, с. 80]. Полученное значение свидетельствует о довольно высокой степени семантической близости сопоставляемых ФСП.

Количественные подсчеты фразеологизмов каждой ФСГ выявили межъязыковые различия в степени фразеологической представленности в рассматриваемых языках отдельных одноименных ФСГ. Результаты вычислений для каждой пары коррелятивных ФСГ коэффициента доверия (уровня надежности) [4, с. 93] выявленных межъязыковых различий показали, что установленные межъязыковые количественные различия в представленности фразеологизмами можно считать несущественными. Таким образом, можно говорить о схожести когнитивной значимости соответствующих признаков в русской и английской фразеологических картинах денег.

Иерархическое упорядочивание ФСГ-компонентов по степени их фразеологической представленности в ФСП каждого языка показало, что расположение ФСГ относительно друг друга в соответствии с их удельным весом в

двух языках не совпадают. Значение рангового коэффициента [4, с. 93], рассчитанного для определения релевантности выявленных различий в конфигурациях компонентных структур русского и английского ФСП, указывает на довольно тесную прямую корреляцию между компонентными организациями ФСП денег в сопоставляемых языках и позволяет сделать вывод о принципиальной схожести их конфигураций, а значит и схожести относительной когнитивной значимости признаков русского и английского фразеологических концептов 'деньги', 'money'.

Результаты исследования характера семантических отношений фразеологизмов внутри ФСП как показателя когнитивной или культурной значимости соответствующих признаков концепта 'деньги' говорят о когнитивной значимости большинства признаков, аспектов признаков феномена денег и указывают на то, что рассматриваемый феномен обладает преимущественно когнитивной, т. е. внутренней, психологической, значимостью, и актуален для носителей русского и английского языков. Отдельные аспекты (цели денежных трат, способы оплаты, причины финансовых проблем) связаны с разнообразными социальными и экономическими реалиями и характеризуются культурной, внешней значимостью.

Полученные в ходе второй части исследования данные говорят о почти равной доле схожего и специфического в русской и английской фразеологии денег (соотношение 1 : 1,08). Сравнительная значимость языкового, культурного и когнитивного факторов в становлении межъязыковых сходств и различий является неодинаковой.

Когнитивный фактор (80 %) оказывает преобладающее влияние на формирование как сходств, так и различий русских и английских фразеологизмов с семантикой денег. Большой удельный вес когнитивно детерминированных межъязыковых сходств (41 %) указывает на значительную близость ментальных моделей осмысления феномена денег, которая сложилась благодаря историческим и экономическим связям между народами, говорящими на рассматриваемых языках, а также общности человеческих ценностей и универсальности жизненных ситуаций, относящихся к материальному благополучию людей. Относительно высокий процент обусловленных

когнитивным фактором межъязыковых различий (39 %) демонстрирует потенциал самобытного восприятия денег, присущего каждому народу.

Культурный фактор является вторым по значимости детерминантом межъязыковых сходств и различий в русской и английской фразеологии денег. Большой процент обусловленных культурными причинами межъязыковых сходств (8 %) в сравнении с процентом вызванных культурными причинами межъязыковых различий (6 %) связан с принадлежностью изучаемых языков к одной языковой семье и их развитием в близких культурных ареалах. Полученные данные показывают, что культурная составляющая присутствует в сравнительно небольшом количестве (14 %) фразеологических единиц, что опровергает распространенную идею о высокой культурной маркированности фразеологии.

Языковой фактор имеет наименьшее влияние на формирование межъязыковых сходств и различий в русской и английской фразеологии с семантикой денег. Незначительный процент связанных с языковыми факторами межъязыковых сходств (1 %) обусловлен нехарактерностью для фразеологии заимствования фразеологических единиц в оригинальной графической и/или звуковой форме. Низкий процент детерминированных языковыми факторами межъязыковых различий (5 %) объясняется нетипичностью для фразеологии немотивированных единиц, а также немногочисленностью фразеологизмов с самобытной языковой формой.

Полученные результаты имеют практическое значение: исследование выявило особенности упорядочивания фразеосемантических полей 'деньги', 'money' по денотативному признаку, углубив понимание специфики обыденного осмысления феномена денег и его представления во фразеологических фондах русского и английского языков, а также систематизировало фразеологизмы с семантикой 'деньги', 'money' по признакам межъязыковых сходств и различий в плане формы и содержания, установив вклад языкового, культурного и когнитивного факторов в становление обоих признаков.

Библиографические ссылки

1. Гутовская М. С. Сопоставительная лингвокогнитивная методика исследования коррелятивных разноязычных фразеосемантических полей // *Intercontinental dialogue*

on Phraseology. Vol. 4: Reproducible language units from an interdisciplinary perspective. 2020. P. 75–90.

2. *Гутовская М. С.* Лексико-фразеологическая структура поля метаязыковых обозначений в русском и английском языках. Минск : БГУ, 2019.

3. *Серкин В. П.* Методы психосемантики: учебное пособие. М. : Аспект Пресс, 2004.

4. *Носенко И. А.* Начала статистики для лингвистов. М. : Высшая школа, 1981.

Н. Д. Глинская

ПРЕФИКСАЦИЯ ГЛАГОЛОВ ДВИЖЕНИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Белорусский государственный университет, г. Минск;

adezhdan.outlook@gmail.com;

научный руководитель – И. С. Ровдо, доктор филологических наук, профессор

В статье анализируются беспрефиксные и префиксальные глаголы движения русского языка в семантическом, словообразовательном и грамматическом аспектах. Очерчен круг префиксов, способных присоединяться к мотивирующим основам глаголов движения. Выявлены частотность присоединения каждого префикса к основам глаголов движения, а также факторы, первостепенно влияющие на префиксацию этих глаголов.

Ключевые слова: глаголы движения; беспрефиксные глаголы движения; префиксальные глаголы движения; префиксация; многозначность.

Авторы работы «Русская грамматика» (1980) отметили, что в русском языке «глаголы движения являются устойчивой структурно-семантической группой глаголов несовершенного вида, объединяющихся в пары слов с общим корнем (кроме разнокорневых в паре *идти – ходить*)» [1, с. 589].

В лингвистической русистике беспрефиксные глаголы движения всегда рассматриваются попарно. Эти глаголы объединяются в пары благодаря наличию особой семантической характеристики – направленности действия. Так, глаголы движения делятся на однонаправленные и разнонаправленные.

В русском языке насчитывают 14 соотносительных пар глаголов движения: *бежать – бегать, брести – бродить, везти – возить, вести – водить, гнать – гонять, ехать – ездить, идти – ходить, катить – катать, лезть – лазить, лететь – летать, нести – носить, плыть – плавать, ползти – ползать, тащить – таскать*. Первые глаголы в этих парах обозначают однонаправленное движение, вторые – разнонаправленное.

К глаголам движения относят не только беспрефиксные глаголы, объединяющиеся в коррелятивные пары, но и их аффиксальные образования, в том числе префиксальные.

Рассмотрим префиксальные глаголы движения. В русском языке всего 29 префиксов, способных присоединяться к основам глаголов: *в-, вз-, воз-, вы-, де-, дис-, до-, за-, из-, на-, над-, недо-, низ-, о-, об-, обез-, от-, пере-, по-, под-, пре-, пред-, при-, про-, против-, раз-, ре-, с-, у-*. Из них 21 префикс присоединяется к основам глаголов движения: *в-, вз-, воз-, вы-, до-, за-, из-, на-, недо-, низ-, о-, об-, от-, пере-, по-, под-, при-, про-, раз-, с-, у-*.

Проанализируем частотность присоединения каждого префикса к мотивирующим основам глаголов движения. Среди 21 префикса выделим те, которые присоединяются к основам глаголов во всех 14 парах. Таковыми являются следующие 9 префиксов: *по-, вы-, до-, за-, на-, пере-, под-, про-, с-*. Префикс *по-*, вынесенный на первое место в этом ряду, присоединяется к основам всех 28 глаголов движения, т. е. к основам обоих глаголов во всех 14 парах. Остальные 8 префиксов присоединяются иногда к основам сразу двух глаголов из пары, иногда к основам только одного глагола из пары. В большинстве случаев, когда эти префиксы присоединяются к основам только одного глагола, это основы однонаправленных глаголов.

Достаточно часто к мотивирующим основам глаголов движения присоединяются префиксы *в-* (в 13 парах), *от-* (в 13 парах), *при-* (в 13 парах), *у-* (в 12 парах), *вз-* (в 10 парах), *из-* (в 10 парах), *об-* (в 10 парах), *раз-* (в 7 парах). Эти префиксы также чаще присоединяются к основам однонаправленных глаголов.

Разнонаправленные глаголы движения, имеющие в морфемной структуре все перечисленные ранее префиксы, обычно являются не префиксальными образованиями от парных беспрефиксных глаголов движения, а суффиксальными образованиями от префиксальных глаголов движения. Так, префиксальный глагол движения, образованный от парного беспрефиксного, и его суффиксальное образование могут формировать видовую пару, полученную путём вторичной имперфективации, ср.: *вывести – выводить, долететь – долетать, перегнать – перегонять, ввезти – ввозить, принести – приносить*.

Наиболее редко словообразовательными формантами при префиксации глаголов движения являются 4 аффикса: *воз-* (в 4 парах), *недо-* (в 2 парах), *о-* (в 2 парах), *низ-* (в 1 паре). Основным «препятствием» для префиксации в этих случаях является семантический фактор: семантика самой основы глагола «препятствует» присоединению к ней префикса.

Итак, в качестве важнейших факторов, влияющих на возможность присоединения словообразовательных префиксов к основам глаголов движения, назовём 1) однонаправленность – разнонаправленность действия – особую характеристику, присущую этим глаголам; 2) индивидуальное лексическое значение каждого отдельно взятого глагола.

Отметим, что глаголы движения, как и глаголы любого другого разряда, многозначны. Наибольшим числом значений среди глаголов движения отличается глагол *идти*. По сведениям «Большого толкового словаря русского языка» С. А. Кузнецова, этот глагол имеет 30 значений [2, с. 375]. В 6 значениях из 30 наиболее ярко выражен семантический компонент движения, перемещения. Рассмотрим, как в этих 6 значениях присоединяются префиксы к основе глагола *идти* (таблица).

Присоединяемость префиксов к основе глагола *идти* в различных значениях

Лексическое значение глагола <i>идти</i>	Префиксы, присоединяемые к основе глагола <i>идти</i> в приведённом значении
1. Двигаться, передвигаться, ступая ногами. <i>Идти пешком. Конь идёт вслед за хозяином.</i>	<i>В-, вз-, вы-, до-, за-, об-, от-, пере-, по-, под-, при-, про-, с-, у-.</i>
2. Двигаться, перемещаться в пространстве. <i>Поезд идёт. Груз идёт морем.</i> Перемещаться массой, потоком, вереницей и т. п. <i>Облака идут.</i>	<i>В-, вз-, вы-, до-, за-, об-, от-, пере-, по-, под-, при-, про-, с-, у-.</i>
3. Отправляться, направляться куда-либо. <i>Идти на прогулку.</i> Об отправлении транспортного средства. <i>Электричка идёт в полдень.</i>	<i>Вы-, от-, по-, у-.</i>
4. Следовать, двигаться в каком-либо направлении для достижения чего-либо. <i>Идти к намеченной цели. Идти по пути технического прогресса.</i>	<i>По-, под-, при-, про-.</i>
5. Перемещаться, двигаться, будучи направленным куда-либо, с какой-либо целью. <i>Доку-</i>	<i>В-, вы-, до-, за-, пере-, по-, под-, при-, про-, у-.</i>

<i>менты идут на подпись. Доставляться, поступать откуда-либо, куда-либо. Чай идёт с Кавказа.</i>	
6. Приближаться, появляться. <i>Сон не идёт.</i> Надвигаться, наступать. <i>Идёт новая беда.</i>	<i>Вз-, до-, по-, под-, при-.</i>

Составлено по: [2].

Как мы выяснили, наибольшее количество префиксов (14) присоединяется к глаголу *идти* в его 2 основных значениях. В остальных 4 значениях, рассмотренных в таблице, к основе этого глагола присоединяется меньшее число префиксов (от 4 до 10). В большинстве не отражённых в таблице переносных значений, в которых сема движения, перемещения ярко не выражена, к основе глагола *идти* присоединяется только префикс *по-*. Префикс *по-* – единственный аффикс, способный присоединяться к мотивирующей основе глагола *идти* во всех его значениях.

Отметим, что при анализе префиксации глаголов движения нужно учитывать их многозначность. Более того, многозначными могут быть префиксальные глаголы движения. Глагол *пойти* имеет столько же (30) значений, сколько и мотивирующий его беспрефиксный глагол *идти*.

На примере глагола *идти* мы убедились в том, что отсутствие компонента движения, перемещения в семантике глагола значительно уменьшает число префиксов, присоединяемых к его мотивирующей основе. В дальнейшем мы выясним, как влияет лексическая семантика всех глаголов движения русского языка на их префиксальную деривацию.

Таким образом, от основ глаголов движения в русском языке часто образуются новые глаголы префиксальным способом. Большинство префиксов, присоединяемых к глагольным основам, присоединяется к основам глаголов движения. 9 префиксов присоединяются к основам глаголов движения во всех 14 парах.

Часто префиксы присоединяются к основе только однонаправленного глагола движения. От этого префиксального глагола по модели вторичной имперфективации образуется его видовой коррелят. Следовательно, в таких глагольных парах видовая коррелятивность доминирует над лексико-грам-

матической коррелятивностью, основанной на свойстве однонаправленности – разнонаправленности действия. В свою очередь, однонаправленность – разнонаправленность действия сильно влияет на префиксацию глаголов движения. Префиксация этих глаголов зависит также от их лексической семантики.

Библиографические ссылки

1. Русская грамматика / Под ред. Н. Ю. Шведовой. М. : Наука, 1980. Т. 1.
2. Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С. А. Кузнецова. СПб. : Норинт, 2000.

Л. У. Глушыцкі

**КІРАВАННЕ Ў ДРАМАТЫЧНЫХ ТВОРАХ Л. РОДЗЕВІЧА З ПУНКТУ
ГЛЕДЖАННЯ НАРМАТЫЎНА-СТЫЛІСТЫЧНАЙ СІСТЭМЫ
СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРНАЙ МОВЫ**

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

leu.hlusycki@gmail.com;

навуковы кіраўнік – С. М. Запрудскі, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

У артыкуле робіцца спроба ацэнкі некаторых варыянтаў кіравання, ужытых Л. Родзевічам у яго драматычных творах. З прыцягненнем звестак сучасных даведнікаў па беларускай мове, а таксама даных мовы мастацкай літаратуры робяцца высновы аб статусе і ўжывальнасці асобных сінтаксічных канструкцый. У некаторых выпадках даюцца рэкамендацыі для лексікографаў.

Ключавыя словы: кіраванне; стылістыка; сінтаксіс; Л. Родзевіч; мова драматургіі; слоўнікі.

Сучасная беларуская літаратурная мова мае пэўным чынам уладкаваную граматычную сістэму, якая кадыфікавана ў спецыяльных выданнях, такіх як граматыкі і слоўнікі. Апісанню ў такіх выданнях падлягае і кіраванне. Так, у «Тлумачальным слоўніку беларускай мовы» (1977–1984, далей – ТСБМ) кіраванне дзеясловаў пазначаецца пасля паметы пра трыванне: **кпіць**, кплю, кпіш, кпіць; *незак.*, з *каго-чаго* і *без дап.* [8, с. 718]. У 1991 годзе свет пабачыў слоўнік-даведнік «Кіраванне ў беларускай і рускай мовах» (далей – КБРМ), у якім пададзены беларускія словы з кіраваннем і іх рускія адпаведнікі [1].

Безумоўна, у першай траціне XX стагоддзя кадыфікаванасць беларускай літаратурнай мовы знаходзілася на зусім іншым узроўні. Напрыклад, у граматыцы Б. Тарашкевіча кіраванню не аддавалася шмат увагі, а першыя слоўнікі былі пераважна перакладныя і мелі на мэце даць найбольш дакладныя адпаведнікі лексемам. Аднак розныя выпадкі кіравання досыць

добра адлюстраваны ў тагачасных тэкстах, у першую чаргу мастацкіх і публіцыстычных.

Мы б хацелі звярнуць увагу на выпадкі кіравання ў драматычных творах Л. Родзевіча, якія разыходзяцца з усталяванай на сёння ў літаратурнай мове нормай, пры гэтым параўноўваючы ўжыванні з тэкстаў Л. Родзевіча з іншымі тэкстамі мастацкай літаратуры.

Адна з важных рыс кіравання ў драматычных творах Л. Родзевіча – шырэйшае (у параўнанні з цяперашнім) выкарыстанне прыназоўніка *на*.

Напрыклад, у драме «Блуднікі» прыназоўнік *на* выкарыстаны ў значэнні ‘пра’ ў спалучэнні з дзеясловам *казаць*: *дужа брыдка кажуць на тваю [Андрэеву] дачку* (Б1⁴, 42). У свой час пра кіраванне *казаць* + *на* + *В. скл.*, са значэннем ‘да каго-н.’, а не ‘пра каго-н.’, пісаў Г. Цыхун у артыкуле пра беларускую і балгарскую мовы (у дачыненні да народнай мовы) [11, с. 250]. Не выключана, што тут адбываецца кантамінацыя: *нагаворваць на дачку* + *казаць пра дачку* = *казаць на дачку*.

У жарце «Конскі партрэт» *на* ўжыта для перадачы азначальных адносін, а менавіта для выражэння прыкметы праз параўнанне. У гэтым значэнні цяпер звычайна выкарыстоўваюцца прыназоўнік з з вінавальным склонам або параўнальны злучнік *як*: *[Маладзіца] выгадала нос на кукальбаку* (КП, 136).

Гэты зварот разглядаў у сваім артыкуле В. І. Рагаўцоў. Як лічыць навуковец, гэтае параўнанне з’яўляецца часткай сродкаў, якія ствараюць эфект камічнага [5, с. 205]. Але, на нашу думку, у гэтым выпадку трэба падкрэсліваць не толькі функцыянальны бок, але і тое, што прыназоўнік тут – гэта, хутчэй, архаізаваны сродак, які на цяперашні момант не мае пашырэння ў літаратурнай мове.

Звяртае на сябе ўвагу кіраванне слова *глухі*. У сучасных даведніках адзначаецца выкарыстанне гэтага слова з прыназоўнікам *да*. Аднак у Л. Родзевіча бачым у гэтай ролі *на*: *[глуху], глухога на мальбу* (НШдС, 163); *Вы глухія на крык болі* (Д, 184).

⁴ Тут і далей у круглых дужках падаецца скарачанае назва твора і старонка з выдання твораў Л. Родзевіча, змешчанага ў бібліяграфічных спасылках. – Л. Г.

Вельмі цікава, што ў КБРМ такі варыянт кіравання (як устарэлы) адзначаны толькі для рускай мовы. Тым не менш, паводле звестак Нацыянальнага корпуса беларускай мовы⁵, яго ўжывалі Я. Колас, М. Лужанін, Я. Брыль, У. Карпаў. Таму яго адлюстраванне ў даведніках па беларускай мове ў тым ці іншым выглядзе ўяўляецца мэтазгодным.

Дзеяслоў *забіраць/збраць*, паводле ТСБМ і «Тлумачальнага слоўніка беларускай літаратурнай мовы» [7, с. 256], выкарыстоўваецца з вінавальным склонам. У КБРМ увагуле няма гэтых дзеясловаў. У Л. Родзевіча тут сустракаем прыназоўнік *на: на плач забірае* (Б2, 156).

Менавіта такі рэдактарскі прыклад (толькі з іншым парадкам слоў: *забірае на плач*) пададзены ў «Тлумачальным слоўніку беларускіх прыназоўнікаў» без ніякіх памет [12, с. 57]. Аднак у апошнія дзесяцігоддзі, як відаць, ужывальнасць гэтага варыянта кіравання знізілася. Так, у Нацыянальным корпусе беларускай мовы самы апошні па часе выпадак ужывання, які нам удалося знайсці, – з твора П. Пестрака «Не, не загубленая...», апублікаванага ў 1964 г. [4, с. 425].

У літаратурнай мове ёсць выраз *за абедзве шчакі (уплятаць, умінаць)* [3, с. 675]. У ТСБМ ён зафіксаваны як *уплятаць за абедзве шчакі* [10, с. 37]. У Л. Родзевіча прыназоўнік *на* ўжываецца і тут: *Есці табе трэба на абедзве шчакі* (НШДС, 166). Не выключана, што тут маем справу з кантамінацыяй названай фраземы і выразаў накшталт *есці на два бакі*.

У НКБМ знаходзіцца нямала выпадкаў ужывання прыназоўніка *у* ў канструкцыі *стаць + у + дзвярах*. Гэтае ўжыванне прыназоўніка *у* адпавядае наступнаму значэнню ў ТСБМ: Ужываецца пры называнні прадметаў, частак цела і пад., блізка ля якіх хто-, што-н. знаходзіцца, што-н. адбываецца. *Стаяць у парозе. Сесці ў нагах.* □ *У галавах, як горы, высіліся ёмкія падушкі..* Колас. [9, с. 587].

Л. Родзевіч тут на месцы *у* ўжывае *на: [Маладзіца] заступае дарогу стаўшы на дзвярах* (Д, 183).

У творах Л. Родзевіча ёсць нямала іншых выпадкаў кіравання, якое цяпер не ўжываецца. Так, на адрозненне ад нарматыўнага *спадзявацца чаго-н. ад*

⁵ Інфармацыя з Нацыянальнага корпуса беларускай мовы падаецца паводле сайта <https://bnkorporus.info>. Далей скарачана – НКБМ. – Л. Г.

каго-н. у творы «Блуднікі» (1912) чытаем: *Ну, ужо гэтага не спадзяваўся з цябе [Цыпука]* (Б1, 50). І далей у іншых творах: *Чагосьці незадаволены* (ДЖ, 112) = чымсьці незадаволены; *Мо табе кабыла брыкнула ў галаву* (ЗС, 122) = мо цябе кабыла брыкнула.

У п'есах Л. Родзевіча можна знайсці і такія сінтаксічны гістарызм, як *служыць у дварэ* (Б1, 42). Само слова *двор* у такім значэнні на цяперашні момант разглядаецца як гістарызм. Але тут варта звярнуць увагу і на склонавую форму. Сёння канчатак *-э* выкарыстоўваецца толькі ў выразе *на дварэ*. Але *служыць у дварэ* знаходзім таксама ў Янкі Купалы: *Былі ў бацькі тры сыны, Ды ўсе ж яны Васілі. Адзін служыць у дварэ, Поле панскае арэ* [2, с. 145].

У канцы хацелася б адзначыць выпадкі кіравання, якія сёння не лічацца цалкам пазалітаратурнымі, але іх выкарыстанне (падобна да звароту *забірае на плач*) звужаецца. Гэта прыметнік *вінаваты* + *Д. скл.*: *Я таму не вінават* (Б1, 52) = у тым не вінаваты. Аўтары КБРМ адзначаюць, што давальны склон тут ужываецца радзей, чым прыназоўнікавая канструкцыя [1, с. 59]. Трэба дадаць, што давальны для абазначэння асобы, які ўжываецца з дзеясловамі *правініць* і *правініцца*, увогуле не адзначаны даведнікамі: *Чым ён табе (=перад табой) правініўся* (Б2, 155); *Чым яна табе правініла?* (ПСХ, 200).

Давальны склон з дзеясловам *адняць/аднімаць* таксама расцэньваецца аўтарамі КБРМ як такі, што ўжываецца радзей. Прыклад з твора Л. Родзевіча: *Добрым людзям час аднімае* (ДЖ, 113).

Такім чынам, кіраванне ў драматычных творах Л. Родзевіча вылучаецца больш частым (у параўнанні з сучаснай нормай) выкарыстаннем прыназоўніка *на* ў розных значэннях. Акрамя таго, у творах ёсць выпадкі кіравання з іншымі прыназоўнікамі і без іх, якія сёння знаходзяцца па-за межамі літаратурнай мовы. Асобную групу выпадкаў складаюць варыянты кіравання, якія ёсць у сучасных даведніках і тэкстах, але існуе тэндэнцыя да звужэння іх ужывання.

Спіс выкарыстаных скарачэнняў

Б1 – Блуднікі (1912); **Б2** – Блуднікі (1920); **Д** – Досвіткі (1922); **ДЖ** – Драбніца жыцця (1916); **ЗС** – Збянтэжаны Саўка (1918); **КП** – Конскі партрэт (1920); **НШдС** – На шляху да сонца (1920); **ПСХ** – П.С.Х. (1923).

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Арашонкава Г. У., Лемцюгова В. П.* Кіраванне ў беларускай і рускай мовах: слоўнік-даведнік / пад рэд. М. В. Бірылы, А. І. Падлужнага. Мінск : Вышэйшая школа, 1991.
2. *Купала Я.* Поўны збор твораў : у 9 т. Мінск : Мастацкая літаратура, 1995–2003. Т. 1.
3. *Лепешаў І. Я.* Слоўнік фразеалагізмаў : у 2 т. Мінск, Беларус. Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008. Т. 2.
4. *Пестрак П.* Збор твораў : у 5 т. Мінск : Мастацкая літаратура, 1984–1986. Т. 1.
5. *Рагаўцоў В. І.* Вербальныя сродкі стварэння камічнага (на матэрыяле п’есы Леапольда Родзевіча «Конскі партрэт») // *Ітогі навуковых ісследований учених МГУ им. А.А. Кулешова : сборник научных статей / под ред. А. В. Иванова, Е. К. Сычовой.* Могилев : МГУ имени А.А. Кулешова, 2012. С. 203–207.
6. *Родзевіч Л. І.* Творы: драматургія, проза, паэзія, публіцыстыка, лісты. Мінск : Мастацкая літаратура, 2008.
7. *Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы : у 2 т.* Мінск : Беларусь, 2022. Т. 1.
8. *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т.* Мінск : БелСЭ, 1977–1984. Т. 2.
9. *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т.* Мінск : БелСЭ, 1977–1984. Т. 5. Кн. 1.
10. *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т.* Мінск : БелСЭ, 1977–1984. Т. 5. Кн. 2.
11. *Цыхун Г.* Выбраныя працы: беларусістыка, славістыка, арэальная лінгвістыка. Мінск : Рэспубліканскі інстытут вышэйшай школы, 2012.
12. *Шуба П. П.* Тлумачальны слоўнік беларускіх прыназоўнікаў. Мінск : Нар. асвета, 1993.

П. А. Дваранская

ВОБРАЗ ЖАНЧЫНЫ Ў ЧЭШСКОЙ ФРАЗЕАЛОГІІ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

polina.dvoryanskaya@gmail.com;

навуковы кіраўнік – А. Л. Садоўская, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

Артыкул прысвечаны асэнсаванню вобраза жанчыны ў чэшскай фразеалогіі шляхам аналізу ўстойлівых адзінак чэшскай мовы, прысвечаных рознааспектнай характарыстыцы асоб жаночага полу, а менавіта асаблівасцей іх знешняга выгляду, фізіялогіі, станючых і адмоўных рыс характару і якасцей, сацыяльнага статусу і іншых характарыстык.

Ключавыя словы: фразеалагізм; чэшская фразеалогія; гendarная фразеалогія; фразеасемантычная група; вобраз жанчыны.

Аб’ектам нашага даследавання сталі фразеалагічныя адзінкі чэшскай мовы, у дэфініцыі якіх ёсць словы, што ўказваюць на асобу жаночага полу. Аналіз сукупнасці фразеалагізмаў з гendarным кампанентам семантыкі дазваляе вылучыць этнакультурныя характарыстыкі вобраза жанчыны, адлюстраваныя ў фразеалагічнай карціне свету чэшскай мовы.

Рэканструкцыя цэласнага вобраза жанчыны ў чэшскай фразеалогіі ажыццяўлялася шляхам вылучэння і паслядоўнага аналізу шэрагу фразеасемантычных груп, якія фарміраваліся з улікам розных паказчыкаў характарыстыкі асоб жаночага полу: прыродна-фізічных, фізіялагічных, сацыяльна-статусных, ролевых і маральна-псіхалагічных.

1) Фразеалагізмы са значэннем «знешні выгляд жанчыны».

Чэшскія фразеалагічныя даведнікі падаюць цэлы комплекс кампаратывных выразаў, у якіх апорнае слова называе дэнататыўны эталон знешняй прыгажосці жанчыны: *být krásná j. bohyně* ‘быць прыгожай як багіня’; *být hezký j. panenka* ‘быць прыгожай як лялька’; *být krásná j. madona* ‘быць прыгожай як мадонна’; *být krásný / hezký / vypadat j. anděl / anděliček / andile* ‘быць прыгожай / сімпатычнай / выглядаць як анёл / анёлачак / анёлак’; *to je*

děvcě j. ruže / květ ‘гэта дзяўчына як ружа / кветка’; *vypadat j. obráze* ‘выглядаць як карціна’; *mít tváře j. malované* ‘мець твар як намаляваны’. Усе названыя фразеалагізмы ўжываюцца са значэннем ‘пра вельмі прыгожую дзяўчыну (жанчыну)’.

Апорнымі кампанентамі ў чэшскіх фразеалагізмах з семантыкай знешняй непрывабнасці або пачварнасці асоб жаночага полу становяцца малпа і старая ведзьма: *být ošklivý / šlaredý j. opice* ‘быць непрыгожай / пачварнай як малпа’; *být rozsuchaná / ošklivá j. stará čarodějnice* ‘быць растрапанай / непрыгожай як старая ведзьма’.

Кампаратыўныя фразеалагізмы чэшскай мовы дэталёва апісваюць усе рысы і элементы твару знешне прывабнай жанчыны, утрымліваючы ў сваім лексічным складзе два кампаненты – лексему-саматызм і апорнае слова – назву, абраную ў якасці эталона параўнання. Сярод назваў-эталонаў вылучаюцца кампаненты-фітонімы або прадметы жаночых упрыгожанняў: *mít oči j. mandle* ‘мець вочы як міндаль’; *mít rty j. jahody* ‘мець вусны як суніцы / клубніцы’; *mít tváře plet’ j. broskve* ‘мець скуру на твары як персік’; *být svěží j. orocená broskev* ‘быць свежай як спелы персік’; *mít oči j. korálky* ‘мець вочы як пацеркі’.

Эталонам стройных і прыгожых жаночых ног у чэхаў становяцца ножкі піяніна або кеглі: *mít nohy j. od piána / j. kuželky* ‘мець ногі як ад піяніна / як кеглі’. Для апісання дзявочай прывабнасці чэхі звяртаюцца таксама да параўнання з жывёльным светам, выкарыстоўваючы ў якасці назвы-эталона ў такім выпадку кампаненты-заонімы: *mít oči j. laň* ‘мець вочы як у лані’ – мець прыгожыя, вялікія вочы: пра жанчыну; *mít nožky j. laňka / srnka* ‘мець ногі як у козачкі / касулі’ – мець стройныя ногі: пра жанчыну; *mít šiji / krk j. labut* ‘мець шыю як у лебедзя’.

Значная ўвага ў чэшскіх фразеалагізмах надаецца апісанню стану жаночых валасоў: *mít nadělanou / udělanou hlavu* ‘мець наробленую / зробленую галаву’ – быць прыгожа прычасанай: пра жанчыну; *mít vlasy j. koudel* ‘мець валасы як пакля’; *je j. když proletí / proletěl roštím* ‘як пралятае / праляцела праз кусты’ – быць непрычасанай, лахматай жанчынай.

Цэлы комплекс чэшскіх фразеалагізмаў адэньвае камплекцыю жанчыны па лініі ‘худая (стройная) / поўная’, прычым часта для нагляднасці

створаных вобразаў прымяняецца параўнанне з прадстаўнікамі жывёльнага свету, якія з'яўляюцца носьбітамі адпаведных характарыстык: *být hubený j. drožkářská kobyla* 'быць худой як ламавая кабыла'; *být hubený j. koza* 'быць худой як каза'; *kolibat se / chodit j. kachna* 'гайдацца / хадзіць як качка' – быць тоўстай і праз гэта мець непрывабную паходку. Эталонамі стройнасці / паўнаты могуць выступаць і фітонімныя назвы або прадметы побыту з адпаведнымі габарытамі: *být štihlý j. proutek* 'быць стройнай як галінка'; *mít zadek jako almaru* 'мець зад як шафу' – пра вельмі тоўстую (поўную) жанчыну.

Асобная падгрупа фразеалагічных адзінак характарызуе знешні выгляд жанчыны па тым, як яна апранута, ацэньваецца яе здольнасць або няздольнасць адпавядаць трэндам моды: *být fintidlo* 'быць модніцай' – пра жанчыну, якая пастаянна прыхарошваецца; *být v plné parádě* 'быць у поўным парадзе', *chodit j. baronka* 'хадзіць як баранэса' – апранацца элегантна, прыгожа; *být šusparáda* 'быць эксцэнтрычна-брыдкай' – апранацца не да месца; *vypadat / chodit / být j. maškara* 'выглядаць / хадзіць / быць як пудзіла' – непрывабна, дрэнна апранацца.

2) Фразеалагізмы са значэннем «фізіялагічны стан (прыметы) жанчыны».

У абазначанай семантычнай групе асобна разгледзем дзве падгрупы. У першую падгрупу ўключаюцца адзінкі, якія прама або ўскосна апісваюць узроставыя характарыстыкі дзяўчыны (жанчыны): *vyzrát v ženu* 'вырасці ў жанчыну' – пра дзяўчыну: увайсці ў жаночую пару; *zbýt / zůstat / zkysnout na ocet* 'застацца / скіснуць на воцат' – пра жанчыну, якая не выйшла замуж, засталася векавухай.

Другую падгрупу складаюць адзінкі з намінацыяй і апісаннем цяжарнасці як асобага фізіялагічнага стану, характэрнага толькі для жанчын: *být v tom / být v jiném (pořehnaním) stavu* 'быць у тым / іншым (благаславёным) стане', *chodit s dítětem / s útežkem* 'хадзіць з дзіцем / уцяжарвальнікам', *čekat malé / dítě* 'чакаць малое / дзіця', *nosit dítě pod srdcem* 'насіць дзіця пад сэрцам' – пра цяжарную жанчыну; *být v koutě / čekat se do kouta / přijít do kouta* 'быць у куце / чакаць у вугле / прыходзіць у вугал' – чакаць нараджэння дзіцяці; *být samodruhá* 'быць другой сабой' – пра цяжарную жанчыну па-за шлюбам.

3) Фразеалагізмы са значэннем «сацыяльны статус (сацыяльныя адносіны), сацыяльныя паводзіны жанчыны».

У чэшскай гендарнай фразеалогіі вылучаецца адметная падгрупа ўстойлівых выразаў, што апісваюць дзяўчыну (жанчыну), якая фліртуе: *dělat / udělat na někoho sladké oči* ‘рабіць / зрабіць некаму салодкія вочы’, *házet po někom očkem / očima* ‘кідаць на некага вочы’, *dělat / udělat na někoho kukuč* ‘рабіць / зрабіць некаму вочы’, *brát na někoho* ‘ўзяць кагосьці на сябе’, *dělat / házet na někoho cukrbliku* ‘рабіць / кідаць у некага цукеркі’ – фліртаваць: пра дзяўчыну (жанчыну).

Семантычная падгрупа ‘сацыяльны статус’ уключае ў свой склад фразеалагізмы, якія называюць жанчыну замужам: *vstoupit do stavu manželskéh* ‘уступіць у шлюб’, *být pod čepcem* ‘быць пад накрыўкай / капелюшом’ – быць замужам.

Вылучаецца сваім зместам і падгрупа фразеалагізмаў для намінацыі жанчыны, якая стала ініцыятарам расставання з мужчынам: *dát někomu košem / kopačky / vale* ‘даць некаму кошам / кінуць’; *zahnout kramle* ‘звярнуць ногі’; *přestat chodit s někým* ‘перастаць сустракацца з кімсьці’; *pustit / poslat někoho k vodě* ‘пусціць / паслаць некага ў ваду’; *honit někoho přes palubu* ‘гнаць некага за палубу’.

Пра жанчыну, якая пачала весці амаральнае, распуснае жыццё, чэхі кажуць *bejt na mužský / po mužskejch* ‘быць на мужчыне / за мужчынам’; *mít vítr v sukních* ‘мець вецер у спадніцы’, а пра дзяўчыну, якая пастаянна гуляе з рознымі хлопцамі – *mít široké srdce* ‘мець шырокае сэрца’.

Апісаны ў фразеалогіі і сітуацыі шлюбнай вернасці або жаночай здрады ў шлюбе. Так, фразеалагізм *být věrná (někomu) j. Penelopa* ‘быць вернай (некаму) як Пенелопа’ паходзіць з грэчаскага міфа пра жонку цара Ітакі Адысея Пенелопу, якая з’яўляецца адным з цэнтральных персанажаў паэмы Гамэра «Адысея» і стала трывалым увасабленнем шлюбнай вернасці. Сітуацыю жаночай здрады ў шлюбе апісваюць наступныя фразеалагізмы з агульным значэннем ‘здраджваць мужу, становячыся палюбоўніцай іншага мужчыны’: *zahýbat někomu za roh* ‘згібаць некага за вугал’; *nasadit někomu parohy* ‘наставіць некаму рогі’.

4) Фразеалагізмы са значэннем «рысы характару і асабістыя якасці жанчыны».

Самыя пашыраныя станоўчыя якасці жанчыны па даных чэшскай фразеалогіі – гэта дабрыня і працавітасць: *být dobrák od kosti* ‘быць добрым ад касцей’ – пра добрую, мілую жанчыну; *být dobrý / hodný / být na někoho j. anděl* ‘быць добрым да некага як анёл’ – пра вельмі добрую дзяўчыну; *být někde j. Popelka* ‘быць дзесьці як Папялушка’ – быць вельмі працавітай; *to je ženská j. drak* ‘гэта жанчына як цмок’ – пра працавітую жанчыну.

Найбольш пашыраная адмоўная якасць жанчыны, якая згадваецца ў чэшскай фразеалогіі, – гэта яе празмерная гаварлівасць, балбатлівасць. Пра балбатлівую жанчыну чэхі скажуць наступнымі выразамі: *huba ji jede j. klapačka / řehtačka* ‘рот яе едзе як бразготка’; *mít dobrou řehtačku / treperendu / vyřídilku* ‘мець добрую бразготку / гаварылку’; *mít hubu j. cikánka* ‘мець рот як у цыганкі’; *mít nabroušenou hubu / nabroušený jazyk* ‘мець заостраны рот / язык’; *být ukecaný j. stará bába* ‘быць балбатлівай як старая баба’.

Сярод іншых адмоўных якасцей жанчыны чэшская фразеалогія адзначае таксама зласлівасць і сварлівасць: *být fúrie* ‘быць фурыяй’; *bránit se / škrábat j. (divoká) kočka* ‘супраціўляцца, драпацца як (дзікая) кошка’; *štěkat / být (na někoho) j. fena* ‘гаўкаць / быць (на некага) як сабака’.

Такім чынам, у чэшскай фразеалогіі надаецца вялікая ўвага апісанню і ацэнцы знешнасці жанчыны, асабліва яе прыроджаным фізічным якасцям, прыгажосці твару і ўменню элегантна і да месца апранацца. Сродкамі фразеалогіі маркіруюцца ўзроставыя і сацыяльныя паказчыкі жанчыны, яе сексуальная прывабнасць і фізіялагічная здольнасць нараджаць дзіця. У гendarных стасунках чэшская жанчына ўмее звярнуць на сябе ўвагу супрацьлеглага полу фліртам, можа сама стаць ініцыятарам расставання з мужчынам або нават дапусціць сітуацыю здрады ў шлюбе, хоць апошняе і асуджалася ў традыцыйным грамадстве. Сярод станоўчых асабістых якасцей фразеалогія выводзіць на першы план дабрыню і працавітасць асоб жаночага полу, сярод адмоўных – балбатлівасць і сварлівасць.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Čermák F., Hronek J., Machač J. Slovník české frazeologie a idiomatiky : ve 4 Sv. Praha : Academia, 1983. Sv. 1 Přirovnání.
2. Čermák F. Slovník české frazeologie a idiomatiky: ve 4 Sv. Praha : Akademia, 1994. Sv. 4 Výrazy slovesné.

К. В. Дervоед

**ЗАКОНОМЕРНОСТИ СЕМАНТИЧЕСКОЙ ДЕРИВАЦИИ
В АФРИКАНСКОМ ВАРИАНТЕ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА
(НА МАТЕРИАЛЕ ЗООНИМИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ)**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
dervloedkv@gmail.com;*

научный руководитель – М. В. Савко, кандидат филологических наук

Статья посвящена исследованию функционирования зоонимов и анализу закономерностей их семантической деривации в африканском варианте французского языка. Зоонимическая лексика рассматривается на материале современной франкоязычной африканской и французской прессы, исследуются пути развития, переноса значения. В работе сделаны выводы о реализации образного значения зоонимов во французском языке метрополии и в африканском варианте французского языка.

Ключевые слова: полицентрический язык; национальный вариант языка; зоонимы; семантическая деривация.

Полицентрическим в лингвистике считается язык, в состав которого входят два и более национальных варианта, при этом отличительными чертами последних является их статус как официального государственного языка и наличие собственной языковой нормы [1].

Национальные варианты французского языка – варианты, обычно распространенные на больших географических территориях. В первую очередь, сюда включаются регионы, в которых французский является родным для большинства населения: Европа, Африка, Северная Америка. В Европе выделяют следующие варианты французского языка: французский язык Франции, бельгийский французский, швейцарский французский и люксембургский французский. В Северной Америке различают два основных варианта: акадийский французский (включающий луизианский французский) и квебекский французский (включающий франкоонтарийский и франкоманитобский). В Африке выделяются

конголезский, гвинейский, камерунский, габонский, сенегальский и другие варианты французского языка [2].

В данном исследовании рассматривается африканский французский, под которым понимается вариант французского языка, распространенный на территории Черной Африки («L’Afrique Noire» – от побережий Атлантического океана до региона Великих озер).

Объектом исследования выступает зоонимическая лексика, предметом – особенности развития семантики зоонимов в африканском варианте французского языка в сравнении с французским языком метрополии. Всего для анализа было отобрано 10 лексических единиц. Выбор единиц обусловлен их частотностью в обоих вариантах французского языка. Контекстуальные значения устанавливались на материале газетных статей: проанализировано 29 статей из 10 газет.

Анализ контекстов позволил установить, что основным средством семантической деривации в исследованной ЛСГ является метафорический перенос по модели «животное → человек» (характер, внешность, качества личности, социальная роль и т. д.). Одинаковое значение во французских и африканских статьях обнаруживают следующие высокочастотные единицы: ЛЕ *âne* ‘осел’, имеющая отрицательную коннотацию, используется в значении ‘глупый и невежественный человек’: “Un pays dirigé par **un âne**” (Charlie Hebdo, “Un pays dirigé par un âne et Kafka”, 20.04.2022); “Je le traiterai **d’âne**” (Le Parisien, “«Si un entraîneur aligne Neymar sur un côté, je le traiterai d’âne», le sélectionneur brésilien défend sa star”, 28.06.2022); “Contemporain de l’autre Lucius, le futur **âne**” (Liberte, “Lecteur d’Apulée de Madaure”, 27.01.2021). ЛЕ *cochon* ‘свинья’ имеет отрицательную коннотацию и используется в значении ‘грубый человек’: “C’est toi le **cochon**” (Le Parisien, “«C’est toi le cochon»: vive altercation entre Meyer Habib et David Guiraud après l’incident du drapeau palestinien”, 28.05.2024); “Les petits **cochons** de l’Europe” (Le Monde, “Les petits cochons de l’Europe”, 10.01.2014); “Les **cochons** au pouvoir” (Aminata.com, “Guinée: les cochons au pouvoir! Par Benn Pepito”, 17.12.2013). ЛЕ *éléphant* ‘слон’ имеет отрицательную коннотацию, используется в значении ‘важный человек в политической партии’: “Sarkozy flatte ses **éléphants**” (Le Monde, “Sarkozy

flatte ses «éléphants», pour mieux les cornaquer”, 13.04.2007); “En critiquant les «vieux» **éléphants** du parti” (Le Parisien, “PS: En critiquant les «vieux» éléphants du parti, une membre suscite l’ire de certains socialistes, 24.06.2023); “Le combat des **éléphants** de la transition” (Aminata.com, “Dr Bernard Goumou vs Charles Wright ou le combat des éléphants de la transition”, 26.09.2024); “La problématique du conflit **hommes-éléphants**” (7 jours info, “Makokou/Conflit homme-éléphant : les populations souhaitent des battues administratives”). ЛЕ *renard* ‘лис’ имеет нейтральную или отрицательную коннотацию, используется в значении ‘хитрый и коварный человек’: “C’est un vieux **renard** malin” (Le Parisien, “Du RN au PS, François Bayrou manœuvre pour sa survie: «C’est un vieux renard malin»”, 16.02.2025); “Pour Annette, j’ai pensé à un **renard** (c’est une fille des rues maligne et sauvage)” (Le Parisien, “Retenez bien son nom : la comédienne Freya Mavor”, 19.12.2018); “Certaines chancelleries occidentales considèrent ce «**renard** de la politique»” (Mondafrique, “Le printemps arabe en France!”, 04.05.2016); “Un vieux **renard** du renseignement” (Mondafrique, “La main tendue de Washington au général Toufik”, 06.02.2017). ЛЕ *taupe* ‘крот’ имеет отрицательную коннотацию, используется в значении ‘человек, который ведёт подпольную деятельность, предатель’: “Suspectée d’être une **taupe** auprès de narcotrafiquants” (Le Parisien, “Marseille : suspectée d’être une taupe auprès de narcotrafiquants, une greffière du tribunal judiciaire écrouée”, 05.04.2025); “Le club dénonce «une **taupe**» en interne” (Le Parisien, “Football : Vierzon disqualifié de la Coupe de France, le club dénonce «une taupe» en interne”, 10.12.2024); “La «**taupe**» du palais recherchée” (Senenews, “La «taupe» du palais recherchée après la divulgation du contrat d’armement de 45 milliards”, 31.10.2022); “Les **taupes** sont avertis” (Senenews, “Forte adhésion à la coalition Diomaye président : les taupes sont avertis”, 31.01.2024).

В то же время следующие единицы развили различные значения в исследуемых вариантах французского языка. ЛЕ *lion* ‘лев’ во французской прессе имеет положительную коннотацию, используется в значении ‘успешный спортсмен’: “La **lionne** Agnès Le Lannic toujours conquérante” (Ouest France, “À 50 ans, la lionne Agnès Le Lannic toujours conquérante avec Le Mans Sarthe tennis de table”, 26.03.2024). В африканской прессе данная

единица имеет положительную коннотацию, используется в значении ‘сильный и смелый человек’: “La lycéenne timide devient une **lionne**” (Mondafrique, “Marième Faye Sall, l’impératrice du Sénégal”, 04.01.2024). ЛЕ *loup* ‘волк’ во французской прессе имеет положительную коннотацию, используется в значении ‘амбициозный человек’: “Le **loup** guerrier de la diplomatie” (Le Monde, “Chine: Lu Shaye, le «loup guerrier» de la diplomatie, nommé représentant spécial pour l’Europe”, 07.02.2025). В африканской прессе данная лексема имеет отрицательную коннотацию, используется в значении ‘злой и жестокий человек’: “Le cardinal Sarah dénonce les «**loups**»” (Aminata.com, “Livre hommage à Benoît XVI: le cardinal Sarah dénonce les «loups» qui «rôdent» au Vatican”, 14.04.2023). ЛЕ *poule* ‘курица’ во французской прессе имеет нейтральную коннотацию и используется в значении ‘сожительница’: “«Tradwives» ou **poule** pondeuse” (Charlie Hebdo, “«Droit au cœur»: adoptez votre tradwife”, 09.06.2023). В африканской прессе данная лексема имеет отрицательную коннотацию, используется в значении ‘женщина лёгкого поведения’: “Des «**poules**» sans talent ni ambition” (Mondafrique, “Ces femmes frondeuses qui chantent l’amour au cœur de l’Atlas”, 15.01.2025); “Les «soudards de la République» continuent à «plumer les **poules**» dans nos institutions” (7 jours info, “Ma tribune sur la nécessité de combattre les violences sexuelles dans les milieux politiques Gabonais”). ЛЕ *tigre* ‘тигр’ во французской прессе имеет положительную коннотацию, используется в значении ‘амбициозный и внутренне сильный человек’: “Delcy Rodriguez, la «**tigresse**» du Venezuela” (Ouest France, “Delcy Rodriguez, la «tigresse» du Venezuela”, 22.08.17). В африканской прессе данная лексема имеет отрицательную коннотацию, используется в значении ‘нечестный человек, извлекающий выгоду из своей власти’: “Manassa Dagnoko, n’est en réalité qu’une **tigresse**” (Bamada.net, “Manassa Dagnoko en fin de mandat à la cour constitutionnelle: fin de carrière tumultueuse pour une dame de carton, pourtant jadis considérée comme de fer”, 04.05.2020). ЛЕ *vache* ‘корова’ во французской прессе имеет отрицательную коннотацию, используется в значении ‘толстая и некрасивая женщина’: “Eh grosse **vache**, tu as encore perdu” (Le Parisien, “Dans la tête d’un joueur de tennis: «Eh grosse vache, tu as encore perdu» ... le fléau du cyberharcèlement”, 20.05.2022). В африканской

прессе данная лексема имеет положительную коннотацию, используется в значении ‘помощник’ (встречается в выражении “vache à lait”): “L’Arabie Saoudite ne sera plus la **vache à lait** de l’Égypte” (Mondafrique, “L’Arabie Saoudite ne sera plus la vache à lait de l’Égypte”, 25.05.2025).

В результате проведенного анализа можно сделать вывод, что часть зоонимической лексики развивает одинаковое значение во французской и африканской прессе. Последнее может объясняться в том числе тесным контактом французского языка метрополии с местными языками Африки в период колонизации. Лексические единицы, которые не совпали в значении, объединяет их сакральная роль в африканской культуре: лев – символ божественной власти, волк (гиена) – посредник между мирами, тигр (леопард) – символ королевской власти, корова (бык) – священное, жертвенное животное и т. д. [3]. Также следует отметить, что большинство статей в африканской прессе, где встретились зоонимы, касаются политических тем, попавший в выборку материал французской прессы характеризуется значительно большим тематическим разнообразием.

Библиографические ссылки

1. Домашнев А. И. Основные черты полинациональных языков // Языки мира: проблемы языковой вариативности. М.: Наука, 1990. С. 74–96.
2. Лангрэн А. Н., Багана Ж. Франкофония и вариативность французского языка // Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2012. № 3. С. 40–43.
3. Татаровская И. Г. Мир животных в мифологическом сознании народов Тропической и Южной Африки // Вестник Московского государственного технологического университета. 2013. Т. 16. № 2. С. 383–388.

А. С. Джежора

**ХРИСТИАНСКИЕ МИФОНИМЫ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ
ОНОМАСТИЧЕСКОГО КОДА БЕЛОРУССКИХ И РУССКИХ ПОЭТЕСС
РУБЕЖА XX–XXI вв.**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
jass141721@gmail.com;

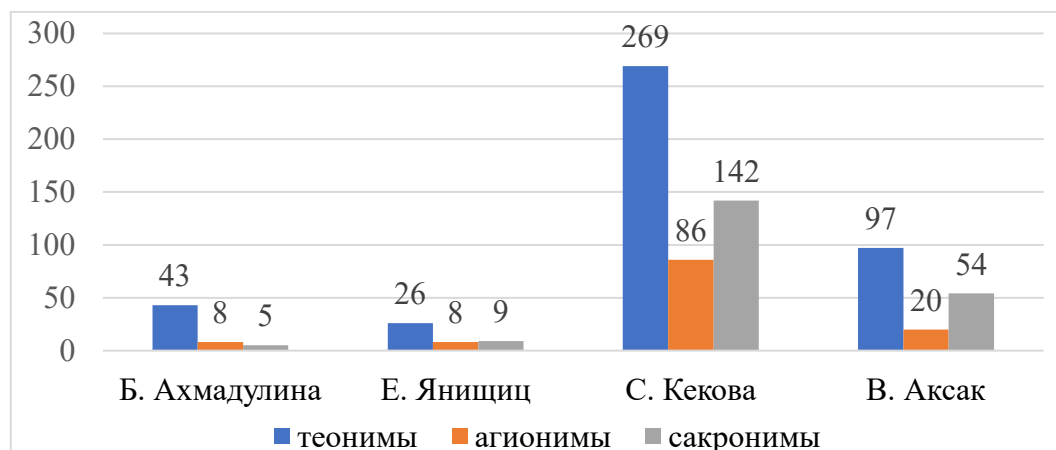
научный руководитель – И. Э. Ратникова, доктор филологических наук, профессор

В статье исследуются состав и функционирование христианских мифонимов разных подгрупп в поэтических текстах Б. Ахмадулиной, Е. Янищиц, С. Кековой и В. Аксак. Выделяются функции, наиболее характерные для имён определённых подгрупп в ономастическом коде каждой из поэтесс.

Ключевые слова: ономастический код; онимы; христианские мифонимы; теонимы; сакронимы; агιονимы.

Объектом исследования в статье выступает функционирование христианских мифонимов как элементов ономастического кода поэзии Б. Ахмадулиной, Е. Янищиц, С. Кековой и В. Аксак. Ономастический код – это система имен, в которой представлена «знаковая для художественного текста комбинация смыслов» [5, с. 8]. В христианские мифонимы (библейские имена собственные) мы включаем именованья Бога (теонимы), святых (агионимы), а также иных персонажей Священного Писания (сакронимы). Слово *Бог*, ономастический статус которого в силу особенностей референции подвергается сомнению, рассматривается нами как оним, хотя и «не вполне типичный представитель вида» [6, с. 97]. Это касается и синонимичных парафрастических обозначений Бога *Творец*, *Создатель*, *Судия* и др.

Количественный анализ употребления христианских мифонимов позволил определить место библейских имён разных групп в ономастическом коде каждой из поэтесс (рисунок).



Подгруппы христианских мифонимов в авторских ономастических кодах

В ономастическом коде **Б. Ахмадулиной** среди христианских мифонимов преобладают теонимы, которые часто используются в функции прямого обращения (8 употреблений), когда лирический герой вступает в диалог с Богом, адресует к нему молитву или благодарность. Парафрастические номинации не встречаются. Агионимов и сакронимов значительно меньше. Святые, упоминаемые поэтессой, как правило, ассоциативно связаны с местами или событиями, о которых она рассказывает (*Святой Марк* – Венеция, *Святой Варфоломей* – Варфоломеевская ночь в Париже, *Святой Николай* – Рождество, святые *Кирилл* и *Ферапонт* – Кирилло-Белозерский и Ферапонтов монастыри).

Ономастический код **Е. Янищиц** включает христианские мифонимы в меньшем количестве, зато по составу они более разнообразны. Неоднократно повторяются сакронимы, связанные с апокрифом о Лилит, причём актуализируется устремлённость Лилит к возвышенному (параллель с поэтическим творчеством) и вечная любовь Адама к ней. В имени Евы кодируется восприятие библейской героини как несчастной нелюбимой. Агионимы, как правило, употребляются в значении ‘небесный покровитель’, без привязки к конкретным временным или пространственным координатам. Лишь однажды Е. Янищиц уподобляет христианскому святому своего отца, Иосифа Янищица (*Прысніца ноччу мне святы Іосіф*, – // *Дакладней, цесля // І вясковы бондар*, – // *А гэта значыць родны бацька мой* [7, т. 2, с. 30–31]). Теонимы (*Бог*, вкрапление *Gott*, парафрастические номинации

Ойча, Суддзя) Е. Янишиц использует для обозначения абсолютного блага и высшей справедливости (часто в составе корреляций *Бог – дьявол* или *Бог – люди*).

С. Кекова, помимо частотных теонимов *Господь, Творец, Христос* и *Спаситель*, использует и более редкие: *Владыка, Дающий, Судия, Мессия, Богочеловек, Спас, Слово* как обозначение Второго Лица Святой Троицы, а также имя *Иегова*, принятое в иудейской традиции. Среди сакронимов С. Кекова чаще всего использует те, которые связаны с историями об Адаме и Еве (22 ономастические единицы) и об Аврааме (13 единиц). У С. Кековой имена *Адам* и *Ева* кодируют гармонический союз прародителей человечества. В сакронимах, относящихся к истории Авраама, закодировано смиренное исполнение библейскими персонажами предназначенных им ролей: *<...> а луна в небесах как волшебный фонарь, // он над домом качается, смотрит в окно, // где уставшая Сарра целует Агарь* [3, с. 174–175], *Жизнь должны мы прожить – // и молчанью внимать Исаака: // послушание сына равняется вере отца...* [4]).

Теонимы в ономастическом коде **В. Аксак** используются а) в качестве прямых обращений в молитве или исповеди; б) для обозначения персонажей сюжетных стихотворений, отражающих события канонические и созданные творческим воображением автора; в) как средство создания образа (*Гэтае "Г", як разгневаны Госпад, // Сіняю бліскаўкай рэжа нутро* [2, с. 86]). Помимо стандартных теонимов *Бог, Госпад, Исус, Хрыстос, Марыя*, она использует онимизированные перифрастические именованья *Мастак, Творца Свету, Няісны, Уладар, Абба, Збаўца, Цар Юдэйскі, Вечная*, ветхозаветное имя Христа *Эмануіл*.

Значительное место в творчестве В. Аксак занимает изображение истории Адама и Евы (33 единицы; ср. название сборника «Трэці Эдэм»). Автор создаёт собственный миф по мотивам библейских событий: *На досьвітку // апошні раз зірнуўшы // на соннага Адама, // яна з малодшымі сынамі // пакінула // свой райскі сад, // ну а старэйшыя // ёй наўздагон казалі, // што вінная сама // ва ўцёках з Парадзісу, // бо мусіла цярплівай быць // да ўсіх // прыблудных // еваў* [1, с. 72–73]). Имя *Лилит* у В. Аксак кодирует абсолютную красоту, мудрость, верность и независимость. Лилит нравственно чище

Евы и сильнее Адама. Возможно, выбор Лилит как женского идеала обусловлен эмоциональным опытом поэтессы, а также влиянием М. Цветаевой: *Как живетя вам с сто-тысячной – // Вам, познавшему **Лилит**!* («Попытка ревности»).

Выявленные нами закономерности реализации христианских мифонимов как составляющих ономастических кодов исследуемых авторов представлены в таблице (таблица).

Функционирование христианских мифонимов в текстах исследуемых авторов

Семантические и функциональные признаки реализации христианских мифонимов	Авторы, для ономастических кодов которых эти признаки существенны	Подгруппы онимов, которым эти признаки присущи
Ассоциации с жизнью и творчеством автора либо прецедентными культурными объектами	Б. Ахмадулина, Е. Янищиц, В. Аксак	агионимы
Прямые обращения во внутренних монологах и диалогах	Б. Ахмадулина, В. Аксак	теонимы
Кодирование общечеловеческих ценностей и философских категорий	Е. Янищиц, С. Кекова	теонимы
Функция объекта сравнения	В. Аксак	теонимы
Непосредственная отсылка к библейским событиям	Б. Ахмадулина, С. Кекова, В. Аксак	онимы всех подгрупп
Конструирование авторского мифа	В. Аксак	сакронимы, теонимы

Обобщая сказанное, отметим, что в ономастических кодах поэтесс, творивших до распада СССР, христианские мифонимы неизменно ассоциируются с реальностью, привязываются к географическим, биографическим, политическим координатам. У поэтесс ХХI в. христианские мифонимы более разнообразны, представлены шире и преимущественно употребляются отвлеченно, формируя философский пласт семантики текста. Это можно объяснить возрастанием интереса к религии на рубеже веков, «теологизацией литературы» (В. Акудович).

Анализируя реализацию христианских мифонимов как единиц ономастических кодов, мы также отметили определённую закономерность – обраще-

ние поэтесс к истории об Адаме, Еве и Лилит, причём в контексте творчества каждой из поэтесс эти имена кодируют разные интерпретации апокрифа. Обращение к данным онимам не отмечено только у Б. Ахмадулиной, что, возможно, объясняется меньшей «интимностью» её творчества, преобладанием тематики, связанной с дружескими отношениями, предназначением поэта и поэзии.

Библиографические ссылки

1. Аксак В. Трэці Эдэм : вершы. Мінск : Кнігазбор, 2021.
2. Аксак В. Цвінтар : вершы . Мінск : Маст. літ., 1992.
3. Кекова С. Во времени ином . СПб.; М. : RUGRAM Пальмира, 2021.
4. Кекова С. Искупительный свет [Электронный источник] // Новый Берег. 2021. № 73. URL: <https://magazines.gorky.media/bereg/2021/73/iskupitelnyj-svet.html> (дата обращения: 16.01.2024).
5. Скуридина С. А. Ономастический код художественных текстов Ф. М. Достоевского: автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 [Электронный ресурс]. Воронеж, 2020. URL: <https://www.dissercat.com/content/onomasticheskii-kod-khudozhestvennykh-tekstov-fm-dostoevskogo> (дата обращения: 23.03.2024).
6. Черняк А. З. «Бог» как имя собственное: проблема референции [Электронный ресурс] // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. 2016. Вып. 1 (63). С. 79–98. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bog-kak-imya-sobstvennoe-problema-referentsii> (дата обращения: 18.04.2025).
7. Яўгенія Янішчыц : творы, жыццяпіс, каментарыі. У 4 т. / уклад.: С. У. Калядка, Т. П. Аўсяннікава; рэд. тома Л. Г. Кісялёва. Мінск : Беларуская навука, 2016–2019.

Дана Достык

**ЛОКАЛИЗАЦИЯ НАЗВАНИЙ КИНОФИЛЬМОВ
НА РУССКОМ И НА КИТАЙСКОМ ЯЗЫКАХ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

d1901110@gmail.com;

научный руководитель – М. В. Савко, кандидат филологических наук

Локализация названий кинофильмов представляет собой сложный процесс адаптации, учитывающий языковые, культурные и коммуникативные аспекты. В данной статье анализируются стратегии перевода кинозаголовков на русский и китайский языки, рассматриваются ключевые различия и сходства, а также факторы трёхмерного преобразования (на уровне языка, культуры и коммуникации), влияющие на выбор локализованных вариантов фильмонимов.

Ключевые слова: локализация; кинофильм; адаптация; русский язык; китайский язык.

Локализация названий фильмов – это не просто перевод, а адаптация смысла, контекста и эмоционального посыла для аудитории с иными культурными кодами.

Для анализа были отобраны названия (фильмонимы) 100 фильмов различных жанров на английском языке и их аналоги на русском и китайском языках. Таким образом, корпус исследования составили 300 названий кинофильмов на трех языках. Проведенный анализ был направлен на определение сходств и различий в подходе к локализации английских фильмонимов на русском и китайском языках.

Локализация представляет собой многоуровневый процесс адаптации (языковой, культурной, эмоциональной) контента к целевой культуре. Россия и Китай, обладая уникальными лингвистическими и культурными характеристиками, демонстрируют различные подходы к локализации.

Суть процесса локализации заключается в достижении функциональной эквивалентности [1, с. 210] и эмоционального отклика в рамках новой культурной парадигмы. Согласно теории «трехмерной адаптации» Ху Гэншэнь [2], которая включает три измерения – языковое, культурное и эмоциональное, локализация требует баланса между языковыми, культурными и коммуникативными преобразованиями.

1. Адаптивное преобразование на языковом уровне: речь идет о преобразованиях при выборе подходящей языковой формы в процессе перевода.

Анализ фильмонимов на китайском языке показывает, что в процессе языковой адаптации обычно используются: дословный перевод («*Pulp Fiction*» → «低俗小说 (досл. Криминальное чтиво)»), добавление («*Ben Is Back*» → «本回家了 (досл. Бен пошел домой)»), опущение («*Drag Me to Hell*» → «坠入地狱 (досл. Попасть в ад)»).

Анализ фильмонимов на русском языке показывает, что в процессе языковой адаптации обычно используются: дословный перевод («*The Golden Girls*» → «Золотые девочки»), замена («*Someone to Watch Over Me*» → «*Tom*, кто меня бережёт (синонимическая замена *watch over* – беречь)»), опущение («*10 Things I Hate About You*» → «10 причин моей ненависти» (опущено к тебе)).

2. Адаптация на уровне культуры. Перевод названий фильмов требует преодоления двойного барьера (языкового и культурного), причем культурный барьер является более сложным. Китай и Россия обладают ярко выраженными специфическим культурными чертами [3, с. 89–102].

Анализ фильмонимов на китайском языке показывает, что в процессе культурной адаптации англоязычное название локализаторы могут преобразовывать в фильмоним, состоящими из четырех слов. Например, «*Mary Queen of Scots*: (досл. 苏格兰玛丽女王)» → «*玛丽女王* (досл. Королева Мария)»; «*How the Grinch Stole Christmas* (досл. 格林奇是如何偷走圣诞节的)» → «*圣诞怪杰* (досл. Рождественский Гринч)». Суть данной стратегии культурной адаптации заключается в том, что с точки зрения китайской лингвокультуры четырехсложная структура (идиома/фраза) соответствует эстетике ритмической организации и лаконичности китайского языка,

корни которой можно проследить в «Шицзине» (XI–VI вв. до н. э.) – сборнике стихов, состоящем в основном из четырехсложных строк. Четырехсложные названия занимают значимую долю в китайском кино (в период с 2014 по 2022 год составляли 34% [4]).

Анализ фильмонимов на русском языке показывает, что в процессе культурной адаптации англоязычные названия могут преобразовываться путем деформации, например «*Yoga Hosers*» → «Йоганутые», здесь «hosers» – сленговая лексема, которая обычно используется для обозначения канадцев. Однако в русской лингвокультуре нет эквивалента данной лексеме, поэтому переводчик использовал окказионализм (страдательное причастие от окказионального глагола «йогануть»). Таким образом название фильма должно привлечь внимание зрителя (можно сравнить с известным рекламным слоганом «Сникерсни!» – повелительная форма от окказионального глагола «сникерснуть», т. е. ‘съесть Сникерс’).

3. Адаптация на коммуникативном уровне. Как отмечает Х. Фермеер в скопос-теории [5, с. 173–187], успешная локализация определяется целью коммуникации. Выбор трансформации при коммуникативной адаптации названия фильма требует от переводчика сосредоточения на коммуникативных «намерениях» фильма и маркетинговых задачах.

Анализ фильмонимов на русском и китайском языках показывает, что в процессе коммуникативной адаптации названия могут преобразовываться путем: а) сокращения – простые и односложные названия фильмов лучше запоминаются, следовательно, могут привлечь более широкую аудиторию, что является конечной целью маркетинговых кампаний («*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (досл. 密苏里州艾宾市外的三块广告牌)» → «三块广告牌 (досл. Три билборда)»; «*Black Hawk Down* (досл. Падение Черного Ястреба)» → «Чёрный ястреб»); б) деформации – чтобы увеличить зрительскую аудиторию, названия в приведенных ниже примерах были сформулированы так, чтобы они соответствовали основному содержанию фильмов (здесь речь уже скорее о транскреации). Например, оригинальное название фильма «*In Bruges* (досл. 在布鲁日)» включает топоним, который в Китае мало известен, поэтому в прокате в Китае данный фильм вышел под

названием «*杀手没有假期* (досл. *Убийца не имеет выходных*)», что в некотором смысле передает основную сюжетную линию.

Для достижения целей маркетинга (увеличение рейтинга фильмов) в локализованных названиях фильмов на русском языке часто используются добавления, игра слов, окказионализмы и т. д., связанные с содержанием фильма («*He's Just Not That Into You* (*Вы ему просто не нравитесь*)» → «*Обещать не значит жениться*»; «*The Break-Up* (*Развод*)» → «*Развод по-американски*»). В этих случаях в результате локализации фильмом задает сюжетные перспективы произведения. Чаще всего такие названия либо представляют весь сюжетный ряд (фабульные), либо выделяют важнейшие с точки зрения развития действия моменты (кульминационные).

Анализируя и сравнивая фильмонимы, можно сделать вывод, что в России и Китае локализация названий фильмов является не просто технической задачей, а представляет собой процесс, когда переводчик осуществляет адаптацию в трех измерениях: на уровне языка, культуры и коммуникации. Общая стратегия и приемы локализации могут зависеть от типа фильмонима, типологических характеристик и степени близости языков, исходной и целевой культур.

Библиографические ссылки

1. Найда Ю. К теории перевода : принципы функциональной эквивалентности. М. : Прогресс, 1964.
2. Ху Гэншэнь. Экологическая транслатология : трехмерная адаптация. Пекин : Изд-во Пекинского университета, 2004.
3. Тан Цзячжэн. Культурные фильтры в китайско-российской локализации // Вопросы перевода. 2023. № 1. С. 89–102.
4. What is the right title for the movie? Behind the word count, “it's not that simple” // XINHUANET [Электронный ресурс]. URL: <http://www.xinhuanet.com/ent/20220331/beb8d90c26164e77bb5e87d450e214aa/c.html> (дата обращения: 15.04.2025).
5. Vermeer H. J. Skopos and Commission in Translational Action // Readings in Translation Theory. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, 1989. P. 173–187.

Е. С. Леончик

**СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ОТГЛАГОЛЬНЫХ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ,
ОБРАЗОВАННЫХ ОТ ЛАТИНСКОГО AGO, EGI, ACTUM, AGERE
В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

liavonchykE@bsu.by;

научный руководитель – В. Л. Леонович, кандидат филологических наук, доцент

В статье рассматривается словообразовательное и семантическое разнообразие отглагольных существительных, образованных в латинском языке от *ago, egi, actum, agere* со значением ‘действовать’ и в дальнейшем заимствованных в русский и английский языки. Анализируются семантические сдвиги, возникшие между латинским словом и его заимствованием в английском и русском языках на материале гнездовых словарей Г. В. Петровой и А. Н. Тихонова. Поднимается вопрос о корректности употребления в лингвистической литературе термина «когнат» в отношении заимствований.

Ключевые слова: ago; заимствование; латинизм; современный русский язык; словообразование; агент; актуарий; актер; аджилити; агитатор; акт; акция; семантический сдвиг; когнат.

Латынь, давно превратившаяся из разговорного языка в язык науки и образования, оставила глубокий и заметный след во многих современных языках.

Особый интерес в лингвистическом отношении представляет судьба продуктивных латинских корней, которые проникали в другие языки разными путями. Среди таких элементов отдельное место занимает глагол *ago, egi, actum, agere* со значением ‘действовать’, производные которого образуют особую лексическую микросистему как русского, так и английского языков.

Цель данной статьи – наблюдение за семантической эволюцией заимствованных отглагольных латинских существительных в русском и английском языках.

Интересующие нас дериваты в лингвистической литературе именуются по-разному: как «заимствование», так и «когнат». Кроме того, часто встречается смешение терминов. Поэтому целесообразно выявить различие между ними.

«Cognate – a language or a linguistic form which historically derived from the same source as another language/form, e.g. Spanish/Italian/French/Portuguese are cognates languages (or cognates); père/padre (father) are cognate words or cognates».

«Когнат – это язык или лингвистическая форма, которая исторически произошла из одного источника, такого как другой язык/форма, например: испанский/итальянский/французский/португальский – это языки-когнаты, слова père/padre – это слова-когнаты» [6, с. 83].

Из этого определения следует, что когнаты возникают в результате естественной эволюции языка внутри одной языковой семьи, а не в результате языкового контакта. Значит, предположительный ряд когнатов для латинского глагола *ago* восходит к праиндоевропейскому корню **h₂eg-e/o* ‘вести’ [7, с. 30]. Латинское *ago* со значением ‘вести, побуждать’ и древнегреческое ἄγω ‘вести’, исходя из определения, являются словами-когнатами.

Следует также обратить внимание на то, что, в соответствии с приведенной выше точкой зрения, лексику, которая появилась в языке в результате культурного контакта, а не исторического развития от языка-источника, нецелесообразно считать когнативной в лингвистическом понимании. Принимая данную позицию, считаем более корректным по отношению к рассматриваемым в статье словам употреблять термин «заимствование».

Рассмотрим дериваты, восходящие к латинскому глаголу *ago, egi, actum, agere* в русском и английском языках, и осуществим их семантический анализ (см. таблицу).

Семантычныя сдвігі в отглагольных существительных, образованных от *ago, egi, actum, agere* ‘вести, действовать’ и заимствованных в английский и русский языки

Латинский	Английский	Русский
<i>ācta, ōrum</i> п действия, деяния (<i>ācta belli</i> ‘военные подвиги’) [1]. Официальные записи, протоколы (<i>ācta senātūs</i> ‘протоколы сената’). Чаще употреблялось во мн. числе (<i>ācta</i>), редко в ед. (<i>āctum</i>). В римской администрации означало документированные решения [8]	<i>act</i> было заимствовано через старофранц. <i>acte</i> , восходит к лат. <i>āctum</i> (‘сделанное’) [9]. Семантические сдвиги от конкретных ‘деяний’ (как в латыни) к абстрактным ‘действиям’ и юридическим/театральным терминам, а также развитие негативного оттенка ‘притворство’ через идею искусственного действия [10]	<i>акт</i> было заимствовано через польск. <i>akt</i> или нем. <i>Akte</i> из лат. <i>actum</i> [5]. Здесь мы наблюдаем сужение семантики до юридических/театральных значений (как в английском) и утрату связи с бытовыми ‘действиями’ (в отличие от англ. <i>act</i>) [2]
<i>āctiō, ōnis</i> f [3] в римском праве – технический термин для видов исков (<i>āctio in personam</i>). В риторике – <i>pronuntiatio et āctio</i> (‘произнесение и жестикация’) [8]	<i>action</i> было заимствовано через старофранц. <i>action</i> ← лат. <i>actiōnem</i> [9]. Наблюдаемые семантические сдвиги: во-первых, сохранение юридического значения (как в латыни), во-вторых, расширение на военную, кинематографическую и механическую сферы [10]	<i>акция</i> заимствовалось через нем. <i>Aktion</i> или польск. <i>akcja</i> ← лат. <i>actiō</i> [5]. В комплексе значений произошла узкая специализация в финансовой сфере (в отличие от широкого английского <i>action</i>), а также заимствование значения ‘мероприятие’ из немецкого (XVIII–XIX вв.) [2]
<i>āctor, ōris</i> m широкий спектр значений от общего действующего до юридического ‘истец, виновник, обвинитель’ и театрального ‘декламатор, актер’ [1]	<i>actor</i> сужение значения до преимущественно театральной сферы (XVI в.). Сохранение общего значения ‘участник’ в политическом/социальном контексте [10]	<i>актер</i> пришло через нем. <i>Actor</i> или франц. <i>acteur</i> ← лат. <i>āctor</i> [5]. Полное сужение до театральной профессии (с XVIII в.) [2]. Утрата всех других значений, существовавших в латинском оригинале

<i>āctūārius</i> , -ī m писец, счетовод, интендант, заведующий продовольствием [1]	<i>actuary</i> пришло через ср.-англ. <i>actuarie</i> ← лат. <i>ac-tuārius</i> (заимствовано в XVI в.) [9]. Семантический переход от административной должности к узкой математической специальности [10]	<i>актуарий</i> – прямое заимствование из англ. <i>actuary</i> (конец XX в.). В русский язык пришло уже в узком значении, минуя этап ‘секретаря/клерка’ [2]
<i>agēns, entis</i> [3] в классической латыни чаще использовалось как причастие, реже – как самостоятельное существительное. В поздней латыни (особенно в юридических текстах) стало обозначать представителя или исполнителя	<i>agent</i> было заимствовано через ср.-англ. <i>Agent</i> ← ст.-франц. <i>agent</i> ← лат. <i>agēns, entis</i> [9]. Семантические сдвиги: расширение от абстрактного ‘действующей силы’ к конкретным профессиям и функциям. Развитие ‘шпионской’ коннотации в Новое время [10]	<i>агент</i> было заимствовано через нем. <i>Agent</i> или прямо из лат. <i>agēns</i> (XVIII в.) [2]. Особенности: в XIX веке доминировало значение ‘торговый/дипломатический представитель’. В XX веке слово приобрело устойчивую негативную коннотацию ‘шпион’ [5]
<i>agilitās, ātis</i> f подвижность, быстроходность, легкость, гибкость, быстрота, скорость, живость [1].	<i>agility</i> было заимствовано через ст.-франц. <i>agilité</i> ← лат. <i>agilitās</i> [9]. В спорте, психологии, менеджменте сохраняет связь с идеей скорости и адаптивности [10]	<i>аджилити</i> – прямое заимствование из англ. <i>agility</i> (конец XX в.). В русском языке термин не используется в других контекстах (в отличие от английского) [2]. Отсутствует в словарях до 1990-х гг.
<i>agitator, oris</i> m погонщик, возница [1]	<i>agitator</i> пришло через французское <i>agitateur</i> (XVI в.) ← лат. <i>agitātor</i> [9]. Обозначал того, кто приводит в движение (XVI–XVII вв.), политического активиста (с XVIII в.), техническое устройство (с XIX в.), мешалку, смеситель. Современные значения: ‘политический агитатор’ (часто с негативной коннотацией), ‘механическая мешалка’ (в технике) [10]	<i>агитатор</i> было заимствовано через немецкое <i>Agitator</i> (XIX в.) ← лат. <i>agitātor</i> [5]. В современном значении имеет политическую окраску

Данные, приведенные в таблице, позволяют сделать следующие выводы о направлении и сути семантических сдвигов.

Латинское → английское: *acta* ‘деяния/протоколы’ → *act* широкий спектр: от ‘законов’ до ‘театра’. Наблюдается развитие *юридического* и *искусственного* (‘притворство’) значений. Латинское → русское: *acta* → *акт* с упором на *официальность* (‘документы’) и *театр*. Меньше бытовых значений, чем в английском. Расширение в английском (*act* = любое действие), сужение в русском (*акт* = формальное действие).

Латинское → английское: *actiō* ‘действие/иск’ → *action* с сохранением юридического значения и расширение на кино, войну, механизмы. Латинское → русское: *actiō* → *акция* с резким сужением до *финансового термина* и *мероприятий*. Утрата связи с повседневными ‘действиями’ (в отличие от англ. *action*). Ключевые различия: английское *action* ближе к латинскому исходнику по широте значений. Русское *акция* семантически отделилось, сохранив лишь специализированные значения.

Английское *actor* сохранило больше значений оригинала. Русское *актер* претерпело максимальное сужение семантики. Сужение значения от широкого ‘делопроизводителя’ до узкой технической профессии. В русском языке термин появился как профессиональный неологизм. В английском языке сдвиг значения произошел благодаря тому, что в XVIII веке актуарии (бывшие клерки) стали заниматься расчетами страховых рисков (например, в Lloyd's of London) [10]. В русский язык термин попал уже в этом специализированном значении.

Латинское → английское: *agēns* ‘действующий’ → *agent* с расширением на представительство, науку и шпионаж. Сохранение связи с идеей активности (ср. *agency* – ‘способность действовать’). Латинское → русское: *agēns* → *агент* с акцентом на представительстве и тайной деятельности. Утрата абстрактного значения ‘действующая сила’, кроме научного контекста. Ключевые различия: в английском языке термин шире и нейтральнее, в русском – сильнее «шпионская» коннотация.

Латинское → английское: *agilitās* ‘физическая/умственная ловкость’ → *agility* с расширением на бизнес-контексты. Сохранение связи с идеей

«быстрой адаптации». Английское → русское: *agility* → *аджилити* с резким сужением до кинологического спорта. Утрата абстрактных значений ('гибкость мышления, менеджмент'). Ключевые различия: в английском слово многозначное, в русском – узкоспециализированное. В латыни делается акцент на физической подвижности, в современном английском – на адаптивности. В русском языке *аджилити* – пример гиперспециализации заимствованного термина. В английском *agility* развилось в сторону метафорических значений ('гибкость решений'), тогда как в русском осталось привязано к конкретному виду спорта [2].

Латинское *agitor* → английское *agitor*: от конкретного 'погонщика скота' к абстрактному 'политическому активисту', развитие технического значения ('механические устройства'). Латинское *agitor* → русское *агитатор*: прямое заимствование уже политического значения. Усиление негативной коннотации в советский период. Ключевые различия: в английском сохранилась связь с исходным значением 'приводить в движение'. В русском языке термин полностью политизировался. Техническое значение есть только в английском. В английском языке негативная коннотация появилась в XIX веке в связи с рабочим движением. Латинское исходное значение практически полностью утрачено в современных языках.

Таким образом, в русском языке многие заимствования сузили значение, приобрели специализированную или даже негативную коннотацию. Некоторые слова (например, *аджилити*) закрепились лишь в узких сферах. Английский язык чаще сохраняет широкую семантику латинских корней.

Наблюдения за эволюцией и трансформацией значений латинских отглагольных существительных в сопоставляемых языках (русском и английском) позволяют установить внутренние и внешние связи между элементами языка-источника и языков-получателей, выявить типологические особенности и пути развития их лексических систем.

Библиографические ссылки

1. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь : 200 тыс. слов и словосочетаний. М. : Русский язык – Медиа, 2005.
2. Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. М. : Эксмо, 2010.

3. *Петрова Г. Вс.* Латинско-русский словообразовательный словарь : ок. 20 000 слов. М. : ООО «Издательство Оникс», 2008.
4. *Тихонов А. Н.* Словообразовательный словарь русского языка : в 2 т. : более 145 000 слов. 3-е изд., испр. и доп. М. : Астрель – АСТ, 2008. Т. 2.
5. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка : в 4 т.: пер. с нем. Russisches etymologisches Wörterbuch / перевод и дополнения О. Н. Трубачёва. 4-е изд. М. : Астрель – АСТ, 2004. Т. 4.
6. *Crystal D. A.* Dictionary of Linguistics and Phonetics – 6th ed. UK. : Blackwell publishing, 2011.
7. *Michiel de Vaan.* Etymological Dictionary Of Latin. UK. : Brill Academic Publisher, 2008. Vol. 7.
8. A Latin Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.perseus.tufts.edu> (дата обращения : 06.05.2025).
9. Online Etymology Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.etymonline.com> (дата обращения: 06.05.2025).
10. Oxford English Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oed.com> (дата обращения: 06.05.2025).

С. М. Магілеўцава

**ПРАКЛЁНЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІНГВАКУЛЬТУРЫ:
ЛЕКСІЧНЫ СКЛАД І СТРУКТУРНАЯ АРГАНІЗАЦЫЯ**

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

sonjaminsko505@gmail.com;

навуковы кіраўнік – А. Л. Садоўская, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

Артыкул прысвечаны вывучэнню кампанентнага складу і граматычнай структуры тэкстаў беларускіх праклёнаў, а таксама выяўленню іх сувязі са светаўспрыманнем і каштоўнасці арыенцірамі беларусаў. У выніку праведзенага даследавання ўстаноўлены характэрныя рысы тэкставай структуры праклёнаў і іх лексічнага напавення.

Ключавыя словы: лаянка; праклён; кляцьба; кампанентны аналіз; лексічны склад; структурная арганізацыя.

Здаўна лічылася, што дрэннае слова можа негатыўна паўплываць на лёс чалавека, таму беларусы заўсёды імкнуліся ашчадна ставіцца да выкарыстання слоў. Тым не менш існуе ў маўленчай практыцы беларусаў і лаянка. Да лаянкавых выразаў адносяцца праклёны, якія сталі аб'ектам нашага вывучэння. Прадмет даследавання – лексічны склад і структурная арганізацыя тэкстаў беларускіх праклёнаў.

Крыніцай фактычнага матэрыялу стала ўласная картатэка аўтара артыкула (тэксты праклёнаў, сабраныя намі ў вёсцы Вышкава Карэліцкага раёна Гродзенскай вобласці), том «Выслоўі» з серыі «Беларуская народная творчасць», «Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем» З. Санько. Для паўнаты даследавання да аналізу прыцягваліся таксама праклёны з трылогіі Якуба Коласа «На ростанях» і з кінафільма па сцэнарыі А. Дударова «Купальская ноч». Усяго намі выбрана і прааналізавана каля 150 адзінак, з якіх 31 адзінка – гэта ўласныя запісы ад жыхароў вёскі Вышкава.

У беларускай мове існуе некалькі сінанімічных лексем для абазначэння лаянкавых слоў і выразаў, якімі выказваюць пажаданне зла і няшчасця каму-небудзь – гэта *праклён*, *кляцьба*, *кленіч*. У энцыклапедыі «Беларускі фальк-

лор» падаецца наступнае вызначэнне праклёнаў (клятаў): «слоўныя формулы з пажаданнямі няшчасцяў і пакаранняў чалавеку, жывёле, любым аб'ектам жывой і нежывой прыроды» [1, с. 369].

Лексічны склад беларускіх праклёнавых тэкстаў багаты і разнастайны. Аналізуючы кампанентную структуру праклёнаў, мы вылучылі найбольш прадуктыўныя семантычныя групы лексем у іх складзе.

1) Праклёны з кампанентамі – назвамі жывёл, заонімамі.

Па нашых назіраннях, у тэкстах кляцбы ўжываюцца назвы жывёл, якія могуць быць небяспечнымі для чалавека, прынесці шкоду гаспадарцы і, адпаведна, выклікаюць адмоўныя асацыятыўныя ўяўленні. Гэта сабака, свіння, каза, курыца, жаба, змяя, мышы і падобнае: *каб цябе **куры** затаптамі; каб табе чэрці так спіну вытапталі, як твае **свінні** вытапталі мае градкі; да каб ў цябе на галаве валасы так паспутваліся, як твае **куры** паспутвалі мае каноплі; каб ты неба яснае, як тая **свіння**, толькі мёртвай бачыла; ядры тваю **качку** і інш.*

2) Праклёны з кампанентамі – назвамі хвароб.

Самае цяжкае і непажаданае выпрабаванне для любога чалавека – гэта хвароба, таму натуральна, што для пажадання пакут іншаму чалавеку ўзгадвалася немач. Найчасцей у праклёнах сустракаюцца назвы тых хвароб, якія цяжка паддаваліся лекаванню або ўвогуле былі невылечнымі: *халера, трасца, ліхаманка (ліха): няхай вас **халера** падушыць; **халера** яго бяры; **трасца** тваёй галаве; каб на цябе **ліха**.*

Адметным кампанентам шэрагу праклёнаў з'яўляецца лексема *пранцы*: *каб цябе **пранцы** з'елі; няхай яго **пранцы**.* Пранцы – размоўная назва заразнай венерычнай хваробы сіфілісу, якая шырока распаўсюдзілася на тэрыторыі Беларусі пасля напалеонаўскай вайны 1812 года і лютавала больш як паўстагоддзя, загубіўшы заўчасна шмат жыццяў.

3) Праклёны з кампанентам-саматызмам.

Акрамя пажаданняў адрасату канкрэтных хвароб, у праклёнах могуць гукаць зламысныя пажаданні немачы, звязанай з канкрэтнай часткай фізічнага цела чалавека, звычайна функцыянальна значнай або боль якой выклікае найбольшыя пакуты чалавека: *каб у цябе **язык** апух; няхай табе **пуп** трэсне; трасца тваёй галаве; каб з цябе **кішкі** павыцягалі; каб ты **зубамі** ляснула;*

каб табе **вочы** замяло; каб цябе... за **жывот** узяло; каб табе **вантробы** вырвала.

4) Праклёны з кампанентамі-міфонімамі, найчасцей дэманонімамі.

Немагчыма ўявіць традыцыйную культуру беларусаў без веры ў звышнатуральныя сілы і з’явы, таму невыпадкава, што ў якасці частых актараў (істот, якія, на думку моўцы, павінны прычыніць шкоду таму, каго праклінаюць) у тэкстах праклёнаў выступаюць прадстаўнікі нячыстай сілы і іншыя міфічныя істоты: **чорт** бы вас набраў; **чорт** цябе дзяры; каб табе **чэрці** ўсю спіну так вытанталі; каб цябе **чэрці** на той свет так сасваталі.

5) Праклёны з кампанентамі – назвамі прыродных з’яў і стыхій.

Не менш небяспечнымі сіламі бачыліся беларусу і прыродныя стыхіі і з’явы, якія маглі нанесці чалавеку непяпраўную шкоду, што і паўплывала на тое, што яны выступаюць ў беларускіх праклёнах у якасці дзеючай шкоднай сілы: каб іх **гром** набіў; **пярун** на цябе; каб цябе **пярун** забіў; а каб цябе **зямлёй** завярнула; каб цябе **агонь** спаліў; каб цябе **бура** якая панесла; каб цябе **віхор** панёс; каб цябе **дождж** намачыў.

6) Праклёны, звязаныя з пажаданнем смерці.

Лексічнымі кампанентамі ў такіх адзінках выступаюць разнастайныя дзеяслоўныя кампаненты, звязаныя з абазначэннем фізічнага вынішчэння чалавека: не прагнуцца, спрахнуць, папруцянець, падохнуць, прапасці, захлынуцца, задушыцца, згінуць і пад.: няхай яны **спрахнуць**; **падохніце** вы ўсе; **прападзі** яны пропадам; няхай **падохне**; каб ты **не прагнуўся**; бадай яна **спрахла**; **згінь** твая доля; шчооб ты **захлынуўся**; каб вы **задушыліся**; шчооб ты **ўдох**.

7) Праклёны з кампанентамі – назвамі прадметаў побыту і сельскагаспадарчых паняццяў.

Побытавыя прадметы і рэчы акружаюць чалавека ўсё жыццё. Яны ўтвараюць сферу, у якой чалавек існуе, вызначаюць яго сувязь са знешнім светам. Ужываюцца яны і ў семантычнай структуры беларускіх праклёнаў: каб цябе **лейцамі** частавалі; да каб ён у цябе **колам** стаў; каб ты так збялела, як тая **сарочка** белая; трасца табе ў **лапці**.

Што тычыцца структурнай арганізацыі тэкстаў праклёнаў, адзначым, што большасць з іх маюць тыповую будову (аб’ект – прэдыкат – суб’ект),

суадносяцца з пэўнай (досыць устойлівай, клішыраванай) структурнай формай, якая рэалізуецца ў розных мадэлях сказа.

1. Вялікі пласт праклёнаў маюць будову «часціца (каб, хай, няхай, бадай) + асабовы займеннік (ты, вы) + дзеяслоў + назоўнік (магчыма, з залежнымі ад яго словамі)». Зрэдку ў гэтых выразях назоўнік замяняецца адназоўніковым прыслоўем (*дахаты, спрасонку*). Эфект негатыўнага ўздзеяння ўзмацняецца праз часціцы *каб, хай, няхай, бадай*, якія змяшчаюцца на пачатку праклінальнай формулы: *а бадай ты захлынуўся гэтай сваёю песняю; каб вы без агня згарэлі; каб ты дахаты не дайшла; каб ты зубамі ляснула; каб ты на карачках поўзала*.

2. Наступны шэраг праклёнаў мае мадэль «часціца (каб, хай, няхай, бадай, штоб / шчоб) + асабовы займеннік (ты, вы) + дзеяслоў»: *шчоб ты захлынуўся; няхай яно згарыць; а няхай ты згары; бадай жа ты скіс; няхай ты скісні; бадай яна спрахла; а бадай вы папруцянелі*. Відавочна, што нязначна ўскладняць гэту канструкцыю могуць службовыя словы (злучнікі, часціцы і пад.), якія не нясуць асаблівай сэнсавай нагрузкі.

3. Яшчэ адна мадэль праклёнаў уяўляе формулу «назоўнік + займеннік + дзеяслоў», дзе назоўнік абазначае прадмет / аб'ект з негатыўнай ацэнкай, дзеяслоў выражае адмоўнае пажаданне, а займеннік асобу, на якую звернута негатыўнае ўздзеянне. У такіх выпадках дзеяслоў часцей ужываецца ў форме ўмоўнага ці загаднага ладу: *чорт бы вас набраў; чорт цябе дзяры; іці тваю маць; халера яго бяры; ліха яго бяры; згінь твая доля*.

4. Вялікая група тэкстаў праклёнаў па сінтаксічнай структуры прадстаўлена сказамі розных тыпаў.

1) Просты двухсастаўны неразвіты сказ: *каб ты скіс; каб ты не прачнуўся; каб ты ўдушыўся; каб ты не ўстаў; бадай яна спрахла*.

2) Просты двухсастаўны развіты сказ: *каб ты на карачках поўзала; каб ты на гладкай дарозе ногі паламала; каб вы без агня згарэлі; каб вы дарогі не знайшлі; каб вы там галовы свае пагублялі*.

3) Просты двухсастаўны сказ ускладненай будовы: *паілі ты мне смертухну ці яго забі маланкаю, громам-перуном; каб ты сагнулася і не разагнулася!; што б ты лёг ды не прачнуўся больш; каб ты быў і ўпых* (просты сказ, ускладнены аднароднымі членамі); *каб ты, кумачка, неба яснае, як тая*

свіння, толькі мёртвай бачыла! (просты сказ, ускладнены звароткам і параўнальным зваротам); *каб табе, кумка, хацелася і не маглося* (просты сказ са звароткам і аднароднымі членамі).

5) Просты двухсастаўны няпоўны сказ: *каб вас неба; скуля табе; каб на вас; нярун на цябе*.

6) Аднасастаўны сказ: *каб табе вочы замяло; каб цябе за жылот узяло* (безасабовыя); *каб цябе лейцамі частавалі; каб з цябе кішкі павыцягвалі* (няпэўна-асабовыя).

7) Складаназалежны сказ: *няхай не падзе на цябе цень бярозы, пад якою сядзеў грэк; да каб ў цябе на галаве валасы так паспутваліся, як твае куры паспутвалі мае каноплі*.

8) Складаны сказ з рознымі відамі сувязі: *каб ў цябе ўсе зубы павыпадалі, толькі адзін застаўся, ды і той балеў*.

Такім чынам, тэксты беларускіх праклёнаў вызначаюцца багаццем сродкаў іх лексічнай рэалізацыі. Метадам кампанентнага аналізу намі вылучаны найбольш прадуктыўныя семантычныя тыпы лексікі ў складзе формул кляцбы – гэта назвы прадстаўнікоў жывёльнага свету, назвы хвароб і іх сімптомаў, назвы частак цела чалавека, назвы міфічных персанажаў, назвы прыродных з’яў і стыхій, назвы атрыбутаў смерці і назвы прадметаў побыту і сельскагаспадарчых паняццяў. Структурная арганізацыя праклёнаў прадугледжвае наяўнасць шэрагу тыповых формул тэксту, якія рэалізуюцца ў розных мадэлях сказа.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Беларускі фальклор: энцыклапедыя : у 2 т. Мінск : Беларуская энцыклапедыя, 2005–2006. Т. 2.
2. Выслоўі / склад., сістэматызацыя тэкстаў, уступ. артыкул і камент. М. Я. Грынблата ; рэд. тома А. С. Фядосік. Мінск : Навука і тэхніка, 1979.
3. Колас Я. На ростанях : трылогія. Мінск : Мастацкая літаратура, 2000.
4. Купальская ноч : фільм / Нацыянальная дзяржаўная тэлерадыёкампанія Рэспублікі Беларусь. Мінск : Тэлефільм, 1983.
5. Санько З. Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем. Мінск : Навука і тэхніка, 1991.

В. В. Морозевич

СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.morozeviVV@bsu.by;

научный руководитель – А. В. Квачек, кандидат филологических наук

Статья посвящена анализу стратегий перевода произведений жанра научной фантастики и фэнтези с французского языка на русский на материале романа Б. Вербера «Империя ангелов». Целью исследования является выявление лексических и стилистических трансформаций, используемых при передаче жанровой специфики оригинала. Исследуются лексические трансформации, а также способы сохранения выразительных средств автора, позволяющие достичь адекватности перевода.

Ключевые слова: Вербер (Бернар); «Империя ангелов»; лексические трансформации; научная фантастика; сравнительный анализ; переводческая стратегия; фэнтези; художественный перевод.

Научная фантастика как литературный жанр тесно связана с языковой креативностью: она позволяет авторам моделировать вымышленные миры, используя при этом особую лексику. Так, в произведениях Жюль Верна, родоначальника жанра, уже прослеживаются зачатки тех языковых стратегий, которые впоследствии развиваются в работах современных авторов. Во французской литературе к числу таких авторов относится Бернар Вербер, который открыто называет Верна своим литературным наставником. Лингвокреативность Б. Вербера представляет собой интересный и малоизученный в отечественной романистике феномен.

В фантастической литературе традиционно выделяют категории ужасного и пугающего. С переводческой точки зрения трилогия Б. Вербера «L'Empire des Anges» соответствует канонам жанра фэнтези и содержит обильный материал для профессиональных переводчиков и любителей. Выделим следующие черты: вымышленный мир, мистика и магия, авантурные путешествия и живописный антураж на фоне нравственной борьбы героев и

неожиданная развязка, договор с дьяволом, персонифицированная смерть («вещь», которая убивает), гости из потустороннего мира, инверсия сна и реальности, временной и пространственный разрыв.

Действие «Империи Ангелов» происходит непосредственно в Раю. В произведении Б. Вербера персонифицированная смерть, ключевой элемент трилогии, представлена как загробная бюрократия или образная потусторонняя иерархия. Души перерождаются или «застревают» в этой своего рода аллегорической смерти.

Оригинал	Перевод на русский язык
« <i>Donc je meurs. C'est arrivé vite et fort. À l'improviste. Il y a eu un grand bruit. Je me suis retourné. J'ai vu l'avant d'un Boeing 747 (probablement égaré suite à une grève des aiguilleurs du ciel) qui surgissait dans ma baie vitrée, fracassait les murs, traversait mon salon, anéantissait mes meubles, pulvérisait mes bibelots, s'avancait vers moi dans sa course folle</i> » [3, p. 13].	«Итак, я умираю. Все произошло быстро и сокрушительно. Внезапно раздался страшный шум. Я обернулся и увидел нос «Боинга-747» (вероятно, из-за забастовки авиадиспетчеров он сбился с курса), который возник в моем окне, протаранил стены, проткнул насквозь мою гостиную, сокрушил всю мебель, испепелил все мои безделушки, надвинулся на меня в своей безумной неудержимости» [1, с. 7].

В первых предложениях романа мы видим отсылку к французскому философу Рене Декарту «Je pense donc je suis».

Стратегия перевода – адаптация + транспозиция + частичная модуляция.

Адаптация: «*probablement égaré suite à une grève des aiguilleurs du ciel*» переведено как «вероятно, из-за забастовки авиадиспетчеров он сбился с курса». Переводчик адаптирует культурно-специфическую информацию (*grève des aiguilleurs du ciel*), поясняя причину сбоя.

Транспозиция: «... *fracassait les murs, traversait mon salon, anéantissait mes meubles, pulvérisait mes bibelots...*» → «... протаранил стены, проткнул насквозь мою гостиную, сокрушил всю мебель, испепелил все мои безделушки...». Здесь мы видим замену глагольных форм французского языка на совершенные конструкции в русском, т. е. транспозицию: вербализация + модализация. Вербализация выстраивает глагольную структуру из номинатив-

ных или описательных оборотов. Модализация добавляет оттенок фатальности, безысходности (через глаголы «протаранил», «испепелил» усиливается трагизм момента).

Главный герой, Мишель Пэнсон, гость из потустороннего мира, становится ангелом-хранителем и вмешивается в жизни живых людей. Призраки и души (например, в чистилище) – важная часть сюжета, аллюзия к «Божественной комедии».

Оригинал	Перевод на русский язык
<i>«J'ai envie de rester ici mais je me reconcentre sur la lumière centrale comme un plongeur sous-marin soucieux de ne pas s'éloigner de sa corde... Ce territoire orange, c'est sans doute le lieu que la religion chrétienne nomme le "Purgatoire"». [3, p. 22].</i>	<i>«Мне хочется здесь задержаться, но я заставляю себя следовать за лучом света, подобно тому, как ныряльщик старается не удаляться от своего троса... Оранжевая территория – несомненно, место, называемое в христианской религии "чистилищем"». [1, с. 12].</i>

Стратегия перевода – модуляция + опущение + частичная компенсация.

Модуляция: «je me reconcentre sur la lumière centrale» → «я заставляю себя следовать за лучом света» заключается в смене фокуса с внутреннего сосредоточения на движение. Опущение делает образ более компактным, но менее «тревожным»: «comme un plongeur sous-marin soucieux de ne pas s'éloigner de sa corde» → «как ныряльщик старается не удаляться от своего троса».

Компенсация сохраняет христианский компонент культурной информации: «le Purgatoire» → «чистилище».

Инверсия сна и реальности присутствует в виде видений, переселения душ, воспоминаний из прошлых жизней. В описаниях загробного мира «реальность» носит абстрактный, метафизический характер.

Оригинал	Перевод на русский язык
<i>«...le Sixième Ciel. Le territoire vert. J'y découvre la Beauté. Vision de rêves, sensation de couleurs et d'harmonie. Je me sens laid et balourd.</i>	<i>«...Оказываюсь на Шестом Небе. Это зеленая территория. Здесь я открываю Красоту. Мечты, ощущение красочности и гармонии. Я чувствую собственное уродство и тупость. Множество покойников из реки мертвых собираются здесь,</i>

<i>De nombreux défunts du fleuve des morts s'agglutinent d'ailleurs ici, fascinés par la vision de la Beauté». [3, p. 24-25].</i>	<i>завороженные неописуемо прекрасным зрелищем». [1, с.13].</i>

Транспозиция позволяет сделать переход от прилагательных к существительным с эмоциональной окраской: «Je me sens laid et balourd» → «Я чувствую собственное уродство и тупость».

Усиление художественного эффекта связано с добавлением слов «неописуемо» и «зрелище»: «fascinés par la vision de la Beauté» → «завороженные неописуемо прекрасным зрелищем».

Экспликация добавляет тексту смысловой ясности, если оригинал лаконичен (например, «Beauté» → «неописуемо прекрасное зрелище»).

На материале романа Б. Вербера «Империя ангелов» мы проследили, как различные стратегии перевода позволяют сохранить художественную выразительность и жанровые особенности исходного текста, а также творчески переосмыслить и воссоздать эстетическую целостность подлинника.

Библиографические ссылки

1. Вербер Б. Империя ангелов / пер. с фр. А. Кабалкина. М. : Эксмо, 2021.
2. Бархударов Л. С. Язык и перевод (вопросы общей и частной теории перевода). М. : Международные отношения, 1975.
3. Werber B. L'Empire des Anges [Империя ангелов]. Paris : Albin Michel, 2000.
4. Биография Бернара Вербера. Русскоязычный сайт о творчестве писателя. [Электронный ресурс]. URL: <https://aboutwerber.com> (дата обращения: 29.04.2025).

А. А. Напреенко

**ОБОРОТ GENETIVUS ABSOLUTUS
В СЕРБСКИХ ПЕРЕВОДАХ ЕВАНГЕЛИЙ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

napreenko.ann@mail.ru;

научный руководитель – А. В. Наумова, кандидат филологических наук

В статье рассматриваются особенности и способы перевода на сербский язык древнегреческого оборота *genetivus absolutus* на основе четырех Евангельских текстов. Исследовались два сербских перевода: Синодальный перевод и перевод Вука Караджича.

Ключевые слова: переводческие трансформации; Евангелия; оборот *genetivus absolutus*; сербский перевод; перевод Сербской Православной Церкви; перевод Вука Караджича.

Создание наиболее адекватного перевода Священного Писания на современные языки, лишённого, по возможности, смысловых искажений, излишней субъективности, – одна из самых значимых практических задач, стоящих перед филологами и богословами. При этом анализ способов перевода одной из оригинальных греческих конструкций – синтаксического оборота *genetivus absolutus* – может быть полезен для будущих переводчиков, чьи труды по созданию современного перевода еще только предстоит оценить.

Отбор древнегреческих контекстов с конструкцией *genetivus absolutus* осуществлялся с опорой на исследования белорусской исследовательницы К. Сенько (см. [1]) по критическому изданию Нестле-Аланда. Для анализа и сравнения выбраны перевод Вука Караджича 1847 года [2], а также Синодальный перевод Сербской Православной Церкви 1984 года [3].

Труд Вука Караджича – первый перевод Библии на современный литературный язык, созданный на диалектной основе сербского языка. Этим пере-

водом Вук Караджич показал, что реформированный им на основе народных диалектов язык универсален и функционален. Главные особенности этого перевода – употребление народного языка, отказ от привычной библейской стилистики, возвышенной лексики и несвойственных сербским диалектам синтаксических конструкций.

Канонический Синодальный перевод, выполненный во второй половине XX века и наиболее широко используемый в литургической практике Сербской Православной Церкви, выполнялся на основе древнегреческого оригинала с использованием церковнославянских переводов. Автор этого перевода стремился преодолеть ограничения перевода Вука Караджича и подготовить наиболее близкий к оригиналу текст.

Оборот *genetivus absolutus* (родительный независимый), один из самых употребительных синтаксических оборотов греческого языка, представляет собой составное обстоятельство времени, причины, уступки, условия, не зависящее ни от одного члена предложения. Компоненты оборота – логическое подлежащее (существительное, прилагательное, местоимение в *genetivus*) и логическое сказуемое (согласованное с логическим подлежащим причастие) [1].

В большинстве примеров способы перевода оборота *genetivus absolutus* в Синодальном переводе и переводе Вука Караджича совпадают – таковы 69 случаев из 101 проанализированного контекста.

Наиболее употребительным является оборот *genetivus absolutus* со значением времени, самый распространенный способ перевода оборота *genetivus absolutus* с данным значением – использование придаточного предложения с временным значением.

На основе проанализированных примеров можно отметить, что наиболее частотным в переводах является временной союз *καθ* (русск. ‘когда’), при этом чаще всего этот союз в своем переводе использует Вук Караджич. Зафиксировано 68 совпадений перевода с помощью данного союза в одинаковых стихах в приведенных Евангелиях.

... ἐν ᾧ τετι δὲ πεντεκαίδεκάτῃ τῆς ἡγεμονίας Τιβερίου Καίσαρος ἡγεμονεύοντος Ποντίου Πιλάτου τῆς Ἰουδαίας καὶ τετρααρχούντος τῆς Γαλιλαίας Ἡρώδου (Лк.3:1) – А у петнаестој

години владавине ћесара Тиверија, **кад управљаше Понтије Пилат** Јудејом, и Ирод четверовласник Галилејом... (Синодальный перевод) – У петнаестој години владања ћесара Тиверија, **кад бјеше Понтије Пилат судија** у Јудеји, и Ирод четверовласник у Галилеји (перевод Вука Караджича).

Немногочисленным, однако существенным является использование в переводах временного союза *док* (русск. ‘в то время как’, ‘пока’), указывающего на одновременность действий, происходящих в придаточной и главной частях сложноподчиненного предложения [5, с. 284]. Данный союз наиболее употребителен в Синодальном переводе – в 13 контекстах, тогда как в переводе Вука Караджича мы встречаем его 5 раз.

...ταῦτα δὲ αὐτῶν λαλοῦντων αὐτὸς ἔσθη ἐν μέσῳ αὐτῶν καὶ λέγει αὐτοῖς εἰρήνη ὑμῖν (Лк.24:36) – И **док они** ово **говораху**, и сам Исус стаде међу њих, и рече им: Мир вам! (Синодальный перевод) – А **кад они** ово **говораху**, и сам Исус стаде међу њима, и рече им: Мир вам! (перевод Вука Караджича)

Стоит отметить также употребление союза *пошто*, который в сербском языке является многозначным и может выступать:

- 1) в качестве временного союза со значением ‘когда, как только, после того, как’, показывающего, что действие в главной части сложного предложения происходило после действия, осуществленного в придаточной части;
- 2) в роли причинного союза со значением ‘поскольку, потому что’, обозначающего причину совершения действия в главной части сложного предложения [5, с. 978].

В переводе оборота *genetivus absolutus* данный союз встречается в четырех контекстах, в двух случаях союз *пошто* имеет временное значение, в трех контекстах может выражать как причинное, так и временное значение.

... καὶ ἐκβλήθέντος τοῦ δαιμονίου ἐλάλησεν ὁ κωφός... (Мф.9:33) – И **пошто изгна демона**, проговори нијеми... (Синодальный перевод) – И **пошто изгна ђавола**, проговори нијеми... (перевод Вука Караджича)

В данном примере союз *пошто* можно перевести двумя способами:

- 1) Как только бес был изгнан, немой заговорил.
- 2) Поскольку бес был изгнан, немой заговорил.

На наш взгляд, описанные значения союза *пошто* в приведенном стихе являются взаимодополняющими, а сербский язык, располагая таким многозначным союзом, в отличие от русского языка дает переводчику инструмент

для более точного совпадения с греческим оригиналом, где конструкция *genetivus absolutus* также является многозначной.

Еще один способ передачи оборота *genetivus absolutus* на сербский язык – использование отглагольного существительного с предлогом. В рассматриваемых переводах Евангелий данная конструкция в одном и том же стихе встречается 3 раза, к примеру:

... **τελευτήσαντος δὲ τοῦ Ἠρώδου** ἰδοὺ ἄγγελος κυρίου φαίνεται κατ' ὄναρ τῷ Ἰωσήφ ἐν Αἰγύπτῳ... (Мф.2:19) – А **по смрти Иродовој**, гле, анђео Господњи јави се у сну Јосифу у Египту... (Синодальный перевод) – А **по смрти Иродовој**, гле, анђео Господњи у сну јави се Јосифу у Мисиру... (перевод Вука Караджича)

Также в Евангелиях *genetivus absolutus* может переводиться независимым предложением.

... καὶ ὅτε ἐγένετο ἐτῶν δώδεκα **ἀναβαίνόντων αὐτῶν** κατὰ τὸ ἔθος τῆς ἐορτῆς... (Лк.2:42) – И кад му би дванаест година, **узиђоше они** у Јерусалим по обичају празника... (Синодальный перевод) – И кад му би дванаест година, **дођоше они** у Јерусалим по обичају празника... (перевод Вука Караджича)

В приведенном примере независимое предложение входит в состав сложноподчиненного предложения, в других случаях данная синтаксическая единица может являться частью сложносочиненного предложения либо выступать в качестве самостоятельного простого предложения.

Дважды в своей работе Вук Караджич для перевода *genetivus absolutus* использует деепричастие, в Синодальном переводе данная форма глагола встречается один раз.

...καὶ **καταβαίνόντων αὐτῶν** ἐκ τοῦ ὄρους ἐνετείλατο αὐτοῖς ὁ Ἰησοῦς λέγων ... (Мф.17:9) – И **када силажаху** са горе, заповједи им Исус говорећи... (Синодальный перевод) – И **силазећи** с горе заповједи им Исус говорећи... (перевод Вука Караджича)

Единичным является способ перевода оборота *genetivus absolutus* с помощью придаточного определительного предложения. В сербской лингвистической литературе принят термин «одредбена зависносложена реченица са атрибутом клаузом» – сложноподчиненное предложение с определительно-дополняющей придаточной частью [4, с. 500]. В приведенном примере перевод цитаты полностью совпадает в двух сербских текстах.

...τῶν δὲ ὄχλων ἐπαθροισμένων ἤρξατο λέγειν... (Лк.11:29) – А народу који се скупљае стаде говорити... (Синодальный перевод) – А народу који се скупљае стаде говорити... (перевод Вука Караджича)

На основании проанализированного материала можно сделать вывод о том, что самый распространенный вариант перевода оборота *genetivus absolutus* в рассматриваемых сербских текстах – конструкции, имеющие временное значение (95 случаев). В пяти контекстах значение перевода оборота *genetivus absolutus* на сербский неоднозначно: совмещает в себе как временной, так и причинный оттенки. Также нами отмечен единичный случай перевода *genetivus absolutus* в определительно-дополняющем значении.

Наиболее распространенный способ перевода оборота – придаточное обстоятельство предложение (90 раз в Синодальном переводе и 86 раз у Вука Караджича). Перевод оборота *genetivus absolutus* отглагольным существительным с предлогом встречается 4 раза в Синодальном переводе и 8 раз в переводе Вука Караджича; деепричастием – 1 раз в Синодальном переводе, 2 раза у Вука Караджича; независимым отдельным предложением или в составе сложносочиненного или сложноподчиненного предложения в Синодальном переводе – 6 раз, в переводе Вука Караджича – 5 раз. Особо значимыми нам представляются те различия, которые касаются выбора подчинительных союзов, так как именно они конкретизируют значимые семантические оттенки, способные повлиять на интерпретацию библейского текста.

Библиографические ссылки

1. Сенько К. В. Оборот *genetivus absolutus* в Евангелиях и его соответствия в русских переводах // Мова і літаратура (матэрыялы 78-й навуковай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў БДУ). Мінск : БДУ, 2021 [Электронный ресурс]. URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/305227/1/240-243.pdf> (дата обращения: 15.04.2025).
2. Нови Завјет Господа нашега Исуса Христа (превео Вук Стефановић Караџић) [Электронный ресурс]. URL: https://www.rastko.rs/bogoslovlje/novi_zavjet/index_c.html (дата обращения: 15.04.2025).
3. Нови завјет Господа нашег Исуса Христа (превод Комисије Светог архијерејског синода СПЦ) [Электронный ресурс]. URL:

https://www.rastko.rs/bogoslovlje/novi_zavet/index_c.html (дата
15.04.2025).

4. *Пипер П., Клајн И.* Нормативна граматика српског језика. Нови сад : Матица Српска, 2013.

5. Речник српског језика. Нови сад : Матица Српска, 2011.

Е. А. Пенязь

**ФЕНОМЕН КОМИЧЕСКОГО В СЕРБСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ:
ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
ekaterina.penyaz17@mail.ru;*

научный руководитель — Л. А. Козловская, кандидат филологических наук, доцент

В данной статье рассматривается лингвистический феномен комического, который основан на противоречии и реализует эффект обманутого ожидания с целью рассмешить адресата; раскрывается сущность юмора как частной реализации категории комического, а также его роль в коммуникативной лингвистике. Рассматриваются основные проблемы передачи юмора в переводе, приводятся стратегии перевода комического на примерах из сербской художественной литературы. Исследование актуально для понимания динамики развития перевода и навыков переводчиков для успешной передачи юмора в художественном тексте.

Ключевые слова: комическое; передача юмора; стратегии перевода; Б. Нушич.

В лингвистическом знании под «комическим» понимается феномен, основанный на противоречии и заключающийся в реализации эффекта обманутого ожидания, коммуникативной целью которого является рассмешить адресата. Юмор, в свою очередь, считается частной реализацией категории комического и представляет собой использование различных языковых средств, направленных на создание юмористического, комического эффекта.

С точки зрения коммуникативной лингвистики юмор — это социальное явление, возникающее в определенном контексте и связанное как с различными культурными и социальными факторами, так и с особенностями национального и регионального языка.

Проблема передачи юмора давно исследуется в переводе. Для того чтобы грамотно перевести шутку, сделать ее понятной для читателя, но

при этом сохранить юмор при передаче с исходного языка на переводящий язык [4, с. 302], переводчикам необходимо использовать различные приемы и стилистические средства. Кроме того, именно из-за незнания культурной специфики или менталитета той или иной страны юмор просто может быть не понят.

Юмор часто вызывает различные недоразумения и трудности в процессе перевода. Это может рассматриваться как парадигмальный случай «непереводимости».

Тем не менее, несмотря на все те препятствия, с которыми сталкивается переводчик при передаче комического эффекта на другой язык, существует ряд стратегий, способных помочь преодолеть проблему «непереводимости» комического.

1. Перестановки – это изменение в переводе порядка следования языковых элементов, которые соответствуют языковым элементам оригинала. Этому могут подвергаться слова, словосочетания, части сложного предложения, элементарные предложения внутри сложного, самостоятельные предложения в системе целого текста. Наиболее частотными являются перестановки членов предложения.

Серб.: *Моја прва песма била је увреда једне жене, а моја последња песма била је увреда једнога краља, а кад се узме у обзир да су краљеви и жене најосетљивија и најосветљивија створења, онда већ можете мислити како сам прошао.*

Рус.: *Мое первое стихотворение оскорбило женщину, а последнее оскорбило короля. Если же принять во внимание, что женщины и короли – это самые чувствительные и самые мстительные создания, то легко можно представить себе, какое вознаграждение я получил за свои сочинения.*

(Б. Нушич «Автобиография», в переводе В. Токарева)

2. Культурно-ситуативная замена – это стратегия перевода, при которой элементы исходного текста, связанные с культурным или ситуативным контекстом, заменяются на аналогичные элементы, более понятные и релевантные для целевой аудитории [3, с. 230].

Серб.: *Васа: И ето, видиш, имаш да бираш шта више волиш: жену или класу?*

Чеда: Ја бих највише волео жену с класом.

Васа: Роткве теби стругане, ти хоћеш лубендињу?

Рус.: *Васа: ... Теперь ты должен выбирать, что тебе больше по душе: жена или повышение?*

Чеда: Ја бы предпочел жену вместе с повышением!

Васа: Ишь чего захотел, и волки чтоб были сыты, и овцы целы!

(Б. Нушич «Госпожа министерша», в переводе Т. Вирты)

3. Опускание – это процесс, обратный добавлению.

Серб.: *Како сам тада, приликом овога лепога хришћанскога обреда, добио кијавицу, ја је се више никад нисам опростио, и ево је кроз цео живот звучем, те могу слободно рећи да сам ја своју религију искијао.*

Рус.: *Во время этого замечательного христианского обряда я получил насморк, с которым не расставался всю жизнь, и поэтому с полным правом могу сказать, что я всю свою жизнь чихал на религию.*

(Б. Нушич «Автобиография», в переводе В. Токарева)

4. Антонимический перевод применяется в тех случаях, когда прямой перевод является невозможным или нежелательным. Другими словами, это комплексная замена, которая заключается в трансформации утвердительной конструкции в отрицательную.

Серб.: *Живка: Не заборавите да сад нисам министарка па не морам више да будем отмена, и онда нека вам не буде криво ако распалим језиком по вама!*

Рус.: *Живка: Не забывайте, я теперь не министерша, так что запросто могу отбросить разные там светские манеры и так вас языком прополоскать, что вам жарко станет!*

(Б. Нушич «Госпожа министерша», в переводе Т. Вирты)

5. Экспликация – это расширение объема исходной шутки за счет добавления дополнительных языковых элементов, например, в тех случаях, когда смысл исходного иронического словоупотребления неочевиден для иноязычной культурной среды.

Серб.: *Рака (чита дале): „У његову жену, једну одвратну бабу”... (Обзирући се, говори.) Та одвратна баба, то је мајка. – Пази да не наиђе, иначе одосмо у мандарине и ја и ти!*

Рус.: *Рака (продолжает читать): «В жену мандарина, отвратительную мегеру...» (Комментирует, озираясь). «Отвратительная мегера» – это моя мать... Только смотри, чтоб она нас с тобой не накрыла, не то нам таких мандаринов придется отведавать, что держись!*

(Б. Нушич «Госпожа министерша», в переводе Т. Вирты)

6. Описательный перевод используется для передачи значения слова, для которого нельзя подобрать соответствие, или же для разъяснения его значения [1, с. 254].

Серб.: *Дара: Право да ти кажем, не могу више да поднесем ово **министровање**; ово је постала луда кућа откако је отац министар.*

Рус.: *Дара: Честно тебе скажу, не в состоянии я больше выносить всю эту **министерскую свистопляску**; с тех пор как отец стал министром, у нас просто сумасшедший дом.*

(Б. Нушич «Госпожа министерша», в переводе Т. Вирты)

Главная задача переводчика – максимально точно передать ту коммуникативную ситуацию, которая была заложена в оригинале. Специалистам приходится искать эквиваленты в принимающей культуре или дополнять текст пояснениями, что не всегда возможно.

Передача комического на разные языки представляет собой значительную трудность, поскольку необходимо учитывать языковые характеристики как исходного, так и переводящего языков, а также психологические и социальные аспекты. Для успешной передачи юмора в художественном тексте нужны глубокие знания и навыки, чтобы сохранить исходный смысл в переведенном варианте.

Библиографические ссылки

1. *Алексеева И. С.* Введение в переводоведение : учебное пособие для студ. филол. и лингвист. фак. вузов. СПб. : Филол. фак. СПбГУ, 2006.
2. *Chiaro D.* Translation, Humor and Literature Translation and Humor : 2 Vol. London : Continuum International Publishing Group, 2010. Vol 1.
3. *Low P. A.* Translating jokes and punches. Perspectives // Studies in Translatology. 2011. No. 19 (1). P. 59–70.
4. *Казакова Т. А.* Практические основы перевода. English-Russian. М. : Перспектива, 2020.

А. О. Перзашкевич

**К ВОПРОСУ О СИНКРЕТИЧНОЙ ПРИРОДЕ
СЛОВ КАТЕГОРИИ СОСТОЯНИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

hanna.perzashkevich@gmail.com;

научный руководитель – И. С. Ровдо, доктор филологических наук, профессор

Статья посвящена проблеме семантики слов категории состояния (далее СКС) в русском языке. Рассматриваемые слова имеют синкретичную природу, так как являются носителями значений, характерных для разных частей речи. Особое внимание в данном исследовании мы уделили изучению механизма построения комплексной семантической структуры СКС, а также причинам их определенного функционирования в связи с принадлежностью к тому или иному полю значений.

Ключевые слова: слова категории состояния; лексико-семантический синкретизм; лексико-грамматический синкретизм; семантическая группа.

Ученым, впервые выделившим СКС в отдельную часть речи и введшим соответствующий термин, был Л. В. Щерба. В работе «О частях речи в русском языке» им отмечено, что подведение таких слов, как *нельзя, можно, надо, пора, жаль* и др. «под какую-либо категорию затруднительно» [4], так как они обладают синтаксической независимостью, то есть могут занимать в предложении позицию сказуемого, что не характерно ни для прилагательных, ни для наречий. Формальными признаками категории состояния, согласно концепции ученого, являются «неизменяемость с одной стороны, и употребление со связкой – с другой: первым она отличалась бы от прилагательных, а вторым – от наречий» [4].

Теорию Л. В. Щербы о словах категории состояния развил В. В. Виноградов. В работе «Русский язык. Грамматическое учение о слове» категория состояния понимается им как «несклоняемо-именные и наречные слова, которые имеют формы времени (для прошедшего и будущего времени аналитические, образованные посредством присоединения соответствующих

форм связки *быть*) и употребляются только в функции сказуемого» [1]. В нашем исследовании мы опираемся на это определение, поскольку считаем его наиболее точным для описания части речи, так как в нем обращается внимание как на семантический, так и на грамматический аспекты. Это значит, что в данном случае языковая единица рассматривается как соединение формы и содержания.

Материалом для исследования СКС в данном случае служит роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», в результате работы с которым мы выделили следующие семантические группы СКС:

- 1) модальность: 950 предложений, содержащих 1126 СКС;
- 2) чувства, эмоциональное состояние, психологическое переживание: 160 предложений, содержащих 227 СКС;
- 3) оценка действия или ситуации: 52 предложения, содержащих 65 СКС;
- 4) пространство или время: 42 предложения, содержащих 49 СКС;
- 5) состояние природы: 16 предложений, содержащих 18 СКС;
- 6) физическое состояние иногда как результат внешних восприятий и ощущений: 11 предложений, содержащих 12 СКС;
- 7) достаточность, прекращение действия: 9 предложений, содержащих 13 СКС;
- 8) состояние окружающей среды: 9 предложений, содержащих 9 СКС.

В процентном соотношении приведенные данные, касающиеся количества СКС от общего числа данной части речи в тексте, выглядят следующим образом: СКС со значением модальности составляют 74,1 %; СКС со значением чувства, эмоционального состояния, психологического переживания – 14,9 %; СКС со значением оценки действия или ситуации – 4,3 %; СКС со значением пространства или времени – 3,2 %; СКС со значением состояния природы – 1,2 %; СКС со значением достаточности – 0,9 %; СКС со значением физического состояния – 0,8 %; СКС со значением состояния окружающей среды – 0,6 %.

При анализе СКС, обнаруженных в указанном тексте, мы неоднократно сталкивались с таким явлением, как грамматический синкретизм. Понятие синкретизма как языкового явления представлено в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» следующим образом: «(от греч. *συγκρητισμός* –

соединение) – 1) совпадение в процессе развития языка функционально различных грамматических категорий и форм в одной форме. <...> 2) Совмещение (синтез) дифференциальных структурных и семантических признаков единиц языка (некоторых разрядов слов, значений, предложений, членов предложений и др.), противопоставленных друг другу в системе языка и связанных явлениями переходности. Это разного рода гибридные (контаминационные, промежуточные, диффузные) образования» [3].

Анализируя явления лингвистического синкретизма, мы неоднократно обращались к монографии белорусских исследователей Т. Н. Волюнец и В. К. Голубевой «Наречие в поэтическом тексте: лексико-грамматическое своеобразие и художественно-изобразительные возможности» [2].

В нашем исследовании имеет смысл говорить о двух аспектах синкретичности СКС: первый – проявление синкретизма на лексико-семантическом уровне, то есть сочетание внутри одной части речи значений ее подразрядов; второй – синкретичность на уровне лексико-грамматическом, когда происходит совпадение исследуемой нами части речи с другими частями речи русского языка [2; с. 81–82].

Стоит отметить, что СКС и наречия объединяет такой признак, как отсутствие грамматических категорий. Следовательно, указанные части речи оказываются в зоне лексико-грамматического синкретизма. Так, например, в случае **холодно смотреть* слово *холодно* определяется как наречие, а в случае **на улице холодно* речь идет уже о СКС. В обоих случаях *холодно* имеет качественную характеристику, равно, как и прилагательное, которое в случае его употребления в краткой форме среднего рода совпадет с наречием и словом-состоянием (ср. **его отношение к ней было холодно*). Таким образом, подобные слова развивают синкретичные значения, так как помимо первоначальной семы признаковости в определенных условиях актуализируется также и сема состояния.

Относительно лексико-семантического синкретизма заметим, что для отнесения некоторых СКС к определенной семантической группе необходимо учитывать их синтаксическое окружение. Это связано с тем, что некоторые слова-состояния являются многозначными, и чтобы определить, какое именно значение реализовано в рассматриваемой конструкции, необходимо

провести анализ ее компонентов. В результате анализа романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» такие СКС, как *хорошо*, *светло*, *тихо*, *жарко*, *свежо*, *больно* оказались представителями разных семантических групп.

В результате анализа нам удалось заключить, что СКС *хорошо* включается в семантические группы со значением чувства и эмоционального состояния, оценки действия или ситуации, а также состояния окружающей среды; СКС *светло* входит в семантические группы со значением эмоционального состояния, состояния природы и состояния окружающей среды; СКС *тихо* попадает в группы со значением состояния природы и состоянием окружающей среды; СКС *жарко* включается в группы со значением состояния природы, физического состояния и оценки окружающей среды; СКС *свежо* попадает в семантические группы со значением физического состояния, состояния природы и состояния окружающей среды; СКС *больно* принадлежит к семантическим группам со значением чувства и эмоционального состояния, а также физического состояния.

Библиографические ссылки

1. *Виноградов В. В.* Русский язык: грамматическое учение о слове // Slovari.ru. Грамматика [Электронный ресурс] URL: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5310&0a0=14#s001> (дата обращения: 26.04.2025).
2. *Волынец Т. Н.* Наречие в поэтическом тексте: лексико-грамматическое своеобразие и художественно-изобразительные возможности / Т. Н. Волынец, В. К. Голубева под ред. Т. А. Волынец. Минск : РИВШ, 2021.
3. Лингвистический энциклопедический словарь / глав. ред. В. Н. Ярцева. М. : Советская энциклопедия. 1990. [Электронный ресурс] URL: <http://tapemark.narod.ru/les/446a.html> (дата обращения: 26.04.2025).
4. *Щерба Л. В.* О частях речи в русском языке. / Л. В. Щерба // Языковая система и речевая деятельность. М., 1974. С. 77–100 // Philology.ru. Русский филологический портал [Электронный ресурс] URL: <http://www.philology.ru/linguistics2/shcherba-74d.htm> (дата обращения: 26.04.2025).

Н. С. Протасеня

**ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ РУССКОГО И БЕЛОРУССКОГО ЯЗЫКОВ В
АРХИТЕКТУРНОМ КОДЕ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ УСТОЙЧИВЫХ
СОЧЕТАНИЙ С ЕДИНИЦАМИ УГОЛ И ВУГАЛ/КУТ)**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

nlnaprotasenya@gmail.com;

научный руководитель – И. Э. Ратникова, доктор филологических наук, профессор

В статье отражены результаты лингвокультурологического анализа фразеологических единиц русского и белорусского языков с компонентами *угол* и *вугал/кут*, представляющими один из ключевых символов в русской и белорусской картине мира. На основе семантики фразеологизмов определены культурно значимые смыслы единиц *угол/вугал/кут*.

Ключевые слова: код культуры; фразеологические единицы; архитектурный код; угол.

Изучение культурных кодов посредством анализа фразеологической семантики является одним из актуальных направлений лингвокультурологии. По мнению М. Л. Ковшовой, «интерпретация слов-компонентов фразеологизма как культурных знаков обоснована их культурной значимостью в том или ином тематическом коде культуры, где данные слова-компоненты раскрывают свой культурный смысл» [1, с. 175].

Архитектурный код включает в себя имена строений, их частей и прилегающих к ним территорий, которые, помимо первичного номинативного, обладают ещё и переносным образным значением и выступают как знаки вторичной семиотической системы. Каждый конструктивный элемент дома характеризуется определённым назначением и наряду с практической функцией обладает значимыми для культуры смыслами, которые воплощаются в языке. Фразеологизмы с ключевыми лексемами, репрезентирующими архитектурный код (*дверь, ворота* [2], *стена* [3], *крыша* [4]), были рассмотрены

нами в предыдущих работах в сопоставительном аспекте (на материале русского, белорусского и китайского языков). Этноспецифические различия реализации архитектурного кода проявляются в том, что для отражения одних и тех же представлений в разных лингвокультурах используются наименования различных элементов строений. Так, например, в китайском языке особой культурной значимостью обладают элементы 梁 ‘балка’, 栋 ‘коньковый прогон’, 柱 ‘столб’. В китайской лингвокультуре данные конструктивные элементы выступают в качестве символов опоры и прочности, связаны с представлениями о человеке высоких умственных и нравственных качеств, достойном высокой должности. Ср.: 国家栋梁 ‘человек, который берет на себя важные государственные обязанности’ (букв. ‘коньковая балка государства’); 厚栋任重 ‘только добродетельный и талантливый человек может исполнять важные должностные обязанности’ (букв. ‘толстый коньковый прогон выдерживает тяжелую ношу’); 顶柱子 ‘человек, который играет ключевую роль и может взять на себя большую ответственность’ (букв. ‘поддерживающий столб’). В русском и белорусском языках этноспецифическими единицами являются лексемы *угол* и *вугал/кут*.

В данной статье объектом исследования являются фразеологизмы (включая паремии) с компонентами *угол/вугал/кут*, которые представляют архитектурный код культуры в русском и белорусском языках. Языковой материал был извлечен из шести фразеологических словарей русского и белорусского языков [5], [6], [7], [8; 9], [10] (основные источники для сплошной выборки), [11] (дополнительный источник).

Анализируя семантику фразеологизмов с компонентом *угол*, мы обнаруживаем различия между национально-культурными смыслами внутреннего угла и внешнего. В русском и белорусском языках внутренний угол может метонимически замещать дом или часть жилого строения: *собственный угол; домашний, семейный угол; свой кут; мець кут*. Будучи частью внутренней организации дома, угол обладает символическим значением защищённого, безопасного места: русск. *В своём доме и углы помогают*; бел. *У сваёй хаце і вуглы памагаюць*.

В паремиологических единицах, связанных с образом угла, широко представлена оппозиция «своё – чужое», участвующая в выражении нравственных ценностей и культурных установок. Своё пространство, привычное человеку, предстаёт более близким и дорогим его сердцу: русск. *Свой уголок всего краше; Хорош угол, да чужой, плохой, да свой*; бел. *Лепш нічога няма свайго роднага вугла; Кожнаму свой куток мілы*.

Внутренний угол в русском и белорусском архитектурном коде может выступать как сакральное пространство, что отражено в понятии «передний» угол (русс. *красный угол*, бел. *покуць*). «Место в переднем углу, за столом под образами, принадлежало старшему мужчине, хозяину, который соотносился с предком-покровителем. Гость, хоть и очень почётный, сам не может сесть в передний угол, а должен быть препровожден туда хозяином» [12, с. 342]. Таким образом, выражение «сидеть под образами» символизирует главенство, почёт и уважение к гостю: русск. *Красный угол – красному гостю; В переднем углу либо поп, либо дурак*; бел. *У каго ў каліце, той і з панам на куце; На покуці сядзіць ці поп, ці дурань*.

С другой стороны, внутренний угол как замкнутое пространство на стыке двух стен выступает в роли символа безвыходной ситуации, ограничения свободы действий: русск. *припирать/припереть в угол кого* ‘ставя кого-л. в затруднительное или безвыходное положение, вынуждать признать или сделать что-л.’; *загонять/загнать в угол кого* ‘ставить кого-л. в тяжёлое, безвыходное положение’; бел. *заганяць/загнаць у кут каго* ‘ставіць у бязвыхаднае становішча (звычайна у спрэчцы)’; *заганяць/загнаць сябе ў кут* ‘аказвацца ў цяжкім ці бязвыхадным становішчы’.

Рассмотрим культурные смыслы, которые передает внешний угол. В русском и белорусском языковом сознании внешний угол соотносится с представлениями о чужом пространстве, таящем непредвиденные угрозы: *из-за угла* ‘вероломно, тайно, исподтишка’; бел. *з-за вугла нападаць, шкодзіць і пад*. ‘вераломна, спадцішка, без папярэджання’. В основе данных фразеологизмов лежит пространственная метафора, соотносящая неожиданность и немотивированность (неблаговидного поступка) с невидимым, скрытым от человека местом. Фразеологизмы с сирконстантом *из-за угла* фиксируют стереотипный образ неожиданного вероломного действия.

Фразеологизмы *обтирать углы* ‘бродить без дела’; *подтирать углы* ‘бездельничать’; *падпіраць/абціраць вуглы* ‘бяздзейнічаць, туляцца без справы’ демонстрируют взаимодействие архитектурного кода (компонент *углы*) с антропным (глагольные компоненты). В основе фразеологизма лежит образная аналогия между бездействием человека и бессмысленностью действий, направленных на угол.

Таким образом, анализ выбранного сегмента фразеологической картины мира показывает, что в русской и белорусской лингвокультурах угол выступает одним из важнейших символических атрибутов жилища. Внутренний угол символизирует границы «своего» пространства. Будучи амбивалентной единицей архитектурного кода, он может символизировать как защиту и безопасность, так и безвыходное положение, тупик. Внешний угол, соотносясь с чужим пространством, актуализирует отрицательные смыслы: ‘невидимая опасность’, ‘вероломность действий’, ‘бездействие’.

Библиографические ссылки

1. Ковшова М. Л. Лингвокультурологический метод во фразеологии: коды культуры; Рос. акад. наук, Ин-т языкознания. 3-е изд. М. : ЛЕНАНД, 2016.
2. Протасеня Н. С. Фразеологизмы с компонентами ворота/вароты/ 门 / 大门 и дверь/дзверы/ 门 / 户 / 门户 как часть архитектурного кода культуры // Журнал БГУ. Филология. Сер. 4, Филология. Журналистика. Педагогика. 2025. № 1. С. 66–75.
3. Протасеня Н. С. Образ стены как элемент архитектурного кода русской, белорусской и китайской лингвокультур // Весці БДПУ. Серыя 1, Педагогіка. Псіхалогія. Філалогія. 2024. № 1. С. 93–97.
4. Протасеня Н. С. Компонент крыша в семантике фразеологизмов русского, белорусского и китайского языков // Русский язык: система и функционирование : материалы X Междунар. науч. конф., посвящ. 85-летию филол. фак. БГУ, Минск, 22–23 окт. 2024 г. / БГУ ; редкол.: И. С. Ровдо (гл. ред.) [и др.]. Минск, 2025. С. 198–204.
5. Фразеологический словарь современного русского литературного языка : в 2 т. / сост. : А. В. Королькова, А. Г. Ломов, А. Н. Тихонов; под ред. А. Н. Тихонова. М. : Флинта : Наука, 2004.
6. Большой словарь русских пословиц / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина, Е. К. Николаева; под общ. ред. В. М. Мокиенко. М. : ОЛМА Медиа Групп, 2010.
7. Большой словарь русских поговорок / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина; под общ. ред. В. М. Мокиенко. М. : Олма Медиа Групп, 2007.
8. Слоўнік фразеалагізмаў беларускай мовы: у 2 т. / склад. І. Я. Лепешаў. Мінск : БелЭн. Т. 1 : А–Л. 2008.

9. Слоўнік фразеалагізмаў беларускай мовы: у 2 т. / склад. І. Я. Лепешаў. Мінск : БелЭн. Т. 2 : М–Я. 2008.
10. Прыказкі і прымаўкі : у 2 кн. / рэдкал.: А. С. Фядосік (адк. рэд.) [і інш.]. Мінск : Навука і тэхніка, 1976.
11. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы / АН БССР, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа; пад агульнай рэд. К. К. Атраховіча (К. Крапівы) : у 5 т. Мінск : БелСЭ, Т. 2. 1978.
12. Славянские древности : этнолингв. слов. : в 5 т. / РАН, Ин-т славяноведения и балканистики ; под общ. ред. Н. И. Толстого. М. : Междунар. отношения, 1995–2014. Т. 4 : П (Переправа через воду) – С (Сито). 2009.

Д. М. Ромашко

**ЭВОЛЮЦИЯ МЕДИЦИНСКИХ ЗНАНИЙ В РОССИИ XVII–XIX ВВ.:
ОТ «ПРОХЛАДНОГО ВЕРТОГРАДА» ДО «ДОМАШНЕЙ МЕДИЦИНЫ»
В. М. ФЛОРИНСКОГО**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
ve4erkod@yandex.by;

научный руководитель – А. А. Матюнова, кандидат филологических наук, доцент

Статья посвящена сравнительному анализу структуры и языковых особенностей русского медицинского сборника XVII века «Прохладный Вертоград» и книги В. М. Флоринского «Домашняя медицина» XIX века. Целью исследования является выявление общих черт и различий в организации и представлении медицинских знаний в текстах разных эпох. В результате анализа показано, что обе книги имеют схожую структуру.

Ключевые слова: медицинские знания; лечебник; структура текста; содержание текста; практическая значимость.

В XVII в. в Российском государстве появилось большое количество лекарьских школ и государственных аптек, что обусловило необходимость увеличения числа медицинских рукописных книг (лечебников) для обучения врачей. С развитием медицинской мысли и под влиянием западноевропейских тенденций в конце XV – начале XVI веков в России появляются медицинские энциклопедии – «вертограды». Вертограды включали предисловие религиозного характера, указатель болезней, сведения о целебных свойствах растений, животных, масел и сиропов, о применении драгоценных камней и минералов, а также дополнения в виде посланий и наставлений известных врачей, статей о временах года. Наиболее известным вертоградом XVII в. считается «Книга глаголемая Прохладный Вертоград, избранная отъ многихъ мудрецовъ о различныхъ врачейскихъ вещехъ ко здоровью челоуѣческому пристоящихъ». В основе книги лежит текст немецкой энциклопедии «Hortus Sanitatis» («Сад здоровья»). Наиболее известна редакция

1672 г., опублікаваная в 1997 г. в Москве, в издательстве Археографический центр [1]. Эта редакция и стала объектом нашего описания.

Структура анализируемого памятника включает в себя:

1) предисловие, в котором отмечается важность и ценность медицинских знаний, необходимость обучения с Божьей помощью искусству врачевания: *«без Бога исцеления не бывает никому ж», «прилагай убе себе во имя Божие, дондеже есть <в> помощь ему врачебная хитрость...»* [1, с. 33].

2) указатель болезней «Сказание о немощах человеческих, которые бывают в человецех, и како именуются и чем которую немощь по дохтурским наукам лечити». В этой части приведены наименования 125 болезней (немощей).

3) основной текст лечебника, который называется «Указ главам настоящей книги». В данной части содержание книги делится на тематические блоки и главы. Каждая глава именуется по названию того растения, продукта или минерала, из которого можно приготовить лекарство. Все главы объединены в тематические блоки. Общее количество тематических блоков – 13. Общее число глав – 315.

В анализируемом памятнике практически не используется заимствованная лексика. Структура предложений идентична: *«Семя кропивное толченное и по разсуждению в вине приято, выгонит камень ис почек»* [1, с. 169] *«Золото мелко терто и внутрь приято, прокажение из всего тела изгонит»* [там же, с. 235]. Глаголы употребляются в первом лице (приглашение читателя к соучастию в приготовлении лекарств): *«Аще анису сыплем на жар угольный, и тот дух ноздрями обоняем...»* [там же, с. 127]; во втором лице (наставление или совет): *«Молоком сучым где помажешь...»* [там же, с. 104]; в третьем лице (фиксация общего правила): *«Аще кто изюм варит в вине...»* [там же, с. 134].

4) «Дополнения к Прохладному Вертограду». В. М. Флоринский отмечает, что такие дополнения присутствовали не во всех рукописях «Прохладного Вертограда» и могли отличаться от списка к списку [3, с. 12].

Стоит отметить, что на протяжении приблизительно двух столетий лечебник «Прохладный Вертоград» являлся незаменимым пособием при обучении лекарскому искусству.

В XIX в. ситуация с медицинским обслуживанием в Российской империи была сложной, потому что большое количество населения проживало в географически отдаленных от крупных городов населенных пунктах. В 1878 г. В. М. Флоринским была опубликована книга «Домашняя медицина. Лѣчебникъ для народнаго употребленія» [2], которая способствовала распространению медицинских знаний среди населения на территории большой страны.

Структура данного сочинения включает в себя:

1) общее предисловие, в котором автор описывает историю создания книги и общественно-политическую ситуацию в российском здравоохранении того времени.

2) предисловии ко второму изданию, в котором составитель полемизирует с рецензентами по поводу содержания книги и ее практической значимости.

3) основной текст книги, который делится на 3 тематических блока («отдела»): «Отдѣлъ первый. О способахъ лѣченія и лѣкарствахъ», «Отдѣлъ второй. Заразительныя болѣзни», «Отдѣлъ третій. Болѣзни отъ общаго и мѣстнаго разстройства питанія». Каждый тематический блок («отдель») включает в себя разное количество глав.

Первый блок состоит из 5 глав. В главах даны общие понятия о медицине, о важности пополнения медицинских знаний и их распространении, об уходе за больными, о рекомендуемом составе домашней аптеки, о способах приготовления различных видов лекарств и др. В тексте первого блока активно используются пассивные конструкции, указывающие на общеизвестность фактов и отсутствие конкретики: «*Современное намъ движеніе практическихъ медицинскихъ наукъ разрабатывается въ разныхъ направленіяхъ*» [2, с. 3]; безличные предложения со словами *необходимо* и *нельзя*, подчеркивающие обязательность к исполнению или запрет на него: «*Лѣкарства необходимо сохранять аккуратно*» [там же, с. 37], «*Нельзя обойтись и безъ аптечныхъ лѣкарствъ*» [там же, с. 35]. Такие синтаксические особенности построения текста наделяют его чертами научного стиля.

Второй блок состоит из 20 глав, разделенных на три группы: «Повальныя болѣзни», «Заразительныя неповальныя болѣзни», «Паразитическія

болѣзни и болѣзни, происходящія отъ яда животныхъ». Описание каждой болезни включает в себя общую информацию о заболевании, признаки заболевания, распознавание, лечение и меры предосторожности. Текст второго блока простой, в синтаксисе также преобладают пассивные конструкции. Заболевания описаны понятным языком, с множеством деталей и уточнений: *«Сначала сыпь представляется въ видѣ блѣдно-красныхъ, немного возвышающихся надъ кожею, пятенъ, величиною въ просяное зерно, до булавочной головки»* [2, с. 216]. Для описания заболеваний автор также использует приемы, придающие тексту образность и эмоциональность: гиперболизация для преувеличения серьезности заболевания (*«... не говоря уже о чумѣ, эпидеміи которой, такъ страшно опустошительныя въ прошлыхъ столѣтіяхъ, нынѣ почти совсѣмъ исчезли»* [там же, с. 139]), сравнения для детального описания болезни (*«Звукъ кашля даетъ представление, какъ будто горло сильно пересохло или перетянуто»* [там же, с. 176]), синекдоха для обобщения пациентов или лечащих (*«Рѣдкая мать не пугалась этого кашля у своихъ дѣтей...»* [там же, с. 178]).

Третий блок состоит из 20 глав, разделенных на две группы: «Общія болѣзни» и «Мѣстныя болѣзни отдѣльныхъ органовъ». В третьем блоке описываются заболевания, не вызываемые заражением. Автор приводит примеры из повседневной жизни пациентов и образные описания для более детального анализа заболеваний: *«Такія дѣти отличаются нѣжнымъ сложеніемъ, слабыми мышцами, тонкою бѣлою кожею, они очень нѣжны, жидки, склонны къ катарральнымъ болѣзнямъ, умственно не по лѣтамъ развиты»* [там же, с. 445]. В главе об уходе за детьми автор использует слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: *ручки, ножки, рубашечка, одѣяльце*.

4) алфавитный указатель болезней и алфавитный указатель лекарств и способов лечения с указанием страниц книги, где можно найти необходимую информацию. Указатель включает в себя наименования свыше 350 болезней и более 450 названий лекарств.

Обе книги – «Прохладный Вертоград» и «Домашняя медицина» В. М. Флоринского сыграли важную роль в развитии русской народной ме-

дицины и в распространении медицинских знаний. Структура текста «Прохладного Вертограда» была удобной для обучения аптекарскому делу и постижения основ фармакологии. Простая лексика, однотипное строение предложений делали книгу доступной и понятной для образованной части населения. В. М. Флоринский ставил своей целью создать медицинский справочник, которым смогут пользоваться люди разных сословий и разного уровня образования. Структура «Домашней медицины» позволяла найти необходимую информацию о заболевании и лечении. Простой и понятный текст делал книгу доступной для разного круга читателей и вызывал интерес к изучению основ медицины. Обе книги имеют схожую структуру: в них есть предисловия, алфавитные указатели, основной текст делится на тематические блоки, а те в свою очередь – на главы и параграфы. В обеих книгах наблюдается попытка систематизировать накопленные к тому времени медицинские знания.

Библиографические ссылки

1. Книга глаголемая «Прохладный вертоград» / сост., предисл., вступ. ст., переводы, коммент. Т. А. Исаченко; Художн. Н. Б. Дорошенко, Л. Е. Безрученков. М. : Археографический центр, 1997.
2. *Флоринский В. М.* Домашняя медицина: лечебник для народного употребления. СПб : издание А.О. Суворина, 1887. 2-е изд.
3. *Флоринский В. М.* Русские простонародные травники и лечебники: Собрание медицинских рукописей XVI и XVII столетия. Казань : типография Императорского университета, 1879. XVIII.

А. Г. Рымач

**СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АТРИБУТИВНЫХ СЛОВСОЧЕТАНИЙ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА А. КРИСТИ
«УБИЙСТВО В ВОСТОЧНОМ ЭКСПРЕССЕ»)**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
alice.rym12@gmail.com;*

научный руководитель – Е. С. Астапкина, кандидат филологических наук, доцент

В статье проводится структурный анализ различных видов атрибутивных словосочетаний в художественном тексте на материале романа Агаты Кристи «Убийство в Восточном экспрессе». Выделяются три основных типа атрибутивных словосочетаний: субстантивные, адъективные и глагольные, и анализируется их представленность в тексте. Больше внимание в статье уделяется субстантивным атрибутивным словосочетаниям в силу их большей представленности.

Ключевые слова: атрибутивное словосочетание; английский язык; русский язык; художественный текст; субстантивные словосочетания; адъективные словосочетания; глагольные словосочетания.

Атрибутивные словосочетания как структурный элемент языка обладают высокой частотностью и функциональной значимостью в разнообразных контекстах повседневной коммуникации. Атрибутивное словосочетание представляет собой непредикативную синтагму, состоящую из определения и определяемого слова [1]. Такого рода конструкции используются в речи, новостных сводках, а также в текстах разной научной и ненаучной направленности, в том числе и в художественных.

Структурные различия атрибутивных словосочетаний в русском и английском языках нередко вызывают проблемы при переводе. Для их успешной передачи необходимо понимание принципов построения таких конструкций в исходном языке (в данном случае – английском), поэтому важным представляется изучение структурных особенностей атрибутивных

словосочетаний в английском языке. В качестве объекта исследования выступают атрибутивные отношения в словосочетаниях, предмет – структурные особенности атрибутивных словосочетаний в художественном тексте. Материалом для исследования послужили атрибутивные словосочетания, отобранные из романа Агаты Кристи «Убийство в Восточном экспрессе» методом сплошной выборки с целью изучения частотности атрибутивных отношений на базе художественного текста (198 единиц в 15 первых главах).

Атрибутивное словосочетание представляет собой двучленную структуру, компоненты которой соотносятся как определяемый и определяющий. В них зависимое слово является характеристикой главного и описывает его свойства. Данного рода отношения между элементами словосочетания существуют в языке для более детального и яркого описания названного главным словом предмета.

Атрибутивные словосочетания можно разделить на три вида: субстантивные, в которых главное слово выражено именем существительным, адъективные – именем прилагательным, и глагольные – главное слово выражено глаголом [3]. В свою очередь, в каждом из названных видов зависимый компонент может быть выражен различными частями речи (наречие, существительное, прилагательное, местоимение и т. д.). Также характерной особенностью атрибутивных словосочетаний в английском языке является наличие конструкции с двумя именами существительными, именуемой *stone wall*, в которой первое существительное используется в роли прилагательного и, соответственно, выполняет синтаксическую функцию определения. В английском языке наибольшую распространенность имеют субстантивные словосочетания, что отмечается и в тексте анализируемого романа.

Отобранные словосочетания были сгруппированы по опорному компоненту на субстантивные, адъективные и глагольные. Анализ позволил выявить преобладание в выборке субстантивных словосочетаний (146 единиц), за которыми по количеству следуют глагольные (31 единица) и адъективные, которые представлены наименьшим количеством (21 единица).

Так, согласно анализу фактического материала для текста романа характерны в большей степени субстантивные атрибутивные словосочетания. Зависимым компонентом в них почти всегда выступает имя прилагательное, однако другие части речи (местоимение, порядковое числительное, причастие, имя существительное) также не являются редкостью, например – *your evidence* – ‘ваше свидетельство’ (местоимение), *little valise* – ‘маленький саквояж’, *shuffling footsteps* – ‘шаркающие шаги’ (причастие), *second compartment* – ‘второе купе’ (числительное), *neat waves* – ‘аккуратные волны’. Помимо традиционных двухкомпонентных словосочетаний, среди них присутствуют словосочетания с двумя или тремя именами прилагательными, что используется для более точной передачи смысла сказанного. Например, *yellow, toad-like face* – ‘желтое, похожее на жабью морду лицо’, *odd little comedy* – ‘странная маленькая комедия’. Словосочетания с причастием в качестве зависимого компонента встречаются реже предыдущего вида. В них входят как словосочетания с причастием настоящего времени (*glancing blows* – ‘скользящие удары’), так и с причастием прошедшего времени (*lighted platform* – ‘освещенная платформа’). Конструкции, в которых зависимый компонент выражен местоимением, выражают принадлежность чего-либо конкретному человеку, используются при описании эмоций и поэтому они достаточно часто повторяются в тексте и включают в себя упоминание частей лица: *her eyes* – ‘ее глаза’, *her lips* – ‘ее губы’. В выборке такие словосочетания представлены 13 уникальными единицами. Словосочетания с порядковыми числительными в качестве зависимого слова встречаются редко (3 единицы).

При анализе субстантивных атрибутивных словосочетаний были отмечены также такие (20 единиц), в которых зависимое слово выражено существительным (собственным или нарицательным) в притяжательном падеже: *Monsieur’s luggage* – ‘багаж месье’, *Poirot’s face* – ‘лицо Пуаро’, *dead man’s carriage* – ‘купе мертвого’, *woman’s dressmaker* – ‘женская портниха’, *Poirot’s porter* – ‘носильщик Пуаро’, *Poirot’s shoulder* – ‘плечо Пуаро’, *Mary Debenham’s head* – ‘голова Мери Дебенхэм’. Словосочетания типа *stone wall* представляют собой характерную черту английского языка, что также

находит отражение в анализируемом романе: в исследуемом тексте было зафиксировано 9 подобных конструкций (*window bar* – ‘оконная решетка’, *sable coat* – ‘соболиное пальто’, *breast pocket* – ‘нагрудный карман’, *gold watch* – ‘золотые часы’, *cigarette ash* – ‘сигаретный пепел’, *Invalid lady* – ‘леди с инвалидностью’, *bell rang* – ‘звон колокольчика’, *grease spot* – ‘пятно грязи’).

Таким образом, структура атрибутивных словосочетаний (в частности, субстантивных) в английском языке отличается вариативностью зависимых компонентов. Субстантивные атрибутивные словосочетания, в которых зависимый компонент выражен прилагательным, местоимением, числительным, причастием или существительным, являются преобладающими в тексте романа.

Библиографические ссылки

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Москва : Сов. энциклопедия, 1969.
2. Прибыток И. И. Теоретическая грамматика английского языка = Theory of English Grammar. Москва : «Академия», 2008.
3. Шафиков С. Г. Типология лексических систем и лексико-семантических универсалий. Уфа : Башк. гос. ун-т., 2004.
4. Christie C. Murder on the Orient Express [Электронный ресурс]. URL: <https://liteka.ru/english/library/3230-murder-on-the-orient-express#9> (дата обращения: 24.02.2025).

А. Н. Сацура

**ЛЕКСИКО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛОЯЗЫЧНОГО
НОВОСТНОГО ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСА (НА МАТЕРИАЛЕ НОВОСТНЫХ
ТЕКСТОВ В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «Х»)**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

alesyasatsura@mail.ru;

научный руководитель – М. С. Гутовская, доктор филологических наук, профессор

В работе рассмотрены лексико-тематические особенности англоязычных новостных текстов в социальной сети “Х”. Материалом для исследования послужили 580 текстов, отобранных методом сплошной выборки. Были выявлены лексико-тематические группы слов и определена их количественная репрезентативность в исследуемых текстах.

Ключевые слова: новостной дискурс; интернет-дискурс; лексико-тематическая группа; лексическая единица; семантика.

Интернет представляет собой особую коммуникативную среду, изучение которой позволяет получить наиболее полное представление о современном состоянии языка [1]. Социальные сети являются одной из самых удобных, доступных и распространённых площадок для передачи новостного продукта. Сегодня свой аккаунт в социальной сети Х есть практически у каждого англоязычного новостного издания, радиостанции или телеканала [2].

Изучив наиболее известные новостные англоязычные аккаунты в Х, мы выбрали 7 платформ, тексты которых послужили материалом для данного исследования. В процентном соотношении количество проанализированных источников выглядит следующим образом: BBC Breaking News – 88 текстов (15,17 %); BBC News (World) – 56 текстов (9,65 %); BBC News (UK) – 40 текстов (6,9 %); CNN Breaking News – 134 текста (23,1 %); Fox News – 64 текста (11 %); NBC News – 130 текстов (22,4 %); CBS News – 68 текстов (11,72 %). Просмотрев контент каждого аккаунта, мы отобрали 580 постов,

опубликованных в период с 01.02.2025 по 15.03.2025. Отбор материала осуществлялся методом сплошной выборки.

Выявление лексико-тематических групп слов – наиболее эффективный способ анализа семантических особенностей новостного интернет-дискурса. В результате исследования были выявлены следующие группы.

1. Имена участников новостей (254 поста). Данную группу составили имена людей, ставших участниками новостных событий: политические лидеры, общественные деятели, жертвы катастроф, музыканты, спортсмены и т. д. Имена представлены в полной форме (*Elon Mask, Tulsi Gabbard*), либо с указанием только фамилии (*Trump, Mask, Jin*). Часто имена участников новостей сопровождаются занимаемой ими должностью, титулом или званием. При этом названия высших государственных должностей пишутся с прописной буквы (*President Trump, Mayor Eric Adam*). Активно используются сокращения (*PM – prime minister, MP – member of parliament, Sen. – Senator, Gov. – governor*). Примеры: *Trump cancels oil deal in major blow to Venezuela* (BBC News (World) (@BBCWorld) / X, 27.02.2025); *That's the message Sen. Alex Padilla hopes to send to Congress next week at the first joint address of President Trump's second term* (NBC News (@NBCNews) / X, 28.02.2025).

2. Названия географических объектов (231 пост). К данной группе относятся названия стран, городов, штатов, рек, гор и т. д. Данные лексические единицы указывают на места новостных событий или происхождение их участников. Нередко сами страны выступают участниками новостных событий. Примеры: *England suffer another disappointing defeat in India* (BBC News (World) (@BBCWorld) / X, 06.02.2025); *A South Carolina man was shot and killed by a shotgun booby trap allegedly set up by one of his family members, police say* (NBC News (@NBCNews) / X, 28.03.2025).

3. Политика (211 постов). Вошедшие в данную группу лексические единицы используются для описания политической реальности и формирования общественного мнения, ведь различные новостные каналы представляют и интерпретируют события по-разному. Можно выделить две подгруппы: внутренняя политика (*an election, an executive order, headquarters, conservatives, the Senate, White House* и др.) – *SUCK IT UP: President Trump*

announces he will sign an executive order to end the Biden administration's attempt to ban plastic straws across the federal government (Fox News (@FoxNews) / X, 07.02.2025); *внешняя политика (immigration, migrants, deportation, independence, to annex и др.) – Spanish city 'adopts' migrants who intervened in homophobic attack (BBC News (World) (@BBCWorld) / X, 25.02.2025).*

4. Юриспруденция и право (114 постов) Данные лексические единицы используются для информирования о серьёзных преступлениях, проведении судебных процессов, а также нововведениях в законодательстве. Лексические единицы, входящие в данную группу, указывают на: правоохранительные органы (*The Supreme Court, The High Court, The Department of Justice, police и др.*) – *The Justice Department tells prosecutors to drop their corruption case against New York City Mayor Eric Adams* (CBS News (@CBSNews) / X, 11.02.2025); представителей правоохранительных органов и юридической системы: (*a solicitor, a coroner, an attorney, a judge, и др.*) – *Business secretary apologises for solicitor claim* (BBC News (UK) (@BBCNews) / X, 25.02.2025); правонарушения (*murder, shooting, stabbing, rape и др.*) – *14-year-old girl found guilty of attempted murder after she stabbed two teachers and a pupil at South Wales school* (BBC Breaking News (@BBCBreaking) / X, 03.02.2025); судебный процесс и приговор (*a lawsuit, a travel ban, to sue, to arrest, to sentence, to accuse, to find guilty и др.*) – *US man dies awaiting sentencing for shooting teen Ralph Yarl* (BBC News (World) (@BBCWorld) / X, 20.02.2025).

5. Экономика (97 постов). В новостном дискурсе данные слова используются для информирования о текущем состоянии экономики, для анализа экономических тенденций, а также для формирования общественного мнения по вопросам экономической политики. Можно выделить следующие подгруппы: государственное регулирование и экономическая политика (*a tax, a national debt, pension, The Senate Finance Committee и др.*) – *The national debt is about to hit a terrifying number no matter what we do* (Fox News (@FoxNews) / X, 07.03. 2025); торговля и логистика (*a purchase, a customer, imports, a trading partner, a trade deal и др.*) – *Dollar General says some customers can no longer afford basic necessities* (CBS News (@CBSNews) / X, 15.03.2025); финансы (*funding, an interest rate, a bid, a payment, budget, a*

penny, PayPal, Lloyds и др.) – *PayPal is set to bring many of its brands under a single umbrella, but Venmo remains a stand-alone* ([NBC News \(@NBCNews\) / X](#), 25.02.2025).

6. Военные конфликты и чрезвычайные ситуации (79 постов). В данную группу вошли слова, указывающие на различные катастрофы: военные действия (*a hostage, a soldier, troops, military, ceasefire* и др.) – *Hamas says it is postponing the next hostage release due in Gaza on Saturday accusing Israel of breaking the ceasefire deal* ([CNN Breaking News \(@cnnbrk\) / X](#), 10.02.2025); терроризм (*a gun attack, a terror attack, mass shooting* и др.) – *Men seriously wounded in knife attack at Berlin's Holocaust memorial, German media report* ([BBC Breaking News \(@BBCBreaking\) / X](#), 21.02.2025); транспортные происшествия (*a car crash, to collide* и др.) – *Plane crashes into bus on busy Sao Paulo street* ([BBC News \(World\) \(@BBCWorld\) / X](#), 07.02.2025); стихийные бедствия (*a fire, an eruption, earthquake, tsunami* и др.) – *California Gov. Newsom asks Congress to approve nearly \$40 billion in aid to help Los Angeles area recover from January's devastating wildfires, which he says could become the costliest natural disaster in U. S. history* ([NBC News \(@NBCNews\) / X](#), 23.02.2025).

7. Медицина и здравоохранение (35 постов). Лексические единицы, вошедшие в данную группу, указывают на заболевания, способы их диагностики и лечения, медицинскую терминологию, учреждения здравоохранения и др. – *Pope Francis has pneumonia in both lungs, tests indicate a “complex picture” for one of the oldest popes in the church's history* ([CNN Breaking News \(@cnnbrk\) / X](#), 18.02.2025).

8. Наука и техника (33 поста). Стремительное развитие науки и техники находит отражение и в новостном дискурсе. В качестве примера можно привести развитие искусственного интеллекта и нейросетей – *Musk-led group makes \$97.4bn bid for GhatGPT maker OpenAI* ([BBC News \(World\) \(@BBCWorld\) / X](#), 11.02.2025).

9. Культура и религия (30 постов). В данную группу вошли лексические единицы, которые связаны с религиозной жизнью людей, элитарной и массовой культурой – *New Bridgerton trailer set to boost city tourism* ([BBC News \(UK\) \(@BBCNews\) / X](#), 08.02.2025).

10. Спорт (25 постов). К этой группе относится спортивная терминология, названия видов спорта, спортивных команд, клубов или мероприятий – *San Antonio Spurs superstar Victor Wembanyama is expected to miss the rest of the NBA season with a blood clot in his right shoulder* (CBS News (@CBSNews) / X, 20.02.2025).

11. Астрономія (15 постов). Слова, вошедшие в данную группу, используются для передачи новостей, связанных с освоением космоса: названия летательных аппаратов, планет и других космических объектов – *The asteroid hits and near-misses you never hear about* (BBC News (World) (@BBCWorld) / X, 23.02.2025).

Таким образом, посты, в которых указаны имена участников новостных событий и названия географических объектов, являются самыми распространёнными. В исследуемых текстах наиболее актуальными темами являются политика, юриспруденция и право, экономика, военные конфликты и чрезвычайные ситуации. Следует отметить, что особое влияние на результаты исследования оказывает период публикации текстов, поскольку в новостях отображаются наиболее актуальные события.

Бібліаграфічныя спасылкі

1. Грозданов Ф. Т. Некоторые особенности языка молодежных Интернет-газет // Вопросы гуманитарных наук. М., 2006. № 6. С. 193–195.
2. Сокрута Е. Ю. Нарративные характеристики новостного дискурса в эпоху новой медиальности. // Новый филологический вестник. 2018. № 2 (45) С. 39–46.

Е. Д. Степанова

**САМЫЙ ВИРТУАЛЬНЫЙ СПОСОБ ОБОЗНАЧЕНИЯ НОВЫХ ПОНЯТИЙ:
СЕМАНТИЧЕСКАЯ ДЕРИВАЦИЯ В БАЗОВОЙ АНГЛИЙСКОЙ И РУССКОЙ
ТЕРМИНОЛОГИИ ИНФОРМАТИКИ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
stsiapanava.ld@gmail.com;

научный руководитель – Н. Б. Мечковская, доктор филологических наук, профессор

Семантическая деривация интернет-компьютерных терминов представлена такими механизмами, как аналогия (функциональная и концептуальная), метафора (персонификация, деперсонификация и наглядное сходство) и метонимия (смежность объект-функция и процесс-результат). Наиболее продуктивным механизмом является функциональная аналогия.

Ключевые слова: семантическая деривация; аналогия; метафора; метонимия; терминологизация; ретерминологизация; терминология информатики.

1. В данной работе рассмотрена семантическая деривация как один из основных способов (наряду с морфологической деривацией, синтаксической деривацией и заимствованиями) образования новых обозначений путем появления у слова семантически производных значений без изменения его формы. Материал исследования составляет 315 английских и 326 русских терминов.

Источниками материала являются комплекты русскоязычных (белорусских) и англоязычных (британских) учебников по информатике для всех классов средней школы: 6 книг с общим названием «Информатика» (Минск «Народная асвета», 2017–2018); 9 книг Alison Page с разными соавторами, общее название учебников Oxford International Primary Computing (UK: Oxford University Press, 2019–2020). Задача исследования состоит в выявлении и систематизации механизмов семантических переносов.

2. Семантические дериваты в английской выборке составляют 33 % (105 единиц) от общего количества отобранных терминов; в русской выборке – 22 % (73 единицы).

В исследовании выделяются два способа терминообразования: **терминологизация** (‘переход общеупотребительного слова в термин’) и **ретерминологизация** (‘перенос готового термина из одной дисциплины в другую с полным или частичным переосмыслением’) [1, с. 508]. Ретерминологизированным считается термин со стилистической пометой в толковом словаре общего языка [2; 3]. Пример: в технике *output* – ‘the amount of electricity produced by a generator’ ‘количество электроэнергии, производимой генератором’; в информатике *output* – ‘something that comes out of the computer. The computer makes output, for example, sounds or pictures on the screen’ ‘что-то, что выводится с компьютера. Компьютер выводит, например, звуки или изображения на экран’.

Среди семантических дериватов в английской выборке терминологизация составляет 95 %, ретерминологизация – 5 %; в русской выборке терминологизация составляет 89 %, ретерминологизация – 11 %.

3. Семантическая деривация интернет-компьютерных терминов базируется на концепции виртуальности, которая позволяет терминам передавать метафорические, функциональные, смежные образы реальных объектов.

Среди общих механизмов семантической деривации при образовании интернет-компьютерных терминов выделяются **аналогия**, основанная на функциональном или концептуальном переносах; **метафора**, основанная на персонификации, деперсонификации и наглядном сходстве двух объектов; **метонимия**, основанная на смежности предмета и функции, процесса и результата, материала и изделия из него и др. (в информатике, например, жарг. *железо*; *переход на цифру*, *не согласен с твоим файлом*, *смешной аттачмент* и т. п. за пределами информатики).

Ниже в таблице представлены количественные данные, позволяющие видеть различия в продуктивности разных видов (механизмов) семантической деривации в интернет-компьютерной терминологии рассматриваемых языков.

Количественное соотношение семантических дериватов разного образования в английской и русской базовой терминологии информатики

Механизмы семантической деривации		Английские термины	Русские термины
Аналогия	функциональная	70 (66 %)	56 (77%)
	концептуальная	15 (14%)	3 (4%)
Метафора	персонификация	4 (4%)	-
	деперсонификация	6 (6%)	1 (1%)
	наглядное сходство	6 (6%)	4 (6%)
Метонимия	объект-функция	4 (4%)	6 (8%)
	процесс-результат	-	3 (4%)
Всего		105 (100%)	73 (100%)

4. Аналогический перенос происходит на основе:

а) **функционального переноса** (функциональное сходство между объектом реального мира и его компьютерной репрезентацией): *фильтр*, *формула*, *defect* ‘неисправность’, *keyboard* ‘клавиатура’. Пример: *меню*: ‘листок с перечнем предлагаемых кушаний и напитков (в столовой, ресторане, кафе)’ → ‘набор вариантов действий или свойств, из которых пользователь выбирает нужные’ (первое определение взято из учебника по информатике, второе – из словаря);

б) **концептуального сходства** (не наглядного) объектов и явлений, которые между собой могут быть в целом различны: *заливка*, *cloud* ‘облако’. Пример: *книга*: ‘сшитые в один переплет листы бумаги для каких-л. записей’ → ‘новый документ, который автоматически открывается при запуске Excel’.

5. При **метафорическом переносе** термины создаются на основе перехода значения с одного объекта на другой через ассоциацию сходства. Выделяются следующие типы:

а) **персонификация** (приписывание системам, программам, компонентам свойств живого организма): *memory* ‘память’, *virus* ‘вирус’. Пример: *spider* ‘паук, веб-паук, поисковой паук’: ‘a small creature with eight legs, which catches insects using a fine network of sticky threads’ ‘маленькое существо с восемью ногами, которое ловит насекомых с помощью тонкой сети из липких нитей’ → ‘a piece of software that a search engine uses in the

web crawling process’ ‘программное обеспечение, используемое поисковой системой в процессе обхода веб-страниц’;

б) **деперсонификация** (преобразование слов, ранее обозначавших человека, в компоненты системы или устройства): *клиент, printer* ‘печатное устройство, принтер’. Пример: *server* ‘сервер, официант, поднос’: ‘someone whose job is to bring you your food in a restaurant’ ‘кто-то, чья работа заключается в том, чтобы приносить вам еду в ресторане’ → ‘a powerful computer used in a network. Each server in a network does a particular job’ ‘мощный компьютер, используемый в сети. Каждый сервер в сети выполняет определенную работу’;

в) **наглядное сходство** (визуальная схожесть с привычными объектами): *значки, окно, mouse* ‘компьютерная мышь’. Пример: *диск*: ‘предмет, имеющий вид плоского круга’ → ‘вся совокупность файлов и папок размещается на устройстве [в виде плоского круга], называемом диском’.

6. **Метонимия** основана на ассоциации смежности между объектами, характеристиками или процессами: а) **объект-функция** (использование названия объекта для обозначения его функции): *текстура, label* ‘метка’. Пример: *текстура*: ‘спец. характер строения твердого вещества, расположения его составных частей (кристаллов, зерен и т. п.)’ → ‘изображение реального материала, которое можно наносить на поверхность 3D-модели как узор’; б) **процесс-результат** (термин, изначально описывающий действие или последовательность операций, трансформируется в понятие, фиксирующее итог этого действия): *расширение, растр*. Пример: *публикация*: ‘то, что опубликовано, напечатано’ → ‘сохранение фильма в формате SWF’.

7. В терминологии информатики в обоих языках функциональная аналогия является самым распространенным видом семантической деривации. Это объясняется виртуальной природой сущностей и процессов (в сфере информатики), подлежащих терминологическому обозначению: в них трудно обнаружить наглядное сходство (как это все же удалось в терминах *mouse* – *мышь*), трудно увидеть метонимическую связь (*label* – переход от физического ‘ярлыка’ к функции ‘метки’ в электронной таблице MS Excel) и не всегда такая связь действительно имеется. Поэтому

сближение по функции оказывается более очевидным, чем основания для метафор и метонимий.

Библиографические ссылки

1. *Васильева Н. В.* Термин // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд., доп. М. : Большая Росс. энц., 2002. С. 508–509.
2. Longman Dictionary of Contemporary English Online [Electronic resource]. URL: <https://www.ldoceonline.com/> (date of access: 17.03.2025).
3. Большой толковый словарь русского языка [А-Я] / Рос. акад. наук, Ин-т лингвист. исслед.; гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб. : Норинт, 2004.

Д. М. Судник

ТИПОЛОГИЯ ЗНАЧЕНИЙ ТОЧКИ В ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ

Белорусский государственный университет, г. Минск;

sudnik.mitia@yandex.ru;

научный руководитель – И. С. Ровдо, доктор филологических наук, профессор

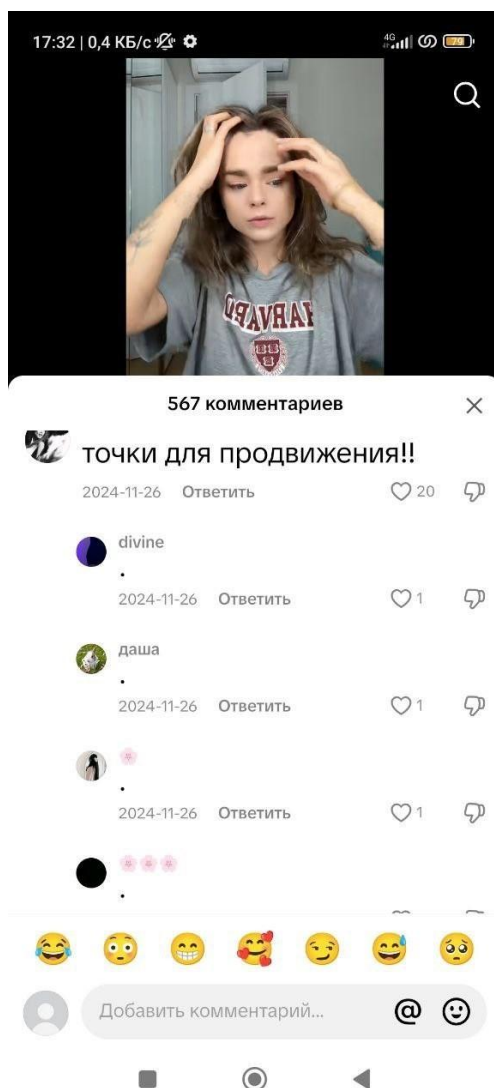
В докладе даётся вероятностное объяснение выбора изолированного знака точки в качестве локутивного уровня интернет-комментария для продвижения видеоролика на платформе TikTok. Утверждается, что использование точки в качестве интернет-комментария в ситуации популяризации контента обусловлено другими практиками компьютерно-опосредованной коммуникации: использованием точки как закладки и точки как напоминания. Выявлено принципиальное отличие с коммуникативной точки зрения ситуаций использования точки как закладки, точки как напоминания и точки для продвижения, состоящее в характере адресата компьютерно-опосредованного коммуникативного акта и в наличии либо отсутствии косвенного коммуникативного акта, адресатом которого является компьютерный алгоритм. Предложена матрица идентификации ситуаций прагматического употребления точки в интернет-коммуникации. Полученные результаты могут быть использованы при формировании экономических стратегий монетизации творческого продукта, разработке масс-медийных стратегий эффективного распространения информации, проектировании программного обеспечения для человеко-компьютерного взаимодействия, в преподавании философии коммуникации, теории речевых жанров и лингвистического раздела теоретических основ информатики.

Ключевые слова: интернет-комментарий; компьютерно-опосредованная коммуникация; точка; TikTok.

1. TikTok – социальная платформа с более чем полутора миллиардами пользователей.

В этой социальной сети можно заметить развитие нового поджанра интернет-комментария – интернет-комментария для продвижения видеоролика. Локутивный уровень этих интернет-комментариев, казалось бы, никак не связан с содержанием самого видеоролика. Например, видео о молодом музыканте, а в комментариях пользователи выясняют, какой у кого

в данную минуту заряд телефона или какой напиток они предпочитают. Среди таких комментариев можно встретить фразы вроде *точки для продвижения*, *ставим точки и продвигаем* или даже просто слово *точки*, также десятки или сотни знаков точки, полученные в ответ на такие комментарии (рисунок).



Снимок экрана с разделом комментариев к видеоролику в приложении TikTok

Что значит «для продвижения»? За большое число лайков, репостов, интернет-комментариев, подписчиков авторы видеороликов могут

получать прибыль за счёт монетизации контента. Добрые по природе интернет-пользователи стремятся продвинуть, распространить видеоролики тех авторов, которым симпатизируют, чтобы те стали более популярными или получили доход.

Конечно, интернет-пользователям не хочется каждый раз сочинять длинные и новые комментарии к каждому понравившемуся видеоролику. Поэтому комментарии выходят повторяющимися и однотипными. Например, десятки фраз типа «точки для продвижения» в десятках тысячах видеороликов.

Наиболее часто такие фразы пишут в комментариях под авторскими видеороликами о помощи больным детям и в видео о молодых талантах. За каждый интернет-комментарий автору видеоролика платформа начисляет 0,35 цента. Если говорить о десятках тысяч комментариев к видеоролику, то это десятки долларов, которые авторы видеороликов тратят на лечение детей, больных раком, или продвижение своего творчества. В общих масштабах коммуникации речь ведётся, по-видимому, о десятках и сотнях тысяч долларов, распределение которых обусловлено народной лингвистической мыслью.

Фраза *точки для продвижения* – это метаязыковой (шире – метакоммуникативный) рефлексив, ценность которого в том, что не обязательно писать длинные, новые, оригинальные комментарии для того, чтобы продвинуть видеоролик, ведь компьютерному алгоритму для фиксации активности достаточно одной точки. Достижение народной лингвистики здесь в практическом усвоении закона экономии усилий Андре Мартине, которое расширяет круг авторов этих комментариев для продвижения, ведь что может быть легче, чем поставить точку на клавиатуре.

Продвижение контента воспринимается интернет-пользователями как бескорыстная благотворительная помощь. Это на базовом уровне коррелирует с социальной наградой, одобрением, стремление к которому в человеке закладывается с детства, и в конечном счёте активизирует вентральный стриатум («центр вознаграждения»). Как следствие – поднятие

настроения, всплеск нейромедиаторов у зрителей, принявших участие в судьбе видеоролика⁶.

А почему используется омограф именно точки, а не, скажем, запятой или тире? Одна из предпосылок к этому в следующем.

2. Использование точки как интернет-комментария для продвижения видеоролика обусловлено в частности другими практиками интернет-письма.

До появления у точки «функции» продвижения видеоролика она всё же имела особое употребление в интернет-письме.

2.1. Точка как закладка.

Если интернет-пользователь хотел, чтобы ему приходили уведомления о новых интернет-комментариях в ветке интересного ему поста (записи в социальной сети), он просто отправлял точку в качестве интернет-комментария.

2.2. Точка как напоминание.

Когда участники чата забывают об отправленном автором сообщении, никак не реагируют на него, автор такого сообщения поступает следующим образом. Он отвечает на своё же сообщение, используя в качестве ответа знак точки, и это затерянное среди интернет-обсуждений сообщение перемещается в нижнюю часть чата, все пользователи могут увидеть его ещё раз.

3. Принципиальное отличие с коммуникативной точки зрения ситуаций использования точки как закладки, точки как напоминания и точки для продвижения.

Отличие состоит в характере адресата компьютерно-опосредованного коммуникативного акта и в наличии либо отсутствии косвенного коммуникативного акта, адресатом которого является компьютерный алгоритм.

Постановка точки как закладки в разделе интернет-комментариев в ветке интересного пользователю поста не требует предваряющей реплики вроде *Ставим точки как закладки!*. Достаточно лишь ввести саму точку. Это не массовая коммуникация с людьми, а непрямая (потому что она не

⁶ За это указание мы благодарны И. Д. Климовичу.

документирована в программных возможностях) команда компьютерному алгоритму, для остальных пользователей создающая лишь коммуникативный шум во взаимодействии с обычными интернет-комментариями, адресованными людям, а не компьютерному алгоритму.

Использование точки как напоминания – это показательное обращение к людям, забывшим о сообщении. Непрямая (недокументированная) коммуникация с компьютерным алгоритмом не осуществляется, то есть не происходит какого-либо обхода с прагматической целью конвенциональных установок использования интернет-ресурса.

Ситуация постановки точки для продвижения предполагает два коммуникативных акта. Первый – призыв ставить точки – исключительно обращение к людям. Второй – сам графический знак точки, отправленный в ответ, – непрямая команда компьютерному алгоритму и одновременно с этим проявление согласия с человеком-пользователем, предложившим продвинуть видеоролик.

Это отличие графически отражено в матрице идентификации (таблица) и позволяет увидеть одновременный двунаправленный характер коммуникации (человек – человек и человек – компьютерный алгоритм) в ситуации использования точек для продвижения.

**Матрица идентификации ситуаций употребления точек
с прагматической целью в интернет-коммуникации**

	Точка как за- кладка	Точка как напо- минание	Точка для продви- жения
Коммуникация с человеком		+	+
Непрямая (недоку- ментированная) коммуникация с компьютерным ал- горитмом	+		+

А. В. Сушко

**ФУНКЦИОНАЛЬНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ
ПОЛИТИЧЕСКОГО СЛОГАНА КАК РЕЧЕВОГО ЖАНРА**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

sushkoanna632@gmail.com;

научный руководитель – О. Н. Кулиева, кандидат филологических наук, доцент

В статье анализируются функционально-прагматические характеристики политического слогана как речевого жанра, определяющие его эффективность в публичной коммуникации. Эмпирическую базу исследования составили 120 англоязычных политических слоганов, используемых в избирательных кампаниях и публичных выступлениях политических деятелей.

Ключевые слова: политический слоган; речевой жанр; прагматические функции; языковая реализация; цифровая коммуникация; политический дискурс.

Понятие «речевой жанр» является фундаментальной категорией современной лингвистики, изучающей закономерности речевой коммуникации. Как отмечает М. М. Бахтин, «где есть речь, там есть жанр» [2, с. 237]. Ученый выделяет первичные (простые) и вторичные (сложные) речевые жанры, отмечая, что первичные жанры формируются в условиях непосредственного бытового общения – это спонтанные реплики, повседневные диалоги, непринуждённые высказывания. Вторичные жанры, возникают в более сложных условиях организованного культурного общения, создаются сознательно и целенаправленно, проходят профессиональную обработку, рассчитаны на массовое восприятие, обладают устойчивой структурой. Также М. М. Бахтин обращает внимание на динамичность речевых жанров: они не являются раз и навсегда закреплёнными, а трансформируются под влиянием культурных, исторических и социальных изменений [2]. В дальнейшем исследователи развивают и дополняют концепцию М. М. Бахтина (*структурный подход* Е. А. Земской, *функциональная классификация* Т. В. Шмелевой,

прагматическая концепция К. А. Долинина и *когнитивная теория* Т. А. ван Дейка).

По уровню организации политический слоган представляет собой сочетание черт как *первичных*, так и *вторичных жанров*. Однако политический слоган следует отнести ко *вторичным речевым жанрам*, хотя и с важными оговорками. Политический слоган имеет некоторые черты первичных жанров (особенно эмоциональность, а также непосредственность воздействия). Как отмечает В. В. Дементьев, современная коммуникативная практика демонстрирует тенденцию к смешению жанровых функций [3], что особенно характерно для политических слоганов. Например, слоган «Yes We Can» Б. Обамы, несмотря на тщательную проработку, имитирует спонтанный эмоциональный порыв, характерный для первичных жанров. Это не делает его смешанным, но показывает способность вторичных жанров творчески перерабатывать элементы первичных.

Н. Д. Арутюнова вносит важный вклад в понимание социальной природы речевых жанров. Она рассматривает их как «формы коммуникативного поведения, закрепленные культурной традицией» [1, с. 52]. Особое внимание уделяется роли жанров в организации социального взаимодействия и поддержании коммуникативных норм. Н. Д. Арутюнова подчеркивает, что речевые жанры не являются чисто языковыми конструкциями, а представляют собой социальные конвенции, регулирующие коммуникацию, культурные паттерны, отражающие коллективный опыт, нормативные модели, закрепляющие допустимые формы общения [1].

Также по мнению Е. А. Земской, «структура речевого жанра во многом определяется типом коммуникации и характером взаимодействия участников общения» [6]. Это положение особенно наглядно проявляется при сопоставлении *монологических* (лекция, доклад) и *диалогических* (интервью, дискуссия) форм речевого взаимодействия.

Политический слоган – это не просто запоминающаяся фраза, а сложный коммуникативный инструмент, выполняющий целый комплекс функций: информационную, персуазивную, социообъединяющую, мобилизующую, эмотивно-экспрессивную, транслирующую, функцию брендинга, адаптивную, идентификационную, мемическую. Каждая из указанных функций

работает на достижение главной цели: воздействие на массовое сознание и формирование желаемого общественного мнения.

Авторы многих успешных слоганов используют разнообразные стилистические приемы, демонстрируя высокий уровень языкового креатива. Например:

1. *Рифма*: «Tippecanoe and Tyler Too» (Уильям Гаррисон, 1840);
2. *Аллитерация*: «All the Way with LBJ» (Линдон Джонсон, 1964);
3. *Каламбур*: «Don't Swap Horses in Midstream» (Авраам Линкольн, 1864);
4. *Интертекстуальность*: «Yes We Can» (отсылка к движению за гражданские права).

Определенного внимания заслуживает эволюция политического слогана в цифровую эпоху. Современные слоганы все чаще приобретают свойства интернет-мемов, что значительно расширяет их виральный потенциал и возможности воздействия. При этом сохраняется их основная суть – способность концентрированно выражать политические идеи и программы, адаптируя их для массового восприятия.

Например, слоган «*Feel the Bern*» (Берни Сандерс, 2016) изначально возник как народная интерпретация официального лозунга кампании Sanders («*A Future to Believe In*»). Лингвист М. Зейц отмечает: «Фонетическая игра (Bern → Burn) и отсылка к популярной песне «*Feel the Heat*» создали идеальные условия для меметизации» [5, с. 112]. «*Dark Brandon*» (Дж. Байден, 2022) эволюционировал от критического мема (аллюзия на «*Dark Lord*») до официально принятого образа.

По сфере использования слоган относится к публицистическим жанрам политического дискурса, но в цифровую эпоху приобретает черты медийных жанров (адаптация под СМИ) и интернет-жанров (мемы, виральный контент). По структурным особенностям это монологический жанр с тенденцией к диалогизации, для которого характерны жёсткая композиционная схема, предельная лаконичность («*Build Back Better*», Джо Байден, 2020; «*Stronger Together*», Хиллари Клинтон, 2016), адаптация к цифровой среде. С точки зрения культурологического подхода к выделению речевых жанров, слоган классифицируется как культурно-маркированный жанр, формирую-

щийся на основе национальных традиций и требующий культурной адаптации и понимания социокультурных особенностей. Например, слоган «*Keep Cool with Coolidge*» (Калвин Кулидж, 1924) играл на ассоциациях с фамилией кандидата (cool – прохладный), что было бы невозможно в другом языковом пространстве. «*I Like Ike*» (1952) использовал характерную для американской культуры рифмованную разговорную форму.

Политические слоганы всегда являются продуктом своего времени, отражая актуальные социальные проблемы и общественные настроения. Слоган «*It's the Economy, Stupid*» (Билл Клинтон, 1992) фокусировался на главной проблеме того периода – экономическом спаде. «*I Like Ike*» (Дуайт Эйзенхауэр, 1952) использовал популярный в послевоенные годы разговорный стиль, создавая образ «своего парня».

Основные характеристики политического слогана (крайняя лаконичность при высокой семантической насыщенности, выраженная эмоциональная окраска, четкая ориентация на убеждение и воздействие, тесная связь с конкретным политическим контекстом) носят универсальный характер. Политический слоган можно определить как вторичный смешанный (императивно-персуазивно-фатический) публицистический жанр с элементами медийности, характеризующийся монологической структурой с тенденцией к диалогизации и выраженной культурной маркированностью. Эволюция политических слоганов отражает более общие тенденции развития политической коммуникации – от монологических форм к диалогическим, от абстрактных лозунгов к персонализированным сообщениям. Эффективный политический слоган представляет собой сложный семиотический комплекс, успешность которого определяется точным балансом между эмоциональностью и рациональностью, традицией и новаторством, универсальностью и культурной спецификой.

Политический слоган остается мощным инструментом воздействия в современном политическом дискурсе, а его изучение требует комплексного подхода, учитывающего лингвистические, прагматические и социокультурные аспекты.

Библиографические ссылки

1. Арутюнова Н. Д. Жанры коммуникации // Логический анализ языка. Культурные концепты. М. : Наука, 1992. С. 52–58.
2. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. С. 237–280.
3. Дементьев В. В. Эволюция речевых жанров в цифровую эпоху // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2020. № 4. С. 112–142.
4. Долинин К. А. Речевые жанры как средство организации социального взаимодействия // Жанры речи. Саратов : Изд-во СГУ, 1999. С. 28–39.
5. Зейц М. Лингвистика интернет-мемов: от LOL-котов к политическому активизму. СПб. : Алетейя, 2018.
6. Земская Е. А. Речевые жанры в бытовом общении // Русская разговорная речь. М. : Наука, 2001. С. 45–62.
7. Красных В. В. Когнитивные модели речевых жанров. М. : Диалог-МГУ, 2003.
8. Шмелева Т. В. Речевой жанр: опыт общифилологического рассмотрения // Жанры речи. Саратов : Изд-во СГУ, 1997. С. 89–98.
9. Дейк Ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. М. : Прогресс, 1989.
10. Dawson R. Meme Diplomacy: The Digital Transformation of Political Image. Washington : Brookings Institution Press, 2023.

Ю. В. Цыцына

**СИНТАКИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ИМЕНИ ПРИЛАГАТЕЛЬНОГО
В ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА Д. БУЦЦАТИ “I SETTE MESSAGGERI”)**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

yuliatsn@mail.ru;

научный руководитель – Л. С. Мельникова, старший преподаватель

В статье исследуются синтаксические функции имени прилагательного в итальянском языке. На основе анализа выборки языковых фактов из рассказа Д. Буццати «I sette messaggeri» делается вывод о наиболее часто встречающихся синтаксических функциях (атрибутивная, реже – предикативная, аппозитивная и адвербиальная, а также функции субстантивированных прилагательных) в рассказах итальянского писателя. Актуальность темы подтверждается малочисленностью работ, посвященных исследованию различных синтаксических функций прилагательных.

Ключевые слова: итальянское прилагательное; синтаксические функции; определение; предикативное дополнение; составное именное сказуемое.

В итальянском языке, как и в большинстве языков мира, имена прилагательные выполняют две основные функции: атрибутивную и предикативную. Некоторые исследователи выделяют адвербиальную функцию и отдельно характеризуют функции субстантивированных прилагательных (см. [3], [5]). В данной работе мы рассматриваем все перечисленные функции. Цель исследования – выявление синтаксических функций имен прилагательных в итальянском языке. Актуальность темы подтверждается малочисленностью работ, подробно исследующих синтаксические функции имен прилагательных на материале итальянского языка.

Имя прилагательное выполняет атрибутивную функцию, когда выступает в роли определения, то есть уточняет имя существительное, приписывая ему качество или характеристику [3]. Этот член предложения не имеет автономной функции: определение может относиться к подлежащему, к какому-либо дополнению, к именной части сказуемого и к приложению: *La nuova bicicletta* (подлежащее) *del mio amico* (обстоятельство уточнения) *è costata molto*. – Новый велосипед моего друга стоил дорого; *Fido, un vecchio cane randagio* (приложение), *è per Tom un amico* (именная часть сказуемого) *fedele*. – Фидо, старый бродячий пес, – верный друг Тома.

Энциклопедия Трессані также выделяет аппозитивы – прилагательные, не играющие никакой роли в определении референта именной синтагмы, частью которой они являются. Они отделяются от определяемого ими существительного паузой (запятой на письме) [1]: *La ragazza, triste, uscì dalla stanza*. – Девушка, грустная, вышла из комнаты.

В предложении прилагательное с предикативной функцией может выступать в роли именной части составного именного сказуемого (*Luca è* (копула) *ingegnoso* (именная часть, выраженная прилагательным). – Лука находчивый), а также в роли предикативного дополнения, которое синтаксически относится к субъекту или объекту и является необходимым для полноты значения копулятивного глагола [2]: *Il film sembra interessante* (предикативное дополнение субъекта). – Фильм кажется интересным; *L'incidente rese la macchina inservibile* (предикативное дополнение объекта). – Авария сделала автомобиль непригодным для дальнейшего использования.

В паре с определенным или неопределенным артиклем, указательным или неопределенным местоимением, именем числительным (*aggettivo numerale* – букв. числительное прилагательное), а также артикулированным предлогом имена прилагательные могут выступать в функции существительного. Выявление данной функции связано главным образом с тем, что прилагательные утратили свое первоначальное значение: *la capitale* (=la città capitale, 'più importante') – столица, *il mobile* (=l'arredo mobile, 'che può essere spostato') – мебель.

Субстантивированные прилагательные используются для замены абстрактного существительного (*il giusto (la giustizia) – правосудие*) и для обозначения названий народов (*gli italiani – итальянцы*). Во многих случаях они образуются путем опущения существительного в именной синтагме: *la destra* (= *la mano destra*) – *правая рука* [4].

Субстантивированные прилагательные могут выступать в качестве разных членов предложения: *I poveri piansero a lungo.* – **Бедные** долго плакали (подлежащее); *Hanno invitato i più divertenti.* – Они пригласили **самых веселых** (прямое дополнение).

Прилагательные в адвербиальной функции получили широкое распространение в идиоматических конструкциях с глаголом: *andare piano* (идти не спеша), *guardare storto* (коситься), *tenere duro* (стоять на своём) и т. д. [5].

Для данного исследования методом сплошной выборки были отобраны языковые факты (150 единиц) из части рассказа Д. Буццати «I sette messaggeri» («Семь гонцов»). Результаты анализа выборки отражены в таблице.

Синтаксические функции прилагательных выборки

Функции		Примеры	Кол-во	
Атрибутивная		<i>Più di otto</i> (числительное прилагательное) <i>anni</i> (подлежащее) <i>sono passati. Ho continuato ad incontrare sempre nuove</i> (качественное прилагательное) <i>genti e paesi</i> (прямое дополнение).	104	
Аппозитивная		<i>Credevo, inconsapevole, che averne sette fosse addirittura un'esagerazione.</i>	1	
Предикативная	Именная часть СИС	<i>Il cielo non fosse diverso.</i>	10	26
	ПДС	<i>La voce diveniva sempre più fioca.</i>	10	
	ПДО	<i>Mi considerano perduto.</i>	6	
Субстантивированная		<i>la capitale, i miei fedeli, i sette migliori</i>	18	
Адвербиальная		<i>Avevo pensato che, procedendo isolato</i> (обстоятельство образа действия), <i>egli potesse percorrere una distanza due volte la nostra.</i>	1	
			Всего	150

Среди атрибутивных прилагательных были обнаружены как качественные (*aggettivi qualificativi*), так и почти все группы определительных прилагательных (*aggettivi determinativi*), которые выступают в роли определения и чаще всего относятся к подлежащему и прямому дополнению: *Più di otto* (уже упомянутое выше *aggettivo numerale*) *anni* (подлежащее) *sono passati*. (Прошло более восьми лет). *No continuato ad incontrare sempre nuove* (качественное прилагательное) *genti e paesi* (прямое дополнение). (Я продолжил встречать новых людей и страны).

Анализ выборки выявил только один случай употребления аппозитивных прилагательных: *Credevo, inconsapevole, che averne sette fosse addirittura un'esagerazione*. (По неведению (букв. не сознающий) я думал, что семи гонцов будет достаточно).

В выборке были обнаружены факты употребления предикативных прилагательных во всех трех функциях: 1) именная часть СИС (10 единиц): *Il cielo non fosse diverso*. (Небо не отличалось); 2) предикативное дополнение субъекта (10 единиц): *La voce diveniva sempre più fioca*. (Голос становился все более слабым); 3) предикативное дополнение объекта (6 единиц): *Mi considerano perduto*. (Меня считают пропавшим).

Достаточно многочисленными оказались субстантивированные имена прилагательные (18 единиц), употребленные в паре с определенным артиклем, числительным или притяжательным местоимением (*aggettivo possessivo* в итальянской терминологии): *la [città] capitale* (столица), *i miei fedeli* (преданные мне люди) – от *fedele* «преданный», *i sette migliori* (семь лучших) – от *migliore* «лучший».

В адвербиальной функции было обнаружено только одно прилагательное: *Avevo pensato che, procedendo isolato* (обстоятельство образа действия), *egli potesse percorrere una distanza due volte la nostra*. (Я думал, что, продвигаясь в одиночку, он сможет преодолеть расстояние, вдвое превышающее наше).

Основной вывод заключается в том, что в данном фрагменте рассказа прилагательные преимущественно выполняют атрибутивную функцию, составляя 70

% всех отобранных языковых единиц. Это говорит о том, что автор активно использует прилагательные для описания, конкретизации и придания выразительности существительным, к которым они относятся, что может указывать на:

- богатую детализацию (автор стремится создать яркие и подробные образы, используя прилагательные для описания внешнего вида, свойств и качеств объектов и явлений): *cupola azzurra* – лазурный купол;

- экспрессивность (обилие атрибутивных прилагательных может быть связано со стремлением автора выразить свои чувства и эмоции через описание): *che lunga fatica!* – какой долгий путь!;

- важность описаний для повествования (описания играют важную роль в развитии сюжета или создании атмосферы): *ininterrotto cammino* – непрерывная ходьба.

Незначительное количество предикативных прилагательных по сравнению с атрибутивными означает, что автор реже использует прилагательные для характеристики субъекта через связку «быть» или другие копулятивные глаголы. Это может быть связано с предпочтением прямого описания (*lettere ingiallite dagli anni* – пожелтевшие от времени письма) и сосредоточенностью на свойствах объектов, а не на их состояниях (*nomi dimenticati* – забытые имена).

Значительное количество субстантивированных прилагательных указывает на то, что автор часто использует прилагательные в качестве самостоятельных существительных. Единичное использование прилагательного в функции наречия связано с тем, что в основном такие прилагательные являются частью идиоматических выражений, которые автор почти не использует. Единственный случай употребления аппозитивного прилагательного можно объяснить стилистическими предпочтениями автора (стремлением к лаконичности).

Библиографические ссылки

1. Aggettivi [Electronic resource]. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/aggettivi_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/aggettivi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (date of access: 16.01.2025).
2. Analisi logica: spiegazione [Electronic resource]. URL: <https://www.analisi-logicaonline.it/> (date of access: 13.01.2025).
3. Dardano M., Trifone P. Grammatica italiana : con nozioni di linguistica: 3a edizione. Bologna : Zanichelli, 2001.

4. *Serafini M. T., Arcidiacono L.* Educazione linguistica. Riflessione e uso. Milano : Bompiani Editore, 1995.
5. *Serianni L.* Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria. Milano : Garzanti Editore, 1996.
6. Sostantivati, aggettivi [Electronic resource]. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/aggettivi-sostantivati_\(La-grammatica-italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/aggettivi-sostantivati_(La-grammatica-italiana)/) (date of access: 18.01.2025).
7. Uso avverbiale degli aggettivi [Electronic resource]. URL: <https://accademiadel-lacrusca.it/it/consulenza/uso-avverbiale-degli-aggettivi/71> (date of access: 18.01.2025).

В. Ю. Чарочкина

**СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА ВНУТРИИГРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КИТАЙСКОЙ
КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ «HONKAI: STAR RAIL» (НА ПРИМЕРЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ «КОММЕНТАРИИ К ПОЭМЕ “ОДА О НЕБЕСНОЙ ДУГЕ”»)**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

v.harochkina@gmail.com;

научный руководитель – В. В. Жуковец, кандидат филологических наук

Статья посвящена особенностям перевода внутриигровой литературы компьютерных игр с китайского языка на русский язык. Новизна представленного в статье исследовательского материала заключается в том, что впервые в белорусском культурном пространстве был проведен анализ перевода внутриигровой литературы проекта «Honkai: Star Rail» (на примере произведения «Комментарии к поэме “Ода о небесной дуге”») с китайского языка на русский язык на уровне лингвокультурологических особенностей оригинального текста с последующим выявлением переводческих трансформаций, а также оценкой адекватности и эквивалентности перевода выбранного произведения.

Ключевые слова: китайский язык; художественный перевод; локализация компьютерных игр; переводческие трансформации; внутриигровая литература; Honkai: Star Rail.

В условиях глобализации компьютерные игры являются полем взаимодействия множества культур, а локализация, в свою очередь, может быть представлена в качестве инструмента для осуществления кросскультурной коммуникации. Китайская компьютерная игра «Honkai: Star Rail» (производство компании «HoYoverse») стала международным феноменом и, будучи успешным развлекательным проектом, привлекла внимание представителей разных стран, в том числе с точки зрения лингвокультурологического пространства, представляющего особый интерес для переводоведения.

В контексте компьютерных игр под локализацией мы, вслед за М. Берналь-Мерино, понимаем «процесс создания продукции лингвистически, культурно, а также технически и юридически приемлемой для целевого

языка и страны» [1, с. 30]. В отношении же термина «перевод» следует рассмотреть определение В. Н. Комиссарова: «Вид языкового посредничества, при котором содержание иноязычного текста оригинала передается на другой язык путем создания на этом языке коммуникативно равноценного текста» [2, с. 248]. Таким образом, локализация видеоигр – это комплексная адаптация всех элементов игры для нового региона, включая не только перевод текстов, но и культурную, техническую и юридическую адаптацию. Перевод же является частью локализации, сосредоточенной исключительно на языковом преобразовании текста [3, с. 19].

Термин «локализация» часто применяется к переводу внутриигровой лексики и терминологии, в полном соответствии с определением М. Берналь-Мерино. Однако в масштабных играх, таких как «Honkai: Star Rail», присутствуют художественные тексты, именуемые внутриигровой литературой (поэмы, хроники, письма и др.), формирующие мифологию и исторический контекст игрового мира. Следовательно, перевод таких материалов требует художественного перевода с сохранением оригинального стиля и культурной специфики вселенной, поскольку ошибки в передаче могут нарушить игровую целостность и снизить эффект погружения игрока.

Отметим, что художественный текст «Ода о Небесной Дуге» [4, с. 253] является эпической поэмой, выполненной в жанре оды, а именно «гэсин» (歌行体). Гэсин – лирический жанр юэфу, который характеризуется свободной мелодичностью тонов и разнообразной длиной строк [5]. Жанр гэсин сочетает свободный ритм, элементы дидактики и патетические обращения, что представляет собой определённый вызов для переводчика. Локализаторам в свою очередь не удалось передать особенности данной стихотворной формы.

При переводе внутриигрового произведения «Комментарии к поэме “Ода о небесной дуге”» наиболее часто применялась такая переводческая трансформация, как модуляция. Например, локализаторы игры предлагают следующий перевод значимых словосочетаний: 1) «凶星» (букв. ‘несчастливая (зловещая) звезда’) – «планета разумного зла»; 2) «纳诸侯» (букв. ‘принял вассалов’) – «заглушил ложь кричащую»; 3) «流火» (букв. ‘падающая звезда; разгар жары’) – «стремительное пламя»; 4) «流毒» (букв. ‘отрава’) –

«обман»; 5) «惕惕» (букв. ‘в тревоге’ или ‘с настороженностью’) – «с великим усердием»; 6) «乾乾驱» (букв. ‘без устали погонять’) – «вели в большом окрылении». На основе приведенных выше примеров, где в переводе отсутствует семантика оригинала, становится очевидным, что русскоязычные локализаторы не смогли в полной мере передать особенности оригинала.

Второй по частотности лексико-семантической трансформацией является конкретизация. Например, 1) «艟» (букв. ‘боевой корабль’) – «дредноут»; 2) «金人» (букв. ‘Золотой человек’) – «ауруматон»; 3) «楼船» (букв. ‘башенные корабли’) – «дредноуты, крейсера»; 4) «君子» (‘благородный муж’) – «сяньчжоуцы»; 5) «铁骨» (букв. ‘металлический каркас’) – «железные кости». На наш взгляд, русскоязычные локализаторы осуществляли перевод не с китайского языка, а с английского языка, что негативно сказалось на передаче оригинального текста. Так, китайский термин «艟» (букв. ‘боевой корабль’) был переведён по аналогии с англоязычной локализацией как «дредноут» – узкоспециализированное понятие из военно-морской истории XX века. Таким образом, опосредованный перевод не только приводит к потере национальной специфики определённой реалии, но и во многом передает специфику англоязычного культурного пространства.

Третья по частотности трансформация – генерализация, например: 1) «仙使» (букв. ‘Посланники Богов’) – «раса богов»; 2) «识海» (букв. ‘море знаний’) – «бесконечные мудрость и цвет»; 3) «魁元» (букв. ‘лучший’ или ‘основной из них’) – «могучий» и др. Обобщение значений (от ‘посланника’ к ‘расе’, от ‘моря’ к ‘бесконечности’ и т. д.) через данную трансформацию не является эквивалентным, что приводит к потере оригинальной семантики.

В рамках локализации игры последними по частотности представлены такие приемы перевода, как опущение и добавление. Например, строку «时茫茫鸿蒙初启曙，渺渺大荒见滥觞» [6] (букв. ‘Когда в бескрайнем хаосе впервые появился рассвет, из необъятной пустоши забил источник всего сущего’) перевели как «В начале, когда был ещё молод мир, наши предки явились в пустошь звенящую» [4]. В данном примере из текста убраны космогонические образы хаоса и зарождения мироздания, но дополнительно введена лексема *предок*, отсутствующая в оригинале. Приведем также при-

меры, где локализаторы используют транскрибирование важных внутриигровых реалий (вместо рекомендуемой кальки), а также добавляют отсутствующее в оригинале описание: «琅玕» (lánggān) (букв. ‘нефрит’) – «полный Ланганя»; «碧瑰» (bìguī) (букв. ‘драгоценная яшма’) – «Бигуем покрытый»; «沙棠» (shātáng) (букв. ‘груша-бессемянка’) – «Шатаном зеленеющий».

В процессе анализа внутриигровой литературы особое внимание привлёк вопрос опосредованного перевода через английский язык. Такой перевод является одной из причин снижения эквивалентности русскоязычной локализации. Многочисленные фрагменты текста демонстрируют, что перевод был выполнен не напрямую с китайского оригинала, а на основе английской адаптации. Например, обозначение реалии «药王» (букв. ‘Повелитель Лекарств’) переведено как «Санктус Медикус», что соответствует варианту локализации на английском языке – «Sanctus medicus».

Для качественного перевода внутриигровой литературы необходимо сохранять культурную специфику оригинала, следовательно, адекватность и эквивалентность перевода могут быть обеспечены только при условии привлечения высококвалифицированных специалистов со знанием китайского языка. Таким образом, успешная локализация внутриигровой терминологии и художественный перевод внутриигровой литературы китайских игр требуют не только лингвистической точности, но и глубокого понимания культурного контекста.

Библиографические ссылки

1. Bernal-Merino M. A. On the Translation of Video Games [Electronic resource]. 2006. URL: https://www.jostrans.org/issue06/art_bernal.php (date of access: 24.10.2024).
2. Комиссаров В. Н. Теория перевода. М. : Высшая школа, 1990.
3. Контелова С. А. Лингвистические аспекты локализации видеоигр // Вестн. Пермск. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2022. Т. 14, вып. 3. С. 16–25.
4. «Комментарии к поэме „Ода о небесной дуге“»: перевод на русский язык [Электронный ресурс] // Star Rail Station. 2024. URL: <https://starrailstation.com/ru/book/325987> (дата обращения: 03.11.2024).
5. Алимов И. А., Кравцова М. Е. История китайской классической литературы с древности и до XIII в.: поэзия, проза: в 2 ч. СПб. : Петербургское Востоковедение, 2014.

6. 帝弓迹躔歌» 注疏 («Комментарии к поэме “Ода о небесной дуге”») [Электронный ресурс] // Star Rail Station. 2024. URL: <https://starrailstation.com/cn/book/325987#4> (дата обращения: 03.11.2024).

Чжан Хайфэн

**ПАХОДЖННЕ НЯПОЎНАГАЛОСНЫХ СЛОЎ
У СТАРАБЕЛАРУСКАЙ МОВЕ
(НА МАТЭРЫЯЛЕ ГІСТАРЫЧНАГА СЛОЎНІКА БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ)**

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

985623430@qq.com;

навуковы кіраўнік – М. І. Свістунова, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

У артыкуле на прыкладзе корпуса, створанага на аснове картатэкі “Гістарычнага слоўніка беларускай мовы”, разглядаецца паходжанне няпоўнагалосных слоў у старабеларускай мове. Устаноўлена, што такія няпоўнагалосныя словы маюць паўднёва- (стараславянізмы і царкоўнаславянізмы) і заходнеславянскае (паланізмы і багемізмы) паходжанне, аднак праз супадзенне фанетычнай формы часткі няпоўнагалосных слоў пры вызначэнні іх паходжання ў старабеларускай мове ўзнікае шэраг праблем, асноўныя з якіх і прадстаўлены ў артыкуле.

Ключавыя словы: поўнагалоссе/няпоўнагалоссе; старабеларуская мова; царкоўнаславянізмы; багемізмы; паланізмы.

Дадзены артыкул прысвечаны асвятленню паходжання няпоўнагалосных слоў у старабеларускай мове. Пры гэтым пад паходжаннем мы маем на ўвазе не этымалогію таго ці іншага слова, а тое, з якім славянскім арэалам яно звязана і на які ўзор – усходне-, заходне- ці паўднёваславянскі – прадстаўлены ў ім былыя праславянскія спалучэнні тыпу *tort, *tolt, *tert, *telt.

Крыніцай фактычнага матэрыялу паслужыў “Гістарычны слоўнік беларускай мовы” (далей – ГСБМ; цытаты прыводзяцца паводле адпаведных слоўнікавых артыкулаў з ГСБМ) [1]. Пры ўдакладненні паходжання няпоўнагалосных слоў у старабеларускай мове былі выкарыстаны даныя слоўнікаў стараславянскай, старажытнарускай, старапольскай і старацэшскай моў, а таксама “Этымалагічны слоўнік беларускай мовы” [3–7]. На базе слоўнікавых артыкулаў ГСБМ мы склалі

корпус няпоўнагалосных слоў у старабеларускай мове. Паводле нашых падлікаў гэта прыкладна 2 250 слоў. Выяўленыя намі ў картатэцы ГСБМ няпоўнагалосныя словы маюць паўднёва- і заходнеславянскае паходжанне.

Да няпоўнагалосных слоў паўднёvasлавянскага паходжання ў картатэцы ГСБМ адносяцца: 1) стараславянiзмы: *благо, благоверный, благодеть, врагъ, время, глава, градъ, жребя, заградити, злакъ, небречи, обратити, сладкий, храмъ* і інш., якія можна знайсці і ў старэйшых помніках стараславянскай мовы і якія на раннім этапе развіцця старажытнарускіх літаратурнай мовы ўжо ўвашлі ва ўсходнеславянскую мову, з якой пазней і перайшлі ў мову старабеларускую; 2) царкоўнаславянiзмы: *безглавие, безпредельне, благомоцный, благомудрствовати, власяница, вытрезвити, главоболение, гражданство, древлянинъ, легоглавие, областити* і інш., якія адсутнічаюць у стараславянскіх помніках старэйшай пары і былі ўтвораны з дапамогай паўднёvasлавянскіх элементаў. Адзначым, што некаторыя непаўнагалосныя царкоўнаславянiзмы, напрыклад, *благоразумие, власяница*, існавалі ўжо ў старажытнарускіх помніках і захаваліся ў старабеларускай мове, а некаторыя царкоўнаславянiзмы, напрыклад, *благоножный, легоглавие*, зафіксаваны толькі ў старабеларускай мове.

Няпоўнагалосныя словы заходнеславянскага паходжання можна падзяліць на дзве групы – паланiзмы і багемiзмы.

1. Паланiзмы выступаюць з няпоўнагалоснымі спалучэннямі *ло, ле, ро, ре* ў словах тыпу *бло́то, млечъ, кро́ль, предмо́ва* і да т. п. Некаторыя няпоўнагалосныя паланiзмы маюць і іншыя фанетычныя варыянты, напрыклад: *вродь (врудъ), кро́ль (круль), впо́средку (впосриодку, впосродку, упосредку)*. Чаргаванне галосных *о* і *а* ў польскай мове часткова адлюстроўваецца ў гэтых паланiзмах (*обро́тити* ст.-польск. *obrócić* – *обращати* ст.-польск. *obracac*). Адзначым, што многія з гэтых паланiзмаў увайшлі ў старабеларускую мову вельмі рана і сямантычна звязаны з Польшчай. Да прыкладу, у актах слова *кро́ль* часта ужываецца разам са словам *польский*: *не искати ми иныхъ господаревъ, мимо нашего милого господаря, кроля Влодислава Полского* (АЗР, I, 28, 1400).

Сумненне пры аднесенні слоў з напісаннем *ло, ро* да паланiзмаў выклікае той факт, што ў некаторых ранніх старажытнарускіх помніках, створаных

на захадзе тэрыторыі распаўсюджвання ўсходнеславянскай мовы, былі зафіксаваны некаторыя няпоўнагалосныя словы з напісаннем *ло*, *ро*. Да прыкладу: надпіс *злото* на крыжы Еўфрасінні Полацкай 1161 г.; форма *злотъникъ* у Сінайскім Патэрыку XI ст.; форма *злотъ*, *влодь* у Жыцці Андрэя Юродзівага [4] і г. д. Натуральна, узнікае пытанне: ці ўсе няпоўнагалосныя словы са спалучэннямі *ло*, *ро* ў старажытнарускай і старабеларускай мовах з'яўляюцца паланізмамі? Мы не маем падстаў катэгарычна сцвярджаць, што ўсе няпоўнагалосныя словы са спалучэннямі *ло*, *ро* былі запазычаны са старапольскай мовы, і дапускаем існаванне няпоўнагалосных слоў са спалучэннямі *ло*, *ро* ўсходнеславянскага паходжання, якія і стварылі ўмовы для запазычвання са старапольскай мовы. Канечне, вырашэнне гэтага пытання патрабуе далейшага даследавання.

Яшчэ адна складанасць заключаецца ў тым, што словы з напісаннямі *ле*, *ре* заходнеславянскага паходжання знешне могуць не адрознівацца ад напісанняў з *ле*, *ре* паўднёvasлавянскага паходжання. Выяўлены шматлікія выпадкі, калі адно слова мае два паходжанні – польскае і стараславянскае. Да прыкладу, слова *млечный* можа ўспрымацца як стараславянізм у творах рэлігійнага зместу: *как ми дала двица млъко от престыхъ персей своих* (Чэця, 129); *илъ есмъ вино мое съ млъкомъ моимъ* (Скар. ПП, 7); *того мсца млеко пити добро* (Неба, 66); *кто пасетъ чреду, а млека еи не поживаетъ* (Апакр., 2016–202) і г. д. Аднак у нашым корпусе яно, зафіксаванае ў дзелавых помніках, якія не ведалі царкоўнаславянскага ўплыву, дае нам падставу суаднесці яго з паланізмам *mleczny*: *комора млечна зъ сънею и хлѣвъ рубленый* (АВК, XIV, 267, 1583); *яйца и масло и млеко сладко въ другомъ месту описано* (ИЮМ, V, 137, 1688); *млека солодного и сметаны* (ИЮМ, XXI, 5, 1711). У сувязі з гэтым выклікаюць пэўныя складанасці і словы з прыстаўкамі *пре-* і *пред-*. Паланізмамі мы лічым такія словы як *превага*, *предвечный*, *преконати*, якія маюць адпаведнікі ў старапольскай мове і не былі зафіксаваны ў мове царкоўнаславянскай.

2. Паводле паходжання багемізмамі з'яўляюцца словы са спалучэннямі *ла*, *ле*, *ра*, *ре* тыпу *благати*, *повлечи*, *працовати*, *презлишь*. У параўнанні з паланізмамі багемізмаў у старабеларускай мове няшмат. Напачатку іх

запазычыла старапольская мова, а потым засвоіла старабеларуская, таму ў старапольскай мове можна знайсці іх адпаведнікі. Напрыклад, ст.-бел. *уласны*, ст.-польск. *własny*, *włostny*, ст.-чэш. *vlastní*, *vlastný*; ст.-бел. *працавати*, ст.-польск. *pracować*, *procować*, ст.-чэш. *pracovati*. Няпоўнагалосныя словы чэшскага паходжання, напэўна, з'яўляюцца самымі складанымі пры вызначэнні іх паходжання праз тое, што: 1) з аднаго боку, багемізмы са спалучэннямі *ла*, *ле*, *ра*, *ре* не адрозніваюцца ад царкоўнаславянізмаў з такімі ж спалучэннямі: лёгка успрымаць ст.-бел. *златоглавъ* і ст.-чэш. *zlatohlav* як царкоўнаславянiзм або зблытаць семантычны багемiзм *власный* 'уласны, свой' з семантычным царкоўнаславянiзмам *власный* 'падуладны'. Прычым багемізмы (маравізмы) вельмі рана ўвайшлі ў мову стараславянскіх і пазней – царкоўнаславянскіх помнікаў, што робіць дыферэнцыяцыю няпоўнагалосных багемізмаў ад няпоўнагалосных царкоўнаславянiзмаў яшчэ больш складанай; 2) з іншага боку, багемізмы са спалучэннямі *ле*, *ре* не адрозніваюцца ад паланізмаў з такімі ж спалучэннямі, што робіць амаль не магчымай дыферэнцыяцыю такіх багемізмаў ад паланізмаў. Напрыклад, пры адсутнасці слова *повлѣци* ў найстарэйшых помніках стараславянскай мовы і наяўнасці ст.-чэш. *provléci* і ст.-польск. *powlec*, цяжка вырашыць, якога паходжання словаўжыванне *повлечи* ў Бібліі Францыска Скарыны: *егда повлеку облаками небо явится дуга моя на облацехъ* (Скар. КБ, 206), а якога паходжання гэтае ж словаўжыванне ў іншых старабеларускіх помніках: *росмотривал есми в срдци своемъ повлечи въ вино тѣло свое а срдце мое водитьс въ мдрсти* (Зб. 262, 866); *седло турецкое оксамитом черленным повлечоное* (АВК, XXXVI, 58, 1582); *интерфиномъ чорнымъ повлечона* (АВК, XXVI, 452, 1586).

У заключэнні адзначым, што, як паказвае вывучэнне матэрыялу картатэкі ГСБМ, паходжанне няпоўнагалосных слоў у старабеларускай мове, якія ўзыходзяць да заходне- і паўднёvasлавянскага арэалаў, не можа быць устаноўлена праз фармальнае выяўленне ў складзе такіх слоў спалучэнняў *ло*, *ле*, *ро*, *ре* або *ла*, *ра*. Складанасці, што ўзнікаюць пры разглядзе некаторых царкоўнаславянiзмаў, паланізмаў і багемізмаў, сведчаць пра

складаныя працэсы запазычвання і засваення іншамоўнай лексікі, што адбываліся ў старабеларускай мове.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Гістарычны слоўнік беларускай мовы. Вып. 1–32 / пад рэд. А. М. Булыкі, А. І. Жураўскага. Мінск : Беларус. навука, 1982–2012.
2. [Жураўскі А. І.] Інструкцыя па падрыхтоўцы картатэкі выдання “Гістарычны слоўнік беларускай мовы” // Гістарычны слоўнік беларускай мовы : інфармацыйна-даведачны выпуск / Н. В. Паляшчук [і інш.] ; рэдкал. : Н. В. Паляшчук (адк. рэд.), Э. В. Ярмоленка, С. М. Макітрук ; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ. Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа. Мінск : Белар. навука, 2022.
3. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам : в 3 т. СПб : Типогр. Императорской АН, 1893–1912.
4. Цифровой-портал старославянского языка [Электронны рэсурс]. URL: <http://gorazd.org/> (дата звароту: 07.05.2025).
5. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. Т. 10. / Уклад. Р. М. Малько [і інш.] ; рэд. Г. А. Цыхун. Мінск : Беларуская навука, 2005.
6. Słownik Staropolski [Электронны рэсурс]. URL: <http://www.staropolska.pl/slownik/> (дата звароту: 07.05.2025).
7. Vokabulář webový [Электронны рэсурс]. URL: <https://vokabular.ujc.cas.cz/hledani.aspx> (дата звароту: 07.05.2025).

Salim Nasser Al-Saadi

**LINGUISTIC INTERFERENCE AND ITS IMPACT
ON SECOND LANGUAGE LEARNING**

Belarusian State University, Minsk;

alsadisalim82@gmail.com;

scientific supervisor – M. S. Gutovskaya, Doctor of Science, Professor

This article examines how contrastive rhetoric affects second-language academic writing structures when composing a text. According to R. B. Kaplan (1966), cultural writing rules influence L2 students as they try to follow academic writing expectations in their target language. This research shows that students have problems when their original rhetorical practices clash with the target language requirements for clear writing. Integrating contrastive rhetoric education assists L2 writers in understanding academic writing better by helping them balance target language expectations with their cultural background.

Keywords: contrastive rhetoric; academic writing; L1 influence.

Introduction. Contrastive rhetoric explains how first-language discourse structure influences students writing in a second language, particularly in an academic writing context. According to R. B. Kaplan (1966), contrastive rhetoric demonstrates that writing conventions develop from culture, determining how people structure their arguments and organise their discourse. R. B. Kaplan's groundbreaking academic research demonstrated that English writing adopts direct linear patterns, while Japanese and Arabic writing follows circular and indirect patterns in their rhetorical structures. L2 writers experience difficulties learning academic writing in their target language because their natural rhetorical patterns do not match target academic standards. Research built on R.B. Kaplan's initial work has developed his framework to examine the effect of L1 on L2 writing on both structural and cognitive levels. Furthermore, linguistic transfer affects more than syntax alongside vocabulary due to its impact on rhetorical strategies, argumentation styles and textual cohesion. The writing traditions of Arabic contrast with English academic writing by requiring repetitive language

and detailed opening sections, but academic prose depends on direct and orderly formats. Scandinavian writers struggle with using transitional devices explicitly because they follow a writing style which values directness in expression.

Contrastive Rhetoric: Cultural and Linguistic Patterns on Academic Writing. Contrastive rhetoric originated from R.B. Kaplan's work in 1966 [7]. It focuses on how native language (L1) discursive patterns and the values individuals from a given culture acquire impact second language (L2) composition. Kaplan's rule-making work in this field recognised that writing is not uniform but is influenced by the cultural and linguistic background of the writer. His research, particularly the "doodles", revealed that the societies entailing different cultures symbolise varied rhetorical operations. For example, writing in English is linear; there is a progression of the writer's ideas from the introduction to the conclusion, but writing in some cultures, as in the case with some Asian cultures, will be circular or spiral, indicating a different approach to the writer's arguments and the narration.

R. B. Kaplan's observations help to shed light on an exceedingly important concept where cultural practices influence the manner of writing primarily in the academic context. M. L. Cook (1988), claimed that students enter a classroom with a 'genetic programme' containing cultural knowledge, which, when acquiring a new language and learning to write, affects discourse structuring and writing [7]. This perspective questioned the customary approaches to L2 writing where the focal point was mainly on the formal instructions for writing without taking into consideration the cultures and other languages spoken by the students. However, R. B. Kaplan's theory was far more elaborate, involving recognising the student's culture and language in the teaching process [4].

Extensive research has been conducted in contrastive rhetoric based on R. B. Kaplan's framework, which has focused on distinct aspects of rhetorical features of different languages and cultures. For example, Arabic writing includes long and diverse introductions and the utilisation of repetition; this stems from the Arabic culture and religious traditions of speaking and the appreciation of narratives. Scandinavian writing does not use as many connectives as expected; on the whole, the writing is more factual and less flowery since the culture attaches value and importance to simple, straightforward language [4]. These

cultural differences imply that teachers should consider cultural rhetorical practices when imparting L2. The approach underlines the importance of culturally sensitive and suitable teaching practices aimed at the traditional approaches. Thus, applying these ideas, L2 writers tend to be fostered adequately as the educators work towards altering the approach to that which is sensitive to the subjects' cultural background and, at the same time, assist the learners in their mastery of the rhetorical expectations of the target language.

Influence of First Language on Second Language Academic Writing. The impact of L1 on L2, specifically on academic writing, constitutes a central research area that goes hand in hand with contrastive rhetoric principles. In this line of research, the interest is turned towards investigating how patterns, conventions, and structures of L1 affect the processes and products of L2. In the extensive trove of academic literature, several scholars have contributed significantly in pointing to the many-fold impact of L1 in developing L2 writing skills among learners, some of the key theorists being J. M. Ulijn [9].

Connor's studies have demonstrated that L1 rhetorical patterns can predispose L2 writers concerning argumentation, text layout, and interaction with a reader. For example, Japanese writers whose L1 is not synchronic with English and underlines indirectness and ambiguity of meaning would have problems with the straightforward and unambiguous argumentation format typical for English academic writing. This can result in significant coherence issues and argumentation in their L2 writing as they apply practices accepted in the L1 that are not favourable for English academic writing [2].

Leki's research has also extended the evidence of L1 effects in distinct genres, including macro-structural features and micro-lexical options. For instance, Spanish writers might move syntax identified with Spanish formal written work into their piece in English; evidently, the writing may appear verbose or winding to anglophone perusers. Likewise, certain specifications of cohesive devices or transitional phrases chosen when writing in a second language can be L1 influenced, holding implications for the cohesiveness and fluency of the produced text [3].

This interconnectivity of L1 with L2 writing is not restricted to the structural features only but includes the cognitive and affective domains [3]. L2 writers rely

on the learned L1 writing experiences and techniques that help and, simultaneously hold back their L2 writing progress. On the one hand, if a learner already knows many strategies for representing text in L1, he or she will have a structure on which to base the process when working with L2 [3]. However, when the L1 conventions are strictly followed, a negative transfer may occur, therefore borrowing features that are not appropriate for the L2 writing system.

Thus, linguistic interference processes, which affect academic writing in any case, are especially marked when L2 writers need to adhere to the rhetorical patterns of the target language community. As shown, this expectation can pose a significant challenge for L2 writers because of the interaction between first-language rhetorical patterns and second-language academic writing conventions.

One of the promising strategies is thus using contrastive rhetoric as a subject for consideration in the L2 writing instruction, which can entail the writer's reflection on the differences between the L1 and L2 rhetoric. This comparison may bring their attention to possible interference zones and will help them improve other suitable writing techniques in L2. Besides, in addition to assessment, prior presentation of the bare norms of expected rhetoric of the L2 academic writing can be helpful to the L2 writers in socialising these standards and their application willingly and often in their writing.

In addition, as per the research by C. Hall [6], feedback and revision processes should consist of practices that target global and local levels of composing written texts by centring on the overall discourse organisation and argumentation and the specific requirements of linguistic form. Similarly, exposing L2 writers to peer review and collaborative writing activities will also encourage an adequate understanding of the target language rhetorical patterns and help them write better texts [8]. Thus, the role of L1 in L2 academic writing cannot be overemphasized [1]. It can be concluded that a contrastive rhetoric approach may enhance educators' and researchers' understanding of issues related to L2 writing. By learning these influences through instructional strategies and effective feedback, the L2 writers may be better equipped to handle the impact of cultural differences in academic writing.

Conclusion. Academic writing instruction at all learning levels needs to consider the fundamental influence that L1 has on L2 writing development.

Research on contrastive rhetoric reveals that rhetorical conventions sustain cultural and linguistic elements which guide second language writers to construct their thoughts and build supporting evidence within an academic text. Academic composition written in L2 benefits from L1 rhetorical concepts, but these benefits may become hindered by structural misunderstandings between the languages. Macro-level text organisation and micro-level cohesive devices demonstrate language transfer according to research by T. Bongaerts and N. Poulisse (1989), J. M. Ulijn and J. B. Strother (1990) and C. Hall (1990). L2 writing instruction incorporating contrastive rhetoric gives students better insights into target language rhetorical requirements for improved performance. Academic discourse instruction should combine student reflection on language comparison to help them develop writing methods which follow academic standards while maintaining their native cultural background knowledge. The adaptation process can be facilitated by using instructional methods including peer review, collaborative writing, and targeted feedback. A deep understanding of contrastive rhetoric produces better L2 writing abilities and creates more cultural awareness for students in academic writing fields.

References

1. *Andriessen D.* Metaphors in knowledge management // Encyclopedia of Knowledge Management. IGI Global. 2011. P. 133–137.
2. *Bongaerts T., Poulisse N.* Communication strategies in L1 and L2: same or different? // Applied Linguistics. 1989. Vol. 10, iss. 3. P. 253–268.
3. *Braine G.* Writing in science and technology: an analysis of assignments from ten undergraduate courses // English for Specific Purposes. 1989. Vol. 8, iss. 1. P. 3–15.
4. *Carson J. E., Carrell P. L., Silberstein S., Kroll B., Kuehn P. A.* Reading-writing relationships in first and second language // TESOL Quarterly. 1990. Vol. 24, iss. 2. P. 245–266.
5. *Cook M. L.* The validity of the contrastive rhetoric hypothesis as it relates to Spanish-speaking advanced ESL students: Dis. ... PhD // Stanford University. 1988. 278 p.
6. *Hall C.* Managing the complexity of revising across languages // TESOL Quarterly. 1990. Vol. 24, iss. 1. P. 43–60.
7. *Kaplan R. B.* Cultural thought patterns in intercultural education // Language Learning. 1966. Vol. 16, iss. 1–2. P. 1–20.
8. *Smith M. S.* Crosslinguistic influence in second language acquisition: An introduction. New York: Pergamon, 1986.
9. *Ulijn J. M., Strother J. B.* The effect of syntactic simplification on reading EST texts as L1 and L2 // Journal of Research in Reading. 1990. Vol. 13, iss. 1. P. 38–54.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Я. А. Алексеенко

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ РОМАНА Б. ОКРИ
«МАДАМ СОЗОСТРИС И ФЕСТИВАЛЬ РАЗБИТЫХ СЕРДЕЦ»**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

alexeeenko_1999@mail.ru;

научный руководитель – А. М. Бутырчик, кандидат филологических наук, доцент

В статье рассматривается специфика межтекстовых взаимодействий в романе Б. Окри «Мадам Созострис и фестиваль разбитых сердец». Выявлено, что нигерийский писатель на основе шекспировских претекстов создает карнавальный универсум, в котором переплетаются жизнь и смерть, реальность и воображение. Установлено, что интертекстуальное поле романа составляют аллюзии на поэму Т. С. Элиота «Бесплодная земля», трагедии и комедии английского барда; отсылки к отдельным произведениям мировой литературы; мифологические и библейские мотивы.

Ключевые слова: англофонная нигерийская литература; идентичность; интертекстуальность; карнавал; поэма Т. С. Элиота; шекспировский универсум.

Б. Окри (*Ben Okri*, род. 1959) – англоязычный нигерийский и британский писатель, поэт, эссеист, представитель постколониальной литературы, наиболее известный как автор романа «Голодная дорога» (*The Famished Road*, 1991), удостоенный Букеровской премии. В творчестве автора соединяются элементы магического реализма, экзистенциальной и модернистской прозы (стоит отметить, что Б. Окри отказывается от данных литературоведческих терминов, так как, по его мнению, реальность, вопрос о природе которой является ключевым, многомерна и субъективна). С одной стороны, писатель опирается на богатый аутентичный материал, с другой – использует формы, характерные для европейской литературной традиции. Так, в прозе и поэзии Б. Окри, рассматривающего литературу как интернациональный феномен, сочетаются элементы африканского фольклора, нигерийской литературной традиции, представленной наследием А. Тутуолы (*Amos Tutuola*, 1920–1997), Ч. Ачебе (*Chinua Achebe*, 1930–2013), В. Шойинки (*Wole Soyinka*, род. 1934) и др., и западного литературного канона, античные и

біблейскія мотывы, што праяўляецца ў многаобразіі нарратывных стратэгий, жанровых кодаў і інтэртэкстуальных узаімадзействаў.

Дзеянне романа «Мадам Созострис і фестываль разбитых серцаў» (*Madame Sosostris and the Festival for the Broken-hearted*, 2025) разворачваецца ў сучасным Лондоне. Асноўныя персанажы – Вів – член Палаты лордаў (Жозефіна Бонапарт на маскарade), Алан – яе муж (венецыянскі шут), вядомы бізнесмен (Тулуз Лотрек), Беатрис (Жанна Д’Арк / Мадам Созострис) – падруга, спецыяліст па рабоце з ценнымі бумагамі, Стивен – муж Беатрис, рэдактар прэстыжнага журналу. У аснове сюжэта – ідэя Вів устроіць анонімны фестываль-маскарад для людзей, сэрца якіх, як і ў выпадку з гераіняй за дваццаць гадоў да апісваемых падзеяў, было разбіта (гэта следуе з назваў). Праблемна-тэматычнае поле романа не абмежавана пытаннямі аб прыродзе счасця і адносінаў паміж людзьмі і затрагвае ўтрату свайго «Я», пошук ідэнтычнасці, уплыву сацыяльных і гендэрных роляў на індывідуума, сутнасць ісціны, суадносіны рэальнасці і ілюзій, маскі і ліца (неабходна ўспомніць адну з магістральных апазіцый у драматургіі У. Шэкспіра (*William Shakespeare*, 1564–1616) *to be / to seem*, рэалізаваную ў «велькіх» трагедыях, праблемных п’есах і камедыях), феномен свабоды выбара і ідэю аб прадэп’арэдаваннасці судбы, суадносімую з антычнай канцэпцыяй рока.

Назва романа Б. Ок’ры асылае к персанажу з першай часткі паэмы Т. С. Эліота (*Thomas Stearns Eliot*, 1888–1965) «Бесплодная зямля» (*The Waste Land*, 1922) – гадалке Мадам Созострис. Яна становіцца ключавой фігурай у прадзеі нідзійскага пісателя: Вів сустрачае вядомую правідніцу ў Палате Лордаў і рэшае, што прадсказанія жанчыны стануць кульмінацыяй фестываля. Прорыцательніца, ў сваю ачарэд, прадлагае правесці маскарad ў тайным заколдованым лесе на юге Францыі, куды можна папаць, калі прайці сквазь лабірынт з дапамогай рэбенка-духа (геаграфічнае перамяшчэнне – перасячэнне Ла-Манша – суадветствуе пераходу паміж гранямі рэальнасці і стварае карнавальнае двоемірые): «Этот лес заколдован. В нем люди превращаются в тех, кем они не являются. Иногда они становятся лучше, иногда хуже. С людьми что-то происходит, и они находят зеркало, которое искали. Каждый, кто попадает туда, узнает правду».

о себе и меняется навсегда» [1, р. 31] (здесь и далее перевод наш. — Я. А.). Так, в связи с появлением образа медиума в повествование вплетаются первые фантастические мотивы. Более того, Вив решает организовать фестиваль в день летнего солнцестояния в месте, где переплетаются реальность и сверхъестественное, прошлое, настоящее и будущее. Выбор хронотопа свидетельствует о связи сюжета с карнавальным-магическим универсумом комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» (*A Midsummer Night's Dream*, 1594–1596), что подтверждается выбором одного из эпиграфов к роману.

Если арендованное шато (загородная резиденция аристократии – вариант сказочного топоса замка), в котором собираются участники фестиваля, является местом знакомым и реалистичным, то священный лес вблизи него – территория духов, иррациональное измерение, в то время как палатка Мадам Созострис выполняет функцию пограничного пространства. На маскараде появляются не только живые люди в исторических костюмах, но и призраки и сверхъестественные существа из прошлого и будущего – автор подчеркивает невозможность отличить их друг от друга, так как все они находятся в одном аду, их голоса сливаются в единый хор, характерный для древнегреческого театра. Неиссякающий поток страдающих людей-призраков напоминает вереницу мертвых в Городе-Фантоме из поэмы Т. С. Элиота. В волшебном лесу личности главных героев меняются под влиянием выбранных ими личин, что проявляется в модификации их речи и поведения, введении в повествование масок как самостоятельных действующих лиц (например, в какой-то момент с Беатрис разговаривает не Стивен, а сам Тулуз Лотрек). Несмотря на то, что фестиваль проходит якобы на юге Франции, лес в романе по функциям подобен шекспировскому (Арденскому) лесу (многоуровневый топос, одновременно английский, французский и универсальный; мифическое пространство, лабиринт, в котором можно обнаружить растения из различных мест по всему миру): например, в комедии «Сон в летнюю ночь», как и в романе, лес – это обитель духов и волшебных существ, пространство хаоса, в рамках которого в итоге восстанавливается желанный порядок вещей, место внутренних трансформаций и разрешения конфликтов, свободное от социальных и гендерных условностей (переоде-

вание, ошибочное узнавание, параллельные сюжетные линии, герои-двойники). Лесу противопоставляется внешний мир как театр масок (контекстуальную значимость приобретает метафора *Totus mundus agit histrionem* / *All The World's a Stage*) и игра по установленным правилам: «Мы играем в глобальную игру, потому что должны. <...> Но нам необязательно в нее верить» [1, р. 73]. Неслучайно в тексте неоднократно упоминаются шекспировские шуты, свободные от общественных конвенций носители карнавальной культуры.

Наиболее заметны трансформации на примере ускользающей личности Беатрис: когда Вив узнает от одного из лесных духов (предположительно, миссис Эквинот), что Мадам Созострис не сможет посетить мероприятие, она уговаривает подругу сыграть роль гадалки. Беатрис превращается в медиатора, голосом которого вещает сама прорицательница. Роман Б. Окри изобилует аллюзиями на эпизод с фарсовым гаданием на картах Таро из поэмы «Бесплодная земля»: как и в претексте, герои вытаскивают по несколько карт, в том числе и тех, которых в колоде быть не может (для сравнения: в оригинале появляются *the drowned Phoenician Sailor*, *Belladonna*, *the Lady of the Rocks*, *the lady of situations*, *the man with three staves*, *the Wheel*, *the one-eyed merchant*, связанные с различными частями поэмы, упоминаются *пустая карта* и отсутствие *the Hanged Man*, намекающие на неспособность предсказательницы видеть будущее; в романе Б. Окри выбор карт, среди которых *The Lovers* (дважды), *Temperance*, *The Drowned Phoenician Sailor*, *The Chariot*, *The Tower*, *The Hierophant*, *The Hermit*, *Justice*, *Durga*, *Lady of Stone*, *The Man shaking a Spear* (очевидная отсылка к личности английского барда), *The Fool*, обусловлен особенностями сюжета, соответствует историям духов, которые хотят исправить ошибки прошлого, чтобы преодолеть преследующие их в *fixed future* после смерти травмы, связанные с предательством любимого человека).

Основу поэмы «Бесплодная земля» составляют отсылки к библейским и мифологическим сюжетам, индийской философии, средневековой литературе, шекспировскому канону и т. д., что позволяет говорить о многоуровневом культурном кодировании: интертекстуальное поле романа нигерийского писателя включает разнообразие аллюзий претекста. Образ гадалки-

шарлатанкі, восходящий к провидцам Сивилле и Тиресию, является двойной реминисценцией: он был заимствован Т. С. Элиотом из дебютного романа О. Хаксли (*Aldous Huxley*, 1894–1963) «Желтый Кром» (*Crome Yellow*, 1921). Примечательно, что в разговоре Вив и венецианского шута (Алана) раскрывается фикциональная природа личности Мадам Созострис: «“Все с нетерпением ждут появления знаменитой предсказательницы. И какой – Мадам Созострис собственной персоной!” “Это персонаж известной поэмы”. “Вероятно, они не слышали об этой поэме, но все любят гадалок”» [1, р. 57]. Так, границы художественной реальности и текста пересекаются, логика происходящего ставится под сомнение, обнажаются приемы интертекстуальной игры. Среди иных межтекстовых взаимодействий стоит отметить библейские мотивы, отсылки к греческой мифологии в виде деталей сюжетов, имен (например, миф о Диане и Актеоне) и локусов (Элизиум), аллюзии на «Илиаду» Гомера и труд «О природе» Гераклита (эпиграф), «Божественную комедию» Данте и комедию «Как вам это понравится» (*As You Like It*, 1599), трагедии «Гамлет» (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1601) и «Отелло» (*The Tragedy of Othello*, 1603).

Таким образом, Б. Окри создает карнавалый универсум по мотивам шекспировских комедий «Сон в летнюю ночь» и «Как вам это понравится» (ускользающая идентичность героев, маскарад, личностные трансформации, магический хронотоп, концепция мира как театра/сцены/игры, персонажи-двойники). Интертекстуальное поле романа «Мадам Созострис и фестиваль разбитых сердец» составляют аллюзии на поэму Т. С. Элиота «Бесплодная земля» (ключевой персонаж – предсказательница, сюжетная основа – эпизод с гаданием на картах таро), трагедии «Гамлет» и «Отелло» английского барда, античную литературу и греческую мифологию, отсылки к отдельным произведениям («Илиада» Гомера, «Божественная комедия» Данте).

Библиографические ссылки

1. *Okri B. Madame Sososttris and the Festival for the Brokenhearted : A Novel. N. Y. : Other Press LLC, 2025.*

Т. Э. Антонов

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВНУТРЕННЕЙ СВОБОДЫ В ПОВЕСТИ
А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА»**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.antonovTE@bsu.by;

научный руководитель – Т. П. Сидорова, кандидат филологических наук, доцент

Настоящая статья посвящена осмыслению феномена внутренней свободы в повести А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Уделено внимание контрасту между внутренним состоянием главного героя повести и окружающей лагерной средой. Доказано, что внутренний мир героя и его представления о жизни контрастируют с отдельными аспектами внешней объективной реальности. Это доказывает наличие у героя силы воли, способности не только стойко переносить объективную реальность, но и находить определенные положительные моменты в увиденном. Экстремальные условия существования способствуют изменению взгляда людей на мир и отношения к своей собственной жизни.

Ключевые слова: внутренняя свобода; личность; заключение; философия жизни; экстремальные условия; лагерный быт; выживание; страдания; внутренний мир личности.

В 1946 г. французский философ Ж.-П. Сартр отмечал, что человек, где бы он ни находился и при каких бы обстоятельствах ни жил, «обречен быть свободным» [1]. Возможно ли быть свободным в условиях тоталитарной системы сталинского общества, пребывая в ГУЛАГе? Ответ на этот вопрос не может быть однозначным, однако речь идет не о внешней, а о внутренней свободе. Именно эту проблему поднимает А. И. Солженицын в своей повести «Один день Ивана Денисовича».

1 июня 1976 г. А. И. Солженицын при вручении ему премии «Фонда Свободы» заявил: «Подлинно человеческая свобода – есть от Бога нам данная свобода внутренняя, свобода определения своих поступков, но и духовная ответственность за них» [2]. Именно в экстремальных условиях пребывания люди начинают адекватно воспринимать аспекты глубинного смысла внутренней свободы – ее обретения и сохранения.

Главный герой повести – Иван Денисович Шухов. Его образ служит воплощением внутренней крепости, играющей важную роль в сохранении личной свободы в условиях тоталитарного режима.

С первых строк произведения внимание читателя привлекает не только жестокая действительность лагерной жизни, но и способность Шухова переносить её лишения с поразительным душевным равновесием, опираясь на свои внутренние убеждения.

Шухов становится олицетворением несгибаемости. Тяготы и унижения, выпавшие на его долю, не ломают его дух. Напротив, ему удается находить возможности для принятия самостоятельных решений в тяжелых условиях лагерной жизни. Привычка переносить лагерный быт не сломила внутреннего ментального стражника Ивана Денисовича.

Об этом свидетельствует эпизод, когда сосед по барaku просит у Шухова закурить. Шухов с неодобрением смотрит на товарища по несчастью: «Не табака ему было жалко, а прерванной мысли. Он курил, чтобы возбудить в себе сильную мысль и дать ей найти что-то. Но едва он поджигал сигарету, как сразу в нескольких глазах видел: “Оставь докурить!”» [3, с. 32].

Каждое утро, просыпаясь в заключении, герой Солженицына решает, как прожить этот день, как сохранить себя в условиях обезличивания, которые несет с собой тоталитарная лагерная машина. Эта внутренняя сила проявляется в его повседневных действиях и взаимоотношениях с другими заключенными.

Иван Денисович понимает, что свобода мысли не зависит от внешних обстоятельств. Даже в условиях каторжного лагеря он стремится сохранить свою индивидуальность, уважая товарищей и цenia простые, но важные для него вещи: работу на стройке, общение с сокамерниками, скромный запас еды, который он старается беречь. Именно в этих мелочах он черпает силы и находит маленькие радости.

Дух товарищества становится основой для поддержания внутренней силы Шухова. Взаимное уважение и поддержка помогают ему не утратить человечность. Вместе с другими узниками он объединяется, чтобы выжить в, казалось бы, безнадежных обстоятельствах. Их общие усилия и помощь

друг другу в трудных задачах не только укрепляют дух товарищества, но и служат своего рода протестом против лагерной системы.

Важно подчеркнуть, что «лагерный мир, каким его видит Иван Денисович, полон абсурда, ставшего обыденностью» [4, с. 72]. В лагере царят недоверие и подозрение другу к другу. Так, «шпионов» в каждой бригаде «по пять человек, но это шпионы деланные, снарошки», как и сам Шухов, который «такой же шпион» [5, с. 80].

Отметим, что сохранению личности в ее ощущении внутренней свободы способствует физический труд. Герой Солженицына выполняет свои задачи с достоинством, благодаря чему испытывает чувство исполненного долга.

Этот внутренний процесс становится основным элементом его борьбы за сохранение личной идентичности. Труд для Шухова – не просто необходимость, а способ самовыражения. Физический труд является одновременно средством выживания и способом поддержания внутренней свободы.

Можно с уверенностью констатировать, что моральная стойкость Ивана Шухова не идеализированный конструкт, придуманный А. И. Солженицыным. Это реалистичное отражение человеческой природы, способной находить свет в темноте. Его взгляд на мир сквозь призму внутренней свободы объединяет других заключенных, подчеркивая важность человеческого духа. А. И. Солженицын на многочисленных бытовых примерах демонстрирует, что в самых тяжелых условиях «борьба за свою внутреннюю идентичность – это и есть истинная свобода» [3, с. 37].

Мир простых вещей, незатейливого лагерного быта передают глубокое понимание того, что подлинное счастье кроется в ежедневных незамысловатых радостях. Шухов не просто отбывает наказание; он ищет и находит моменты, которые делают его день светлее и помогают ему выдерживать гнетущую атмосферу лагеря.

Любое занятие Шухова – это не только возможность уйти от лагерной действительности, но и путь к самопознанию. Он осознает свою способность влиять на окружающий мир, на свою жизнь. Его небольшие победы, например, получение дополнительной порции еды, – это не просто бытовой триумф, а проявление внутренней свободы. Каждый успех, даже самый маленький, объединяет его с другими и укрепляет дух сотрудничества.

Иван Шухов наблюдает за другими заключенными и их реакциями на одни и те же события, анализирует их, сравнивая со своими. Его внимание к деталям и к различным реакциям людей на одну и ту же ситуацию подчеркивает важность сохранения своей индивидуальности.

Таким образом, мировоззрение Ивана Денисовича в условиях физической несвободы формируется на основе его силы духа и воли. Он не просто мирится с ненавистью и злом, а старается найти позитивное начало в текущих жизненных обстоятельствах. В этой внутренней борьбе, когда сам человек становится источником света, заключенным остается только наблюдать за происходящим и извлекать уроки о том, что даже в темные времена душа может оставаться незапятнанной. Каждый день, наполненный борьбой за выживание, – это не просто день, а напоминание о человеческой жизни, о важности сохранения внутренней свободы и радости даже в самых жесточайших условиях.

Библиографические ссылки

1. *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм – это гуманизм [Электронный ресурс]. URL: <https://marxism.pro/txt-sartre/> (дата обращения: 25.04.2025).
2. *Солженицын А. И.* Измельчение свободы. Слово при получении премии «Фонда Свободы». Стэнфорд, 1 июня 1976 [Электронный ресурс]. URL: https://www.solzhenitsyn.ru/proizvedeniya/publizistika/stati_i_rechi/v_izgnanii/izmelchanie_svobodi.pdf (дата обращения: 25.04.2025).
3. *Солженицын А. И.* Один день Ивана Денисовича // Рассказы 1959–1966 гг. М. : Азбука, 2023. С. 22–81.
4. *Кривонос В. III.* Реальность зла в «Одном дне Ивана Денисовича» А. И. Солженицына // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2020. Т. 20. № 1. С. 76.
5. *Гиль А. В.* Пространственно-временная организация повести А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2022. С. 33–34.

П. В. Асюк

АНТЫЧНЫЯ ТРАДЫЦЫІ Ў «КАРАЛАМАХІІ» ХРЫСТАФОРА ЗАВІШЫ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

reidnex@gmail.com;

навуковы кіраўнік – А. У. Давыдава, старшы выкладчык

Праводзіцца кароткае даследаванне антычнай традыцыі ў лацінамоўнай паэме «Караламахія» п. п. XVII ст. Разглядаюцца тры падыходы да аналізу антычных традыцый эпічнай паэзіі: структурны аналіз, пошукі антычнай вобразнасці і матываў, аналіз на прадмет прамых тэкставых паралеляў з творамі антычных аўтараў.

Ключавыя словы: «Караламахія»; структурны элемент; антычныя вобразы; тэкставыя паралелі.

Гераічная паэма Хрыстафора Завішы «Караламахія» была выдадзена ў Вільні ў 1606 г. Яна апісвае перамогу войска Рэчы Паспалітай, якім камандаваў гетман Ян Караль Хадкевіч у бітве пры Кіргхольме 27 верасня 1605 г. Сам па сабе жанр эпічна-гераічнай паэмы абавязаны сваім існаваннем антычнай традыцыі. Любая лацінамоўная паэма той эпохі, яе матывы і вобразы заўсёды грунтаваліся на творах паэтаў старажытных грэкаў і рымлян: «Іліядзе» і «Адысеі», «Энэідзе» і «Тэбаідзе». Выключэннем «Караламахія» не стала, і антычныя яе элементы з'яўляюцца прадметам дадзенага даклада.

Аналізаваць антычныя традыцыі ў любым лацінамоўным эпасе можна з дапамогай трох розных падыходаў. Першы звязаны з прысутнасцю ці адсутнасцю ў паэме ўласцівых эпічнай паэзіі структурных элементаў. Другі падыход абавязаны на даследаванне антычных матываў і вобразаў у тэксце паэмы (напрыклад, вобразы антычных багоў). Трэці падыход уключае ў сябе аналіз тэкставых паралеляў з творамі антычных аўтараў.

Структурны аналіз эпасу – адзін з навішых падыходаў да яго вывучэння. Першыя падобныя даследаванні былі зроблены на пачатку XX

ст. навукоўцамі, якія разглядалі «тыпічныя» сцэны, якія паўтараюцца ў гамераўскім эпасе. Нямецкімі вучонымі-літаратуразнаўцамі быў уведзены тэрмін *Bauform* («структурны элемент»), які ўпершыню быў выкарыстаны ў сферы класічнай філалогіі ў 1971 г. у працы «Структурныя элементы грэчаскай трагедыі» [1, с. 1–3].

Структуралісцкі падыход менавіта да эпічнай паэзіі найлепш прапрацаваны замежнымі літаратуразнаўцамі ў фундаментальнай працы пад назвай «*Structures of epic poetry*» («Структурныя элементы эпічнай паэзіі») [1, с. 2–3].

Згодна з аўтарамі, асноўныя структурныя элементы эпасу наступныя: уступы (інвакацыі і запевы), спісы ці каталогі, экфрасісы, батальныя сцэны (якія ўключаюць узбраенне, назіранне, адзінаборства і масавыя баі, марскія бітвы, подзвігі герояў, а таксама наступствы вайны, такія як пахаванні і пахавальныя гульні), падарожжы (у тым ліку сцэны прыбывання і адбывання), сцэны перадачы інфармацыі і нарадаў [1, с. 8–9].

Аналіз «Караламахіі» на такія элементы дэманструе наяўнасць большасці з іх у паэме і глыбокую яе сувязь з традыцыйнай антычнага эпасу. Пачынаецца ўсё з «запева»: *Ausa ducisque cano...* («Ратныя подзвігі ды войскаводаў пяю...») [Zawisz. *Carl.* I, 1]. Пасля яго ідзе інвакацыя да музы, такім чынам структура ўступнай часткі твора даволі строга прытрымліваецца антычных канонаў. Паколькі «Караламахія» расказвае пра бітву, то структурныя элементы, звязаныя з адлюстраваннем ваенных дзеянняў, прадстаўлены найбольш поўна. Так, у паэме некалькі спісаў, дзе апісваюцца войскі, парадак іх шыхтоў і нават знамёны [Zawisz. *Carl.* III, 249–268; Zawisz. *Carl.* III, 286–313], многа сцэн масавага бою (розных тыпаў) [Zawisz. *Carl.* III, 572–751], некалькіх геройстваў розных военачальнікаў [Zawisz. *Carl.* III, 619–640]. Поўніцца твор сцэнамі аддачы загадаў і некалькіх вайсковых нарадаў [Zawisz. *Carl.* III, 108–130; Zawisz. *Carl.* III, 458–524]. Аднак не ўсе структурныя элементы прадстаўлены: няма адзінаборстваў, узбраенні моцна інтэграваныя ў агульныя наратыў, сцэны падарожжа можна разглядаць толькі ў кантэксте вайсковых манёўраў. Некаторыя сцэны, напрыклад, экфрасіс, інтэграваныя ў іншыя: у трэцяй кнізе апісваецца карта, на якой адлюстраваныя гербы розных правінцый Швецыі [Zawisz. *Carl.* III, 259–

285], – такім чынам экфрасіс камбінуецца з эпічным каталогам. Пры гэтым відавочны ўплыў барочнага стылю. Тэкст паэмы рытарычна ўскладнены, прысутнічаюць шматлікія маналогі, малітвы, звароты да воінаў, боскіх сілаў [2, с. 164]. Але ж адсутнасць ці моцную відазмененасць структурных элементаў нельга трактаваць як нейкае грэбаванне антычнай традыцыяй. Трэба памятаць, што і ў старажытнасці гэтыя элементы выкарыстоўваліся згодна з асабістымі патрэбамі аўтара, таму лагічна, што паэма пра бітву, дзе цэнтральнае месца займаюць вайсковыя манёўры, каманды і інш., будзе ўключаць больш батальных элементаў. У выніку можна сказаць, што на структурным узроўні «Караламахія» працягвае антычную эпічную традыцыю, прыносячы некаторыя наватарскія элементы.

Відавочна, што тэкст паэмы працяты антычнымі вобразамі. Грэка-рымскія багі ўпамінаюцца ледзь не праз радок. Ва ўступе аўтар звяртаецца да музы Клію. Найчасцей аўтар прыгадвае бога Марса, які па імені ўпамінаецца 41 раз, па эпітэту *Gradivus* («той, хто ідзе у бой») – 2 разы, 6 разоў па прыметніку *Martius* і 1 раз – *Mavoritus*, агулам 50 разоў. Акрамя гэтага ўпамінаюцца і іншыя боствы грэка-рымскага пантэона (Мінерва, Юнона і інш.), прычым Завіша прытрымліваецца рымскіх імёнаў. Існуюць гэтыя багі, як і ў астатняй паэзіі таго часу, толькі як персаніфікацыі нейкіх з’яў ці канцэптаў, такая своеасаблівая кідкая карцінка, якая даецца чытачу для большай яркасці наратыву. Ніякай рэлігійнай ролі яны не граюць. Наогул паэма вельмі часта звяртаецца і да хрысціянскіх вобразаў: існуе 4 эпізоды малітвы Хрысту і 2 – Дзеве Марыі. Да таго ж хрысціянская пабожнасць Хадкевіча паказана як адзін з наймацнейшых яго бакоў, і нават часткова апісваецца працэс каталіцкай літургіі [2, с. 158–163]. Не раз упамінаюцца і старазапаветныя героі, напрыклад, Давід і Самсон, з якімі ў заключнай частцы паэмы параўноўваецца Хадкевіч [Zawisz. *Carl.* III, 955–960]. Часам, калі не знаходзіцца патрэбнага бога сярод старажытных, Завіша прыдумвае новых, такіх як царыца Балтыйскага мора і яго персаніфікацыя – Балтэ. Падводзячы вынік, можна сказаць, што колькасць антычных вобразаў і алюзій хоць і сапраўды вялікая, але нічым не выбітная з агульнага літаратурнага лацінамоўнага кантэксту таго часу.

У неалацінскай літаратуры прамыя тэкставыя запазычанні з твораў антычных паэтычных куміраў, у асноўным Вергілія, Лукана і Стацыя, былі настолькі распаўсюджаныя, што фактычна з'яўляліся рысай жанра. Звычайна аўтар, складаючы сваю эпічную паэму, выкарыстоўваў структурныя элементы, усталяваныя яшчэ ў антычнасці, а таксама адаптаваў і моўныя сродкі. «Караламахія» не выключэнне. Першасным ідэалам быў Вергілій, але выкарыстоўваліся таксама і творы іншых антычных паэтаў. Такія запазычанні ў паэме Хрыстафора Завішы сустракаюцца даволі часта:

Una salus superest, ab iis sperare salutem [Zawisz. *Carl.* III, 426].

(«Адна надзея застаецца, спадзяваюцца на іх аб збаўленні»).

У Вергілія ж:

Una salus victis, nullam sperare salutem [Verg. *A.* II, 354].

(«Адна надзея пераможаным, на ніякае спадзяваюцца збаўленне»).

Ёсць паралелі і ў батальных сцэнах. З «Энэіды» адаптуецца апісанне поля бітвы: *Horrescit seges hastarum...* («Дрыжыць поле дзідаў...») [Zawisz. *Carl.* III, 579] і *Horrescit strictis seges ensibus...* («Дрыжыць поле праз дастаныя мячы...») [Verg. *A.* VII, 526].

Таксама ў сцэнах падрыхтоўкі да бою: *Tum dextra corripit hastam* («Тады правіцай хапае дзіду») [Zawisz. *Carl.* III, 339] і *tum magnam corripit hastam* («тады вялікую хапае дзіду») [Verg. *A.* X, 335].

Запазычанні не абмяжоўваюцца «Энэідай» Вергілія. Напрыклад, з 126 радка першай кнігі адбываецца адаптацыя пад гексаметр гімна Амвросія Медыяланскага:

Laudamus te juste Deus, Dominumque fatemur [Zawisz. *Carl.* I, 126]

(«Мы хвалім цябе, справядлівы божа, і прызнаем Спадаром»).

І ў арыгінальным гімне:

TE DEUM laudamus: te Dominum confitemur

(«Цябе, Бога, мы хвалім: цябе прызнаем Спадаром») [5].

Такім чынам Завіша і адаптуе антычныя тэксты. Дзесьці дабаўляецца слова (*juste* да *Deus*), дзесьці прыбіраецца прыстаўка (*fatemur* замест *confitemur*). Бяруцца кідкія і знаёмыя чытачу словы і фразы з старажытных твораў і вакол іх выбудовуецца патрэбны аўтару сэнс.

Агульную колькасць падобных запазычанняў цяжка палічыць. У радках з 321 па 362 трэцяй кнігі было знойдзена пяць прамых паралеляў з «Энэідай». Гэта аднак нельга экстрапаліраваць на астатнюю паэму. Дадзеныя радкі з'яўляюцца часткай батальнай сцэны. У іншых эпізодах могуць быць паралелі з іншымі тэкстамі. Відавочна, Завіша не абмяжоўваўся «Энэідай» і выкарыстоўваў многія антычныя творы, якія ў той час лічыліся прыкладамі прыгожай славеснасці. Хрыстафор Завіша карыстаўся найлепшымі даступнымі яму моўнымі сродкамі, паказваючы пры гэтым сваю адукаванасць і начытанасць.

Такім чынам, паэма «Караламахія» Хрыстафора Завішы мае свае карані ў эпічнай традыцыі антычнасці і складаецца са структурных элементаў, вобразаў і нават тэкстаў, якія паходзяць з даўніх часоў. Аднак у выніку аўтар стварыў самабытны і мастацка арыгінальны твор сваёй эпохі.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Reitz, Christiane and Finkmann, Simone. Structures of Epic Poetry: Vol. I : Foundations. Vol. II.1/II.2 : Configuration. Vol. III : Continuity. Berlin, Boston : De Gruyter, 2019.
2. Некрашэвіч-Кароткая Ж. В. Беларуская лацінамоўная паэма : Позні Рэнесанс і ранняе Барока. Мінск : БДУ, 2011.
3. [Zawisza Christophorus]. Carolomachia, qua felix victoria, ope Divina, auspiciis Sigismundi III. ... Seren[issimo] Principi Wladislao a Christophoro ... Zawisza, in alma Vilnensi Academia Societ. Jesu, studioso D. D. Vilnae, [1606].
4. Publius Vergilius Maro. Aeneid [Электронны рэсурс]. URL: <https://www.thelatinlibrary.com/vergil/aen9.shtml> (дата звароту: 15.04.2025).
5. Ambrosius Mediolanensis. Te Deum [Электронны рэсурс]. URL: <https://www.preces-latinae.org/thesaurus/Trinitas/TeDeum.html> (дата звароту: 15.04.2025).

Ю. А. Афанасьева

**БЕЛАРУСКІ МУЗЫЧНЫ КОД У ВЕРШЫ П. БАГРЫМА
«ЗАЙГРАЙ, ЗАЙГРАЙ, ХЛОПЧА МАЛЫ»**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
5902053@mail.ru;*

навуковы кіраўнік – Г. М. Бутырчык, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

Мэта дадзенага артыкула – выяўленне спецыфікі адлюстравання беларускага меласа ў вершы Паўлюка Багрыма «Зайграй, зайграй, хлопча малы...». Містыфікацыя аўтарства, суаднясенне вобраза паэта-пакутніка і майстры-каваля адпавядае рамантычнаму імкненню стварыць аркестр з «простых песняроў», абгрунтаваць існаванне беларускай культуры. Гукава-інтанацыйная стылізацыя вершаваных радкоў пад народную творчасць, выкарыстанне фальклорна-міфалагічнай, хрысціянскай вобразнасці, матываў гаротнага жыцця чалавека дае падставы лічыць абраны для аналізу верш адным з яскравых прыкладаў узаемадзеяння літаратуры і народнай песні.

Ключавыя словы: музыка; містыфікацыя; рамантызм; рытм; фальклор.

Народная музычная культура Беларусі надзвычай шматгранная і спецыфічная. Этнічныя асаблівасці родных спеваў, паводле музыказнаўцы Р. Р. Шырмы (1892–1978), можна апісаць наступным чынам: «Беларуская народная песня, заўсёды ясная, пластычная і багатая, часцей засмучаная, чым рэзвая і гуллівая, адзначаецца асабліваю задумаю аб жыцці і долі. З боку настрояў, мелодыі і рытму яна зусім самабытная. Цудоўная, шчырая, як народнае сэрца, мелодыя, высокапатэтычны верш народнае паэзіі з яго наяўнымі чаруючымі вобразамі і зваротамі – усё гэта разам узятае падымае беларускую песню на высокі п’едэстал» [1, с. 11]. Натуральна, што беларуская літаратура задзейнічае спецыфіку гукавой арганізацыі рэчаіснасці ў тэксце. Як піша Я. Лойка, «...бацькамі нацыі з’яўляюцца паэты, якія вельмі добра адчуваюць навакольны свет, прастору і рытмізаваным словам вызначаюць, дакладна фармулююць змест і сутнасць

унікальнага хранатыпу, можна сказаць дэкларуюць свету аб існаванні сваёй нацыі» [2, с. 157–158].

Верш «Зайграй, зайграй, хлопча малы...» Паўлюка Багрыма (1813–1891) упершыню ўзнікае ва ўспамінах наваградскага адваката І. Яцкоўскага, якія той выдае ў Лондане пад назвай «Аповесць з майго часу, або Літоўскія прыгоды» ў 1854 г. Трагічны лёс сялянскага паэта, якога за чытанне вольналюбівых вершаў адзначылі як гавара бунту ў мястэчку Крошын і аддалі ў рэкруты на 25-гадовую службу, апынуўся падставай для міфалагізацыі рэальнага чалавека, каваля па прафесіі (адзіны з застаўшыхся артэфактаў – па-майстэрску зробленая жырандоля з жаўрукамі, выкаваная ў 1881 г.). Розныя варыянты нявысветленых абставінаў яго жыцця разглядае шэраг вядомых беларускіх паэтаў і пісьменнікаў – сярод іх Р. Барадулін, В. Іпатава, У. Караткевіч, Н. Мацяш, М. Скобла і інш.

Сучасныя літаратуразнаўцы пагаджаюцца, што абраны для аналізу верш можа з’яўляцца сапраўднай літаратурнай містыфікацыяй. Паводле азначэння, «містыфікацыі літаратурныя (ад грэч. *μυστικός* – пасвечаны ў таямніцу і лац. *facio* – раблю) – літаратурныя творы, аўтарства якіх прыпісваецца каму-небудзь, хто рэальна існаваў, а часам выдуманай асобе альбо выдаецца за стварэнне народнай творчасці; часам суправаджаецца вырабам фальшывай першакрыніцы тэксту. <...> Містыфікацыі літаратурныя часцей сустракаюцца ў пераломныя эпохі, адзначаныя абвастрэннем грамадзянскай барацьбы» [3] (тут і далей пераклад наш. – Ю. А.). У дадзеным выпадку ёсць спроба містыфікацыі аўтарства, якая ўзнікае ў час, калі маладой беларускай літаратуры трэба пашырыць кола беларускай творчай інтэлігенцыі XIX ст., стварыць шэраг кананічных твораў на роднай мове.

Адлюстраванне рамантычнага вобраза вольналюбівага паэта-песняра з вёскі працягваецца ў зборніках Ф. Багушэвіча «Дудка беларуская» (1891) і «Смык беларускі» (1894), надрукаваных пад псеўданімамі Мацей Бурачок і Сымон-Рэўка з-пад Барысава. Містыфікацыя аўтарства суадносіцца з жаданнем стварыць сапраўдны аркестр з розных творцаў: «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]. У зборніку Цёткі «Скрыпка беларуская» (1906), надрукаваным пад псеўданімам Гаўрыла з-пад Полацка, бачым адказ Ф. Багушэвічу: «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]. Безназоўны пясняр у лірычным апавяданні «Музыка» (1907) М. Багдановіча выкарыстоўвае музычны інструмент у якасці медыятара калектыўнага пачуцця: «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]. Багрымаўскі музыка прадстае першым у мностве таленавітых Арфеяў-прарокаў, якія, як сапраўдныя пакутнікі, маюць за душою толькі песню, якая абуджае сэрцы людзей.

Будаванне падмурку нацыянальнай свядомасці беларусаў у эпоху рамантызму адбываецца ў тым ліку і праз пошук яе ў фальклору, свядомай прымітызацыі тэкста. Музычныя асаблівасці верша – гукава-інтанацыйная стылізацыя пад народную творчасць (гульня з націскамі дзеля захавання асаблівай рытмікі, стылістычныя паўторы), выкарыстанне фальклорна-міфалагічнай вобразнасці, мінорных матываў гаротнага жыцця падневоленага чалавека – робяць тэкст жанрава падобным да элегіі. І. Запрудскі наступным чынам апісвае паэтычныя якасці верша: «Аўтар валодаў майстэрствам гукапісу: чаргаванне зычных З, Й, Р, С, Ц стварае ілюзію яркага гучання скрыпкі і цымбалаў, а асананс, паўтор галоснага У, выклікае асацыяцыі з прыглушанай іграй на дудзе. Гэта выразна відаць, нягледзячы на асаблівасці выкарыстанай у “Аповесці...” лацінскай графікі. У гэтай страфе ёсць таксама антытэза – кантрастнае супастаўленне розных музычных інструментаў, якія адлюстроўваюць процілеглыя настроі» [7, с. 30–31]. Матыў шляху, безнадзейнага блукання, суадносіцца са зваротам да боскай дапамогі, характэрнага для малітвы і стылістычна перададзенага праз рытарычныя пытанні і клічныя сказы.

Універсальнасць чалавечых песен жалбы дае мажлівасць правесці паралель паміж беларускімі аўтэнтчнымі спевамі і афраамерыканскімі

песнямі былых рабоў. Па словах А. Сабалеўскага, аўтара прадмовы да кнігі «Паўлюк Багрым» (1944): «“Зайграй, зайграй, хлопча малы...” – гэта плач душы. Душы менавіта беларускай. Плач сцішаны, калі і слёзы не льюцца, толькі глытаюцца, але надзвычай шчымлівы. Плач спакутаванай душы беларуса» [8, с. 6]. Падобнае апісанне спірычуэлс (ад англ. spiritual – духоўны) у зборніку эсэ афраамерыканскага грамадскага дзеяча У. Э. Б. Дзюбуа (1868–1963) «Душы чорных людзей» (The Souls of Black Folk, 1903): «І вось па фатальнай выпадковасці негрыцянская народная песня – рытмічны плач раба – сёння выступае не проста як выключная амерыканская музыка, але як самы выдатны выраз чалавечага досведу, народжанага па гэты бок мораў. Яна па-ранейшаму застаецца выключнай духоўнай спадчынай нацыі і найвялікшым дарам негрыцянскага народа» [9, с. 168]. Універсальная мова траўматычнага досведу, «смех праз слёзы» аб’ядноўвае беларускую і афраамерыканскую народную песню.

Такім чынам, верш Паўлюка Багрыма «Зайграй, зайграй, хлопча малы...» адлюстроўвае народны беларускі мелас. Містыфікацыя аўтарства, суаднясенне вобраза загубленага паэта і майстры-каваля адпавядае рамантычнаму імкненню скласці «аркестр» з творчасці таленавітых беларускіх песняроў, абгрунтаваць існаванне роднай культуры. Гукава-інтанацыйная стылізацыя вершаваных радкоў пад народную творчасць, выкарыстанне фальклорна-міфалагічнай, хрысціянскай вобразнасці, матываў гаротнага жыцця чалавека дае падставы лічыць абраны для аналізу верш адным з яркіх прыкладаў узаемадзеяння літаратуры і народнай песні.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Шырма Р.* Прадмова да зборніка «Беларускія народныя песні» / Песня – душа народа : з літ. спадчыны. Мінск : Мастацкая літаратура, 1993. С. 11–12.
2. *Лойка Я. А.* Музыкальная культура як фактар развіцця беларускай ідэнтычнасці // Актуальныя праблемы гуманітарнага образования : материалы VIII Междунар. науч.- практ. конф., Минск, 22 –23 окт. 2021 г. Минск : БГУ, 2021. С. 156–162.
3. *Гришунин А. Л.* Мистификации литературные // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. М. : Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 4 : Лакшин – Мураново. 1967.
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. *Запрудскі І. М.* Пытанне атрыбуцыі, паэтыка і эстэтыка верша “Зайграй, зайграй, хлопча малы...” // Нарысы гісторыі беларускай літаратуры XIX стагоддзя. Мн., 2003. С. 5–48.
8. Паўлюк Багрым / пад рэд. А. Сабалеўскага ; склад. В. Ляшук, А. Майсейчык ; прадм. А. Сабалеўскага. Мінск : Навука і тэхніка, 1994.
9. *Du Bois W. E. B.* The Souls of Black Folk. N. Y. : Bantam Books, 1989.

А. В. Ашарчук

ФИЛОСОФИЯ АБСУРДА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА КИТАЙСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ

Белорусский государственный университет, г. Минск;
nastya.asharchuk1@gmail.com;
научный руководитель – С. И. Крылова, старший преподаватель

Статья посвящена исследованию философии абсурда и ее влиянию на развитие китайской экспериментальной драмы конца XX века. В статье рассматривается понятие абсурда и его воплощение в театре абсурда. Особое внимание уделено формированию жанра экспериментальной драмы в Китае, сочетанию китайских традиционных и западных театральных практик, а также анализируется вклад Гао Синцзяня и Линь Чжаохуа в развитие экспериментального театра.

Ключевые слова: Гао Синцзянь; Линь Чжаохуа; театр абсурда; философия абсурда; экзистенциализм; экспериментальная драма.

Понятие «абсурд», с точки зрения греческих философов, подразумевало нечто нежелательное, противоречащее космосу и гармонии, и было схоже с понятием «хаос». Таким образом, абсурд считался «эстетической категорией, выражающей негативные стороны мира, в противовес таким категориям, как прекрасное и возвышенное, которые основывались на позитивных универсальных ценностях» [3].

Важную роль в актуализации понятия «абсурд» в XX в. сыграли философские взгляды представителей экзистенциализма: Мартина Хайдеггера, Альбера Камю, Жан-Поля Сартра. Сознание абсурда становится импульсом для развития экзистенциального сознания, которое отвергает различие между субъектом и объектом. Камю считал, что «абсурдный человек пытается совместить две вещи: стремление человека найти смысл в существовании и его изначальное отчуждение, которое делает само существование бесполезным» [1].

Термин «абсурд» вошел в культурный и философский обиход не только под влиянием экзистенциализма, сделавшего его ключевым понятием в

культуре послевоенной Европы, но и благодаря театральным постановкам, появившимся в Париже в начале 1950-х годов. Основателями театра абсурда стали Эжен Ионеско и Сэмюэл Беккет, пьесы этих драматургов, согласно английскому критику Мартину Эллину, стали называть «антипьесами» или театром абсурда.

Центральной темой западноевропейского театра абсурда является экзистенциальный кризис. Персонажи этих пьес часто ощущают глубокое отчуждение, одиночество и бессмысленность своего существования. Абсурд выражается через неспособность человека найти смысл в хаотичном и равнодушном мире. В пьесе Э. Ионеско «Носорог» основной темой становится массовое безумие. Главный герой Беранже становится свидетелем того, как все его окружение постепенно превращается в носорогов, символизируя тем самым отказ от индивидуальности и личной свободы в пользу подчинения коллективным идеям и идеологиям [2].

Драма – это уникальное сочетание разговорной речи, музыки, пения, танца и пантомимы. На китайской драматической сцене сосуществуют разные типы пьес, что не только демонстрирует силу культурных традиций, но и отражает многообразие современной социальной и политической жизни. Здесь можно встретить как классическую музыкальную драму «сицзюй» (кит. 戏曲), уходящую своими корнями в древний народный театр, так и разговорную драму «хуацзюй» (кит. 话剧), возникшую в начале XX века, наряду с современным авангардистским театром. Эволюция жанра «хуацзюй» в современном китайском театре привела к существенным изменениям в его структуре. Отказавшись от традиционных музыкальных арий, которые ранее были главным средством раскрытия внутреннего мира персонажей, драматурги обратились к диалогам. В результате душевные переживания персонажей стали передаваться в более прямой и реалистичной манере, что свидетельствует о стремлении современного китайского театра к большей психологической глубине и актуальности.

Основоположителем современного разговорного театра «хуацзюй» в начале XX века считается Тянь Хань. Он был тем, кто акцентировал внимание на языке в литературе и на проблеме эстетики нового современного искусства. Тянь Хань отмечал, что современная драма претерпела изменения: вместо чувств стал пре-

обладать разум, однако в драме все еще сохранился эпический характер. Писатель стремился вовлечь зрителя в процесс творчества, поэтому в произведениях особое внимание уделялось событийности.

Сочетание западноевропейских традиций и китайской классической драмы заложило основу для формирования экспериментального театра. Экспериментальная драма стала ответом на ограничения традиционных форм, которые часто были связаны с национальной пропагандой и идеологическими установками. Многие драматурги и режиссеры стремились преодолеть эти ограничения, что привело к появлению новых представлений о человеческом существовании, социальных конфликтах и внутренних кризисах.

Переводы произведений таких авторов, как Э. Ионеско и С. Беккет, стали доступными для читателей и вызвали интерес у китайских драматургов, которые не только изучали новые идеи, но и адаптировали их к китайскому контексту, учитывая уникальные культурные и социальные условия страны. Экспериментальные театры организовали международные фестивали, где представляли свои и зарубежные спектакли, что способствовало культурному обмену и расширению горизонтов для авторов и зрителей.

Следует отметить, что понятия «театр абсурда» (кит. 荒诞戏剧) и «экспериментальная драма» (кит. 实验话剧) часто пересекаются в научной литературе, но в контексте китайской драматургии они отличаются. Экспериментальный театр представляет собой широкое понятие и включает в себя различные новаторские формы. В Китае экспериментальный театр часто сочетает традиционные элементы пекинской оперы, театра теней с западными техниками (иммерсивные постановки). Следовательно, к китайской экспериментальной драме можно отнести: авангардный театр, эпический театр Брехта и театр абсурда. В то время как театр абсурда является самостоятельным жанром, он отличается своей уникальной философией и подходом к смысловому содержанию.

Экспериментальный театр оказал сильное влияние на становление китайской драматургии конца XX века. Он притягивал зрителей приемами, которые используются в традиционном театральном искусстве, делал акцент на сохранении внимания к реальности, попытке объяснить смысл и ценности жизни, а также поощрял стремления к истине, добру и красоте.

Концепция экспериментальной драмы зародилась в 1980-х годах. Многие ученые считают, что пьеса «Сигнал тревоги» Гао Синцзяня, поставленная Линь Чжаохуа в 1982 году, была первой экспериментальной драмой в Китае – история экспериментального театра в Китае насчитывает уже 43 года. С тех пор китайская малая театральная драма подняла волну театральной революции и сыграла чрезвычайно важную роль в развитии китайского театра. Для Гао Синцзяня, как для представителя этого направления, характерны экзистенциальные мотивы, исследование кризиса личности и бессмысленности человеческого существования.

Значение экспериментального театра выходит за рамки его художественных инноваций. В каком-то смысле он является воплощением радикальных идей, всегда отражая идеалы тех, кто не удовлетворен реальностью и надеется на лучшее общество.

Театральный эксперимент всегда касался проблемы дизайна пространства. Использование интерактивных элементов для привлечения аудитории разрушает границы между актерами и публикой, что создает уникальный эффект, когда аудитория не только является наблюдателем, но и активно участвует в происходящем. Линь Чжаохуа, будучи экспериментатором, с помощью своих постановок создал новые театральные формы, которые публика запомнила надолго и высоко оценила.

Режиссер Линь Чжаохуа начал карьеру театрального режиссера в 1980 году. В 1994 году «Фауст» стал первой работой, которую он поставил как экспериментальную драму. Он также привлек внимание зрителей своей работой «Три сестры – В ожидании Годо» 1998 года, в которой были объединены две пьесы – «В ожидании Годо» С. Беккета и «Три сестры» А. П. Чехова. В спектакле ставятся новые вопросы: кто такой Годо, когда Годо придет и каково значение прихода Годо. В пьесе также был изменен сюжет, убраны незначимые эпизоды пьесы. Так как это была экспериментальная пьеса, с новыми художественными элементами, зрителю оказалось сложно понять ее, и пьеса провалилась.

Таким образом, развитие китайской экспериментальной драмы в конце XX века стало важным культурным феноменом. Философия абсурда оказала заметное влияние на развитие китайской экспериментальной драмы, положив начало

новым идеям о человеческом существовании, отчуждении и свободе. Адаптируя западные концепции под национальный контекст, китайские драматурги создали уникальные формы, объединив традиции и современные поиски. Экспериментальный театр не только отражает социальные изменения, но и используется как инструмент их анализа, позволяя зрителям лучше понять свою жизнь и окружающий мир.

Библиографические ссылки

1. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Бунтующий человек / пер. с фр. М., 1990. С. 23–100.
2. Куликова Е. А. «Шлем ужаса» В. Пелевина и пьеса Э. Ионеско «Носорог»: преемственность мотива превращения // Филология и человек. 2013. № 1. С. 128–132.
3. Новикова В. Ю. Хаос / Космос vs. абсурд / смысл в системе языка // Культурная жизнь Юга России. 2012. № 1 (44). С. 71–73.
4. Чэнь Сяомин. Тенденции новейшей китайской литературы. М. : Шанс, 2019.

П. С. Басенко

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРОДСКОГО И Д. ДЭВИ

Белорусский государственный университет, г. Минск;

apolinesa@gmail.com;

научный руководитель – С. И. Крылова, старший преподаватель

Статья посвящена исследованию интертекстуальности в творчестве Дональда Дэви и Иосифа Бродского. Проводится сравнительный анализ творчества поэтов, находящихся в разных культурно-исторических контекстах, что позволяет выявить универсальные механизмы интертекстуальности. В статье углубляется понимание интертекстуальности как стратегии культурного диалога, демонстрируются методы анализа интертекстуальных связей, применимые к исследованиям творчества разных писателей. Показано, что интертекстуальность приобретает экзистенциальное измерение у И. Бродского и методологический скептицизм у Д. Дэви.

Ключевые слова: интертекстуальность; Дональд Дэви; Иосиф Бродский; диалогичность; деконструкция традиций; культурное сопротивление; сравнительный анализ.

Согласно «Словарю литературоведческих терминов», интертекстуальность – это «система связей текста с другими текстами, проявляющаяся через цитаты, аллюзии, реминисценции, пародии или заимствование структурных элементов» [3]. Теоретическую основу этой системы заложил Михаил Бахтин, введя в научный обиход понятие «диалогичности» – идею о том, что любой текст отвечает, оспаривает или развивает идеи предшественников [1]. Позже Юлия Кристева, опираясь на концепцию Михаила Бахтина, предложила термин «интертекстуальность», определив его как «горизонтальную связь текстов» [10]. Идеи ученых стали для нас ключом к анализу творчества Иосифа Бродского и Дональда Дэви, чье понимание интертекстуальности кардинально различается.

В стихотворении «Фонтан» (*The Fountain*) Дональд Дэви вступает в полемику с философом Джорджем Беркли, иронизируя над предложенной последним метафорой фонтана как «человеческой мысли» (*«For Berkeley this*

was human thought...»). Аллюзия на строку из «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока» Т. С. Элиота («*That is not what I meant at all*» – «*Это совсем не то, что я имел в виду*») превращается в едкий комментарий: «*Но это не то, что Беркли имел в виду*». Образ воды, «холодной, как дождь», контрастирует с романтическими трактовками Шелли, подчёркивая скепсис Д. Дэви. В «Воспоминаниях о тридцатых» (*Remembering the Thirties*) он критикует пессимизм и фатализм Т. Элиота, цитируя строку из «Четырёх кватетов» («*Время – огонь, в котором мы горим*»), но добавляя собственное: «*Время – огонь, но мы не его топливо, / Мы – пепел, что остался позади*». В «Посвящении Уильяму Кауперу» (*Homage to William Cowper*) Д. Дэви цитирует поэта XVIII века, вплетая современные детали («*Живые изгороди стали шоссе, / Но тишина осталась прежней*») и создавая диалог между прошлым и настоящим. А в стихотворении «Времени и саду» (*Time and the Garden*), используя метафору («*Сад – это часы, / Где вместо стрелок – листья*»), критикует индустриальную эпоху и воспекает гармонию Александра Поупа.

Иосиф Бродский превращает интертекстуальность в форму культурного сопротивления. В «Письмах римскому другу» он переосмысливает античный стоицизм Горация: строка «*Надо жить, не требуя наград*» звучит как вызов советской реальности, где умеренность стала невозможной роскошью. В стихотворении «На смерть Жукова» автор пародирует одический стиль Ломоносова: образ великого воина («*Маршал! Поглотит алчная Лета...*») соседствует с гротескным образом смерти («*Как обугленная груша*»). В произведении «Колыбельная трескового мыса» встречаем аллюзию на шекспировскую «Бурю» («*Ветер сметает следы, как слова из песни*»), где образ ветра становится символом эрозии культурной памяти. А в «Рождественском романсе» автор подчёркивает разрыв между духовным и материальным («*И се, звезда...*»).

Можно заметить, что Д. Дэви разбирает традицию на части, как, например, в стихотворении «Фонтан», где романтический образ заменяется реалистическим. Бродский же строит мост между эпохами, пытаясь удержать исчезающие смыслы (например, в «Колыбельной трескового мыса»). Для

Д. Дэві интертекстуальность – методология скепсиса, для И. Бродского – экзистенциальное сопротивление.

Интертекстуальность в творчестве Иосифа Бродского и Дональда Дэви предстаёт не просто литературным приёмом, но философской стратегией, отражающей их мировоззрение. Оба поэта, находясь в разных культурных и исторических контекстах, используют диалог с традицией как способ осмысления кризисов современности, однако их подходы кардинально различаются. Для И. Бродского, чьё творчество сформировалось в условиях советского тоталитаризма, интертекстуальность становится формой сопротивления забвению и идеологическому давлению. Его отсылки к античности («Письма римскому другу»), Библии («Рождественский романс») и русской классике («На смерть Жукова») – это попытка сохранить культурную память. В стихах И. Бродского прошлое и настоящее сталкиваются в трагическом конфликте: ветер, «сметающий следы» («Колыбельная трескового мыса»), символизирует угрозу утраты связи с наследием. Его интертекстуальность – это мост, возведённый над пропастью времени, где каждая цитата становится камнем, удерживающим хрупкое равновесие между вечным и сиюминутным. Дональд Дэви, напротив, обращается к интертекстуальности как к инструменту критики. В послевоенной Британии, где рухнули прежние идеалы, его поэзия становится лабораторией рационального анализа. Деконструируя философские концепции Беркли («The Fountain») и пародируя модернистский пессимизм Элиота («Remembering the Thirties»), Дэви разоблачает иллюзии, скрытые в культурных нарративах. Его стихи – это диалог с традицией, где каждая отсылка (к Кауперу, Поупу, романтикам) подвергается скептической проверке. Даже природа в его произведениях, как в «Time and the Garden», лишается романтического ореола, превращаясь в механистическую метафору времени. Интертекстуальность у Д. Дэви не защита от хаоса, а его холодное изучение. Несмотря на различия, оба автора демонстрируют, что интертекстуальность – это способ мышления, а не просто техника. Для Бродского она вопль отчаяния, попытка спасти культуру от энтропии; для Дэви – методологический скепсис, разбирающий традицию на части, чтобы понять её устройство. Их творчество подчёркивает, что литература не существует в вакууме: она всегда вписана в сеть культурных

отсылки, где прошлое непрерывно переосмысливается. Важнейший вывод заключается в том, что интертекстуальность у этих поэтов обретает экзистенциальное измерение. У И. Бродского она становится актом мужества: писать, когда «век-зверь» стирает смыслы. У Д. Дэви – актом честности: отвергать утешительные мифы, даже если реальность оказывается «пеплом времени».

В современной литературе творчество поэтов актуально. И. Бродский напоминает, что традиция – это не музейный экспонат, а живой организм, требующий постоянного диалога. Д. Дэви учит, что даже устоявшиеся идеи должны подвергаться сомнению. Оба писателя показывают, что интертекстуальность – это не только связь с прошлым, но и ответственность перед будущим: каждый текст становится звеном в цепи культурной эволюции, где слово способно и сохранить, и разрушить, и возродить.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986.
2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970.
3. Николюкин А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М. : НПК «Интелвак», 2001.
4. Сычев А. А. Теория провоцирования М. М. Бахтина: от самораскрытия к диалогу // Диалог со временем. М., 2018.
5. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и её функции. М. : Либроком, 2007.
6. Cuddon J. A. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Wiley-Blackwell, 2013.
7. Davie D. Collected Poems. Manchester : Carcanet Press, 2002.
8. Genette G. Palimpsests: Literature in the Second Degree. Lincoln : University of Nebraska Press, 1997.
9. Holquist Michael. Dialogism: Bakhtin and His World. 2nd ed. London : Routledge, 2002.
10. Kristeva J. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. N. Y. : Columbia University Press, 1980.
11. Linell Per. Rethinking Language, Mind and World Dialogically. Charlotte, NC : Information Age Publishing, 2009.
12. Riffaterre M. Intertextuality // Critical Terms for Literary Study. Chicago : University of Chicago Press, 1995.

Гао Юйкунь

**АСАБЛІВАСЦІ БЕЛАРУСКА-РУСКА-КІТАЙСКАГА
ПЕРАКЛАДУ МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ**

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
gaocailie425@gmail.com;

навуковы кіраўнік – І. І. Шматкова, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

У артыкуле разглядаюцца асаблівасці беларуска-руска-кітайскага мастацкага перакладу. Літаратурны пераклад – гэта не толькі пераўтварэнне мовы, але і перадача культуры. Складанасць мастацкага перакладу заключаецца ў перадачы культурных рэалій, вобразнай сістэмы твораў, у захаванні аўтарскага стылю. Перакладчыкі павінны інтэграваць стратэгіі дамestyкацыі і фарэнізацыі, каб ствараць якасныя пераклады.

Ключавыя словы: беларуска-руска-кітайскі пераклад; мастацкая літаратура; аўтарскі стыль; вобразная сістэма; дамestyкацыя; фарэнізацыя.

У галіне даследаванняў мастацкага перакладу лінгвісты лічаць, што пераклад мае справу з мовай, і яго галоўная мэта – даць магчымасць айчыннаму чытачу зразумець змест замежных літаратурных твораў. Мастацкі пераклад павінен быць зарыентаваны на дакладнасць мовы, таму праблемы перакладу павінны вырашацца з лінгвістычнага пункту гледжання. Пад уплывам погляду лінгвістычнай школы большасць тэарэтычных даследаванняў мастацкага перакладу засяроджана на вывучэнні спосабаў і прыёмаў перакладу. Звычайна даследуецца, якія спосабы або прыёмы могуць быць выкарыстаны для эфектыўнай трансфармацыі паміж мовамі, вырашэння праблемы «неперакладальнасці» некаторых слоў, а таксама для дакладнага аднаўлення інфармацыі і моўнай структуры ў арыгінальным тэксце. А. В. Фёдараў у кнізе «Аб мастацкім перакладзе» выразна паказаў падобны падыход [1, с. 23].

Л. С. Бархударав, як адзін з прадстаўнікоў лінгвістычнай школы перакладу, падзяляў мастацкі пераклад на шэсць узроўняў: фанемны, марфемны, лексічны і ўзроўні словазлучэння, сказу і дыскурсу [2, с. 27–28]. На

гэтых шасці ўзроўнях можна выкарыстоўваць розныя спосабы перакладу, каб знайсці эквівалент у мэтавай мове і вырашыць праблему з перакладам з боку лінгвістыкі. У адказ на феномен адсутнасці эквіваленту Л. С. Бархударэў таксама прапанаваў некаторыя прыёмы перакладу: транслітарацыя, калькаванне, апісальны пераклад, прыбліжны пераклад, трансфармацыйны пераклад.

Пры даследаванні перакладаў твораў мастацкай літаратуры мы не можам ігнараваць яго літаратуразнаўчыя аспекты. Пад ўплывам «эстэтычнай тэорыі перакладу (літаратуразнаўчая тэорыя перакладу)» перакладчыкі ўсё больш усведамляюць, што мастацкі пераклад – гэта не толькі «копія» арыгінала.

Важна ўлічваць, ці можа дыялог паміж чытачамі і аўтарамі весціся з дапамогай перакладчыкаў. У сувязі з гэтым І. А. Кашкін адзначаў, што тэорыя мастацкага перакладу павінна быць шырокай дысцыплінай. Аналіз мастацкага перакладу павінен ацэньваць паэтыку твора, стыль аўтара і выбраныя пісьменнікам выразныя сродкі, каб выбраць неабходны падыход; лінгвістычны аналіз павінен указаць на моўныя характарыстыкі вышэйзгаданых сродкаў і дапамагчы выбраць патрэбныя выразныя сродкі ў мэтавай мове ў адпаведнасці з літаратурным стандартам [3, с. 17].

Хаця спрэчкі аб мастацкай школе перакладу на некаторы час спыніліся, у XXI ст. даследаванне мастацкага перакладу было зноў перанесена з аспекта супастаўляльнага мовазнаўства ў аспект культурнага дыялогу. Мастацкі пераклад перайшоў ад статычнага аналізу на ўзроўні лексікі, сінтаксісу (абмеркаванне прыёмаў і спосабаў мастацкага перакладу) да дынамічнага даследавання камунікатыўнага працэсу паміж культурамі (даследаванне стратэгіі перакладу).

Кітайскія вучоныя і пісьменнікі таксама рабілі шмат спроб у гэтым напрамку і прэзентавалі ўласныя погляды на стратэгіі мастацкага перакладу. Напрыклад, тэорыя «信 (Сінь), 达 (Да) і 雅 (Я)» у Янь Фу, дзе Сінь – гэта «вернасць» (паняцце, падобнае да прынцыпу вернасці арыгінальнаму тэксту); Да – «даходлівасць» (функцыянальная эквівалентнасць); Я – «прыгажосць» (рытарычны пераклад) [4, с. 9]. Прымаючы стратэгіі «Сінь, Да і Я», мы можам дакладна аднавіць ідэі, літаратурную прыгажосць,

розныя пачуцці – усё тое, што аўтар перадае ў сваім творы. Ху Шы і Лу Сінь таксама прадэманстравалі свае ўласныя ўнікальныя погляды на мастацкі пераклад. Пісьменнікі схіляюцца да ідэі абароны стылю арыгінальных твораў з мэтай дазволіць кітайскім чытачам увайсці ў кантакт з заходняй думкай і культурай, каб атрымаць асветніцкі эфект. Сёння кітайскія вучоныя маюць больш поўнае і сістэматычнае разуменне стратэгіі мастацкага перакладу. Фан Сянтао і Лю Цюаньфу даказалі, што перакладчык будзе выкарыстоўваць некалькі стратэгий пры выкананні літаратурнага перакладу.

Кітайскія, заходнееўрапейскія, расійскія і беларускія вучоныя добра ўсведамляюць, што перакладчыкі не «пераносчыкі» паміж мовамі, а стваральнікі мастацкай каштоўнасці праз мастацкі пераклад. На сённяшні дзень сфарміраваны шматлікія стратэгіі перакладу. Сярод іх шырока абмяркоўваюцца стратэгіі «даместыкацыя» і «фарэнізацыя», якія прапанаваў Л. Венуці. Сутнасць «даместыкацыі» – набліжэнне да чытачоў, а сутнасць «фарэнізацыі» – набліжэнне да аўтара. Яны не супярэчаць адна адной. «Даместыкацыя» можа аблегчыць чытацкае разуменне і паспрыць распаўсюджванню арыгінальных аўтарскіх твораў. «Фарэнізацыя» робіць пераклад напоўненым экзотыкай і культурнымі асаблівасцямі, якія могуць пашырыць кругагляд чытачоў. «Даместыкацыя» і «фарэнізацыя» дапаўняюць адна адну, што робіць пераклад больш паспяховым.

Мастацкі пераклад адрозніваецца ад іншых відаў перакладу тым, што ён паказвае цесную ўзаемасувязь мовы і культуры, якія нясуць у сабе стыль і думкі аўтара, яго нацыянальную мову і культурны светапогляд. Таму пры выбары стратэгіі перакладу часцей за ўсё неабходна засяродзіцца на наступных момантах: перадачы культурных рэалій, аўтарскага стылю і вобразнасці.

У працэсе мастацкага перакладу самая складаная задача – перадача рэалій. Культурныя рэаліі – гэта не проста словы, яны разумеюцца як «культурны код», таму што ўтрымліваюць глыбокія культурныя значэнні. Расшыфроўваючы гэтыя коды, мы знаёмімся з культурай іншага народа і пранікаем у глыбіню твора. Для перадачы культурных рэалій варта інтэграваць стратэгію даместыкацыі са стратэгіяй фарэнізацыі.

На захаванне аўтарскага стылю можа ўплываць ініцыятыўнасць перакладчыка. Хаця мы не адмаўляем значнасці перакладчыцкай ініцыятыўнасці, трэба адзначыць, што першачарговай задачай мастацкага перакладу з'яўляецца ўзнаўленне стылю аўтара, а не перакладчыка. Перакладчыкі павінны ўважліва выбіраць стратэгіі мастацкага перакладу, заставацца як мага бліжэй да аўтарскага стылю; памятаць, што не варта падкрэсліваць сваю каштоўнасць і ставіць яе на першае месца.

Дакладная перадача вобразнай сістэмы твора таксама з'яўляецца важным фактарам у вымярэнні якасці мастацкага перакладу. Як пісаў М. Горкі, «уяўленне, па сваёй сутнасці, таксама мысліць пра свет, але ў асноўным яно мысліць вобразамі, што з'яўляецца “творчым” мысленнем» [5, с. 79]. На нашу думку, спачатку неабходна, выкарыстоўваючы біяграфічны метада, прасачыць першапачатковы працэс аўтарскага вобразнага мыслення, а потым спалучыць яго з мовай для ўзнаўлення вобразаў, мастацкай задумы і г. д.

Такім чынам, прааналізаваўшы шматгадовыя даследаванні ў перакладчыцкіх колах Кітая, Беларусі і Расіі, можна высветліць, што мастацкі пераклад – гэта не просты працэс пераўтварэння твора з адной мовы на другую, а яркае ўзнаўленне для замежнага чытача культуры іншага народа, аўтарскага стылю, думак, мастацкіх вобразаў. У працэсе мастацкага перакладу твораў кітайскай і беларускай літаратуры неабходна звярнуць увагу, ці паўплывае пераўтварэнне моўнай лексікі або структуры сказа на культурныя коды мэтавай мовы, якую нясуць рэаліі ў творы; ці зменены ў перакладзе якія-небудзь вобразы; ці захаваны аўтарскі стыль, каб у выніку ствараць якасныя творы, якія адпавядаюць чаканням і чытачоў і аўтараў.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Фёдоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М. : ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002.
2. 巴尔胡达罗夫, 语言与翻译, 北京: 中国对外翻译公司, 1985. 240 с. = Бархударов Л. С. Язык и перевод. Пекин : Компания международных периодических дел Китая, 1985.
3. 蔡毅, 段京华, 《苏联翻译理论》, 武汉: 湖北教育出版社, 2000. 319с. = Цай И, Дуань Цзинхуа. Теория перевода СССР. Ухань : Изд-во образования Хубэй, 2000.

4. *Щичко В. Ф.* Китайский язык. Теория и практика перевода. М. : Издательский дом ВКН, 2019.
5. 高尔基, 《谈谈我怎样学习写作》, 北京: 中国社会科学出版社, 1979. *М. Горький.* О том, как я учился писать статью. Пекин : Китайское изд-во социальных наук, 1979.

А. П. Глушакова

**БИБЛЕЙСКАЯ АРХТЕКТУАЛЬНОСТЬ
В ПОЭМЕ ДЖОНА МИЛТОНА «ВОЗВРАЩЕННЫЙ РАЙ»**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

sandraglushakova@gmail.com;

научный руководитель – Г. В. Синило, кандидат филологических наук, доцент

В статье рассматриваются особенности проявления библейской архитекстуальности в поэме Джона Милтона «Возвращенный Рай» (1671). Анализируются образы Иисуса и Сатаны. Выявляется, как Милтон использует эти образы для передачи идеи о том, что истинная сила человека заключается в способности управлять своими желаниями и следовать моральным принципам. Подчеркивается важность разума и верности в условиях испытаний в понимании поэта, необходимость постоянного духовного роста и осознания ответственности за собственный выбор.

Ключевые слова: Библия; библейская архитекстуальность; Джон Милтон; «Возвращенный Рай»; религиозно-этическая проблематика.

Мировая литература, в особенности европейская, на протяжении двух тысячелетий активно развивается во взаимодействии с Библией, которая, согласно наблюдениям Г. В. Синило, играет роль «осевого» архтекста, т. е. смыслополагающего и текстопорождающего текста европейской культуры (см.: [2]). Особенно очевидна важная роль библейской архитекстуальности в творчестве великого английского поэта XVII в. Джона Милтона, все важнейшие произведения которого – «Потерянный Рай», «Возвращенный Рай», «Самсон-борец» – прямо основаны на библейских сюжетах. Одной из самых востребованных литературой библейских историй является описанное в Евангелиях искушение Иисуса Христа в пустыне. Согласно Евангелиям, Он является прямым потомком Давида и уже по причине своего происхождения имеет право на его престол, а также титул Мессии. В Евангелии от Матфея и Евангелии от Луки подробно, совпадая в деталях, описан сорокадневный пост Христа и Его искушение дьяволом. В Евангелии от Марка эти события

лишь кратко упоминаются. Иисус в христианском понимании является воплощением Логоса (Слова Божьего). Во время каждого из искушений Христос не совершает никаких действий, он лишь говорит. Поэтому именно слово Его, подкрепленное верой в Господа, победило сатану. Образом Иисуса, Сына Божьего и одновременно Сына Человеческого как примером высочайшей нравственности, вдохновлялся при создании своей поэмы «Возвращенный рай» и Дж. Милтон. Он выбрал сюжет искушения, поскольку именно этот сюжет наглядно показывает роль веры в жизни человека и важности духовной стойкости.

Чтобы понять, какие источники питали оптимизм Милтона при написании его произведений и откуда берет истоки эволюция тем в них, нужно обратиться к историческим событиям Англии 1660-х гг.: это время репрессий, постоянных доносов; людей помещали в тюрьму без разбора; книги публицистов революции сжигали, вводилась цензура печати. Милтон к тому времени был уже слеп, одинок и беден, он постоянно претерпевал издевательства со стороны роялистов, однако, несмотря на все тяготы жизни, продолжал держаться истинного пути и в своих произведениях напутствовал относительно того, как переносить жизненные испытания. Поэтому его поэма «Возвращенный рай» также пронизана верой в лучшее, она рассказывает о возвращении Рая, торжестве добра над злом. Выбрал Милтон этот эпизод еще и потому, что, будучи созерцательным и не слишком насыщенным внешним действием, он, по словам Р. М. Самарина, «напряженно драматичен по своему внутреннему действию, открывающему наличие мощного стоического характера в герое христианской легенды» [1, с. 388].

Интерес в поэме сосредоточен на личности Христа. В нем поэт воплотил все свои представления об идеальном гражданине, который, невзирая на одиночество и всеобщее непонимание, противостоит злу и независимо от сложности ситуации не изменяет своим принципам. Иисус в «Возвращенном Рае» отличается глубоким пониманием христианского долга и верным послушанием. Победа Сына Божьего предопределена самим Господом, который говорит: *«By humiliation and strong sufferance / His weakness shall o’ercome Satanic strength, / And all the world, and mass of sinful flesh»* [3] *‘Унижением и сильным страданием // Его слабость победит сатанинскую*

силу, / И весь мир, и массу грешной плоти' (перевод наш. – А. Г.). Сын Божий побеждает зло своей мудростью, он способен выстоять перед всеми соблазнами, так как дух его чист. Он не имеет злых умыслов и не стремится к низменным желаниям, он непоколебим и готов выдержать любые испытания, чтобы воспеть своего Отца, чтобы отдать Ему дань за все то, что Он сделал для этого мира. Иисус обладает интеллектуальной и нравственной дисциплиной, ему не нужно оружие или физическая сила, лишь его духовное превосходство принесет ему победу над Сатаной. Важно то, что Сатана искушал Иисуса всеми доступными ему способами, но ни один из них не увенчался успехом. Одно из искушений Сатаны связано с предложением власти и славы. Таким образом, поэма поднимает вопрос о том, что важнее: власть или духовная истина? Христос выбирает истину, подчеркивая, что истинная власть – это внутренняя свобода от мирских страстей.

Иисус в поэме выступает в роли Мессии и Испытателя. Он – идеальный человек, сочетающий божественное начало и сильный человеческий дух. Его миссия – противостоять искушению Сатаны и утвердить превосходство добродетели над земными соблазнами. Христос в поэме неизменно тверд и непоколебим, он отвергает власть, богатство и почести, предлагаемые ему Сатаной. Своей твердостью и верой в Господа Бога он спасает род человеческий и указывает на стойкость духа. Своим сорокадневным уединением и воздержанием от пищи Христос показывает, что даже в очень сильной нужде и ослабленном состоянии, когда человек наиболее уязвим, он может устоять перед дьявольским искушением. Он готов взять на себя роль испытателя и испытывать лишения и мучения за все человечество. Иисус учит нас тому, что истинная победа над злом достигается не силой оружия или политической власти, а внутренней стойкостью, самопожертвованием и преданностью высшим принципам. Он – пример нравственной стойкости и символ веры. Через Его образ Милтон утверждает: чтобы одержать верх над злом, нужно осознавать важность личной ответственности и сознательного выбора.

Сатана в «Возвращенном Рае» представлен как абсолютное зло, неспособное осознать бессмысленность своих деяний и превосходства противника. Вместо романтизированного лидера падших ангелов «Потерянного

Рая» мы видим коварного и целеустремленного искушителя, терпящего поражение в своем противостоянии с Христом. Сатана в данном произведении будто лишен всех тех чувств, которыми он был наделен в «Потерянном Рае»: он больше не сожалеет о своем бунте против Господа и не уважает Его; желая стать на Его место, он будто забывает, сколь могущественен его противник. Он лишь слегка напоминает мятежного гордеца из «Потерянного рая», но его образ лишен былого очарования. Сатана из «Возвращенного Рая» сохраняет некоторые черты своей прежней сущности – ум, хитрость, властолюбие. Однако его методы искушения приобретают более изощренный и психологический характер. Попытки его выглядят не величественно, а скорее жалко и обреченно. Сатана больше не осознает своих бед, он осознает лишь свою утрату. Читатель же таким образом «познает природу зла Сатаны». Он видит, что Люцифер наслаждается своей свободой творить зло на земле, нахваливает себя и «свои» владения. Зависть сподвигает его совращать самого Сына Божьего; его чувства неискренни, а сам он бесчувственен и беспечен. Теперь он вызывает отвращение; такой герой не должен одержать победу, его мотивы слишком нечестивы и способы, которыми он пытается добиться желаемого, неприемлемы. Также одна из его черт – неспособность понять подлинную природу Христа. Несмотря на свою хитрость, Сатана рассматривает мир исключительно через призму власти, материальных благ и внешнего успеха, тогда как Христос живет по совершенно иным законам – духовным и нравственным. И именно это непонимание делает Сатану слабее; его поражение предопределено моральным превосходством противника, для которого искушения Сатаны не представляют реальной угрозы.

Таким образом, «Возвращенный рай» – это поэма не только о духовной победе Христа, но и о нравственном пути, который предлагает каждому человеку Милтон. Произведение учит ценности разума, верности принципам и стойкости перед лицом испытаний, что делает его предтечей литературы эпохи Просвещения. Опираясь на Библию как важнейший для него архетекст, английский поэт глубоко изнутри пересоздает евангельские образы, психологизируя их, воссоздавая их как живые индивидуальности и одновременно архетипы.

Библиографические ссылки

1. *Самарин Р. М.* Творчество Джона Милтона. М. : Издательство Московского университета, 1964.
2. *Синило Г. В.* Библия как «осевой» архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) // Журнал Белорус. гос. ун-та. Филология. 2017. № 3. С. 19–29.
3. *Milton J.* Paradise Regained [Electronic resource] // The Project Gutenberg eBook. – URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/58/pg58-images.html> (date of access: 01.05.2025).

К. А. Григорьева

**КОНФЛИКТ ГРЕЧЕСКОЙ И РИМСКОЙ МИФОЛОГИЙ КАК
СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ В ФЭНТЕЗИ ЦИКЛЕ
«ГЕРОИ ОЛИМПА» РИКА РИОРДАНА**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
xeniiaagrii@gmail.com;*

научный руководитель – Н. С. Зелезинская, кандидат филологических наук, доцент

Статья посвящена анализу конфликта греческой и римской мифологий как центрального сюжетобразующего элемента в фэнтези-цикле «Герои Олимпа» Рика Риордана. Исследуется, как противопоставление двух традиций – греческой (хаос, индивидуализм) и римской (порядок, коллективизм) – формирует основу для развития персонажей, их идентичности и сюжетных перипетий. В статье подробно разбираются ключевые мифологические мотивы, переосмысленные Риорданом (подвиги Геракла, аргонавтика, Троянская война), а также анализируется двойственность богов (например, Афина/Минерва, Арес/Марс) и её влияние на конфликт. Особое внимание уделяется теме объединения героев вопреки культурным различиям, что отражает актуальные вопросы самоопределения и толерантности.

Ключевые слова: греческая мифология; римская мифология; конфликт; дуальность; идентичность; аллюзии; фэнтези; адаптация.

В современной литературе наблюдается активное переосмысление античного наследия, и одним из наиболее ярких примеров этого процесса является цикл «Герои Олимпа» (2010–2014) американского писателя Рика Риордана, вторая серия книг во вселенной «Перси Джексона», объединяющая греческую и римскую мифологию в эпическом противостоянии богов и героев.

Сюжет вращается вокруг пророчества «Семеро против Рима»: семеро полукровок – дети греческих и римских богов – должны объединиться, чтобы предотвратить пробуждение Геи, первозданной богини Земли.

Многие ключевые эпизоды в сериях «Герои Олимпа» и «Перси Джексон» напрямую отсылают к мифам Древней Греции, сохраняя структуру оригинальных историй, но придавая им новый смысл.

Например, в «Метке Афины» (третья книга цикла) герои буквально повторяют маршрут подвигов Геракла. Им приходится преодолевать те же препятствия и встречаться с теми же противниками – такими, как амазонки и геспериды. Это не просто ремейк древнего мифа, а его творческая переработка, где полубоги сталкиваются с личным выбором и современной моралью.

Мотив аргонавтики тоже находит отражение в путешествии главных героев. Квест Ясона за Золотым руном явно параллелен миссии Перси и его команды – морское путешествие, неизвестность, магические враги и моральные испытания сближают древний миф и современные приключения.

Не обошлось и без отсылок к легенде о Тесее и Минотавре: в «Сыне Нептуна» появляется магический Лабиринт, а Минотавр, как один из первых и наиболее ярких противников Перси, воплощает собой постоянную угрозу, несмотря на его «греческое» происхождение.

Заметно также влияние Троянской войны – легендарного противостояния греков и троянцев. В книгах Риордана это трансформируется в конфликт между лагерями греческих и римских полукровок. Эта линия служит не только сюжетообразующим элементом, но и исследованием культурного различия двух традиций.

Не меньшее внимание автор уделяет римскому мифологическому наследию, обогащая сюжет новыми оттенками.

В «Доме Аида» (четвёртая книга) герои посещают Рим – город, буквально пропитанный духами прошлого. Здесь они сталкиваются с манами – духами умерших, охраняющими древние святилища, и с легендой о братьях Ромуле и Реме, основателях города.

Римский бог Янус, покровитель переходов и выборов, становится символом двойственности и неопределённости. Его культ занимает особое место в пророческой линии, отражая ключевую тему серии – борьбу между выбором и судьбой.

Одна из наиболее интересных особенностей книг Рика Риордана – это то, как он показывает двойственность божеств, существующих одновременно в греческом и римском аспектах.

Как отмечают Шейла Мурнаган и Дебора Робертс в работе «*Childhood and the Classics: Children's Receptions of the Ancient World*» (Детство и классика: восприятие детьми античного мира), произведения Риордана играют ключевую роль в формировании у молодой аудитории интереса к истории и античности, адаптируя сложные мифологические сюжеты в увлекательной и доступной форме. Однако, в отличие от первой серии, где доминировала греческая мифология, в «Героях Олимпа» автор вводит римский пантеон, создавая напряжённое противостояние, которое становится основным двигателем сюжета.

Конфликт греческой и римской традиций в цикле проявляется на нескольких уровнях: идеологическом (разное восприятие богов и героев), культурном (столкновение ценностей) и сюжетном (разделение лагерей полукровок и война между ними).

Это противостояние не только усиливает драматизм повествования, но и позволяет Риордану исследовать тему двойственной идентичности, актуальную для подростков. Автор не просто заимствует мифологические мотивы, но и переосмысляет их, создавая новый формат взаимодействия древних мифов с современным читателем.

Конфликт греческой и римской мифологий в цикле материализуется через два лагеря полукровок, каждый из которых воплощает уникальную культурную традицию. Греческий лагерь (Лагерь Полукровок) представляет собой символ хаоса, творчества и индивидуализма: «Наш лагерь всегда был местом, где царил творческий беспорядок. Мы не строили фортов – мы импровизировали» [1, с. 348].

Римский «Лагерь Юпитера» – символ порядка, дисциплины и коллективизма.

Перси Джексон в «Метке Афины» подмечает: «Римляне не понимали нашей свободы. Для них всё должно быть по уставу: стройные когорты, чёткие приказы» [3, с. 212].

Греческая и римская мифологии, несмотря на общие корни, принципиально различаются в мировоззрении. Их дуализм и особенности в своих работах изучали многие исследователи.

В. Буркерт в своей работе «Греческая религия» (*Greek Religion, 1985*) подчёркивает тот факт, что греческие боги связаны с хаосом и индивидуализмом, а сам культ олимпийцев ориентирован на героические подвиги (см.: [7]).

Дж. Норс в исследовании «Римская религия» (*Roman Religion, 2000*) выделил римский прагматизм, в котором боги выступают как гаранты порядка. Он также определяет роль ассимиляции греческих богов с изменением их функций, когда римская ипостась божеств обладает теми качествами, которые в первую очередь будут помогать поддерживать спокойствие и порядок (см.: [8]).

Между персонажами греческой и римской мифологии есть много общего, но есть и некоторые ключевые различия. Например, хотя в обеих культурах есть боги и богини, представляющие различные аспекты жизни, греческие боги часто более равны по своим силам, в то время как римские боги, как правило, более специализированы. Если греческие боги часто изображаются как мудрые и справедливые, то римские – как капризные и своевольные. Кроме того, если в греческой мифологии основное внимание уделяется идее судьбы, то в римской мифологии подчеркивается роль свободы воли.

В связи с данным различиями Боги в цикле страдают от раздвоения личности – их греческая и римская ипостаси конфликтуют, делая их поведение непредсказуемым.

Афина отказывается помогать Перси Джексону, так как его действия угрожают ее римской ипостаси, Минерве, и римскому порядку.

Особый акцент сделан и на образе Марса – римского аналога Ареса. В отличие от своего греческого собрата, в римской традиции Марс почитается как доблестный воин и защитник государства. Такое различие вызывает у героев внутренние и внешние конфликты, особенно у тех, кто принадлежит одновременно к обеим культурам.

Главный антагонист серии – богиня Земли Гея – хоть и берёт начало из греческой мифологии, угрожает всему античному миру, включая Рим. Её

пробуждение становится общей угрозой для обоих лагерей, заставляя героев объединиться, несмотря на культурные различия.

Двойственная природа образов греческих и римских богов ярко акцентирует фундаментальные различия в мифологическом мировосприятии и культурных установках двух цивилизаций. Эти различия не просто декоративный элемент мира Риордана, а мощный источник напряжения, который формирует основу для конфликта между персонажами и становится ключевым двигателем сюжетного развития. В произведениях автора противопоставление греческой и римской традиций воплощается не только в характерах богов, но и в судьбах их потомков – полубогов, чья идентичность определяется как личной историей, так и коллективной мифологической памятью.

Перси Джексон олицетворяет греческую стихийность. Это подтверждается в романе самим героем: «Посейдон – бог морей, землетрясений и непредсказуемости. Я такой же» [1, с. 380].

Джейсон Грейс воплощает римскую дисциплину: «Юпитер – бог неба, закона и порядка. Я должен быть совершенством» [3, с. 348].

Их первая встреча ознаменовала собой начало конфликта и подчеркнула дуальность данных персонажей. При знакомстве Перси сообщает Джейсону: «Ты похож на меня, но всё в тебе не так... Как будто я смотрю в кривое зеркало» [3, с. 380].

В третьей части цикла, «Знак Афины», где Перси Джексон и Джейсон Грейс, несмотря на то что в глубине души стремятся к объединению, оказываются втянутыми в бой друг с другом. Они не осознают, что находятся по одну сторону конфликта, и становятся жертвами более глубинного противостояния, навязанного им культурой и традицией. Перси говорит: «Мы дрались не на жизнь, а на смерть. Он – римлянин. Я – грек. Этого было достаточно» [3, с. 410].

Конфликт интерпретации проявил себя в эпизоде с пророчеством. Греки и римляне в романе по-разному трактуют предсказание о «семи полукровках»: «Для греков семёрка – число Аполлона. Для римлян – число Нептуна. Мы обречены не понять друг друга» [3, с. 112].

Семёрка – символ гармонии, света, поэзии и предсказаний у греков, в римском контексте ассоциируется с Нептуном – богом морей и хаоса, символом силы и непредсказуемости. Такое расхождение в символике подчеркивает фундаментальное отличие в восприятии мира и божественного у двух народов: рациональность против дисциплины, интуиция против власти, поэзия против порядка. Подобная несовместимость мифологических кодов служит художественным приёмом, с помощью которого Риордан демонстрирует глубину конфликта между культурами – не на уровне простого недопонимания, а на уровне самих структур мышления. Это не просто две армии или два лагеря – это два мира, говорящих на разных языках даже тогда, когда используют одни и те же слова и числа.

На протяжении всего цикла герои сталкиваются не только с внешними противниками, но и с внутренним конфликтом, основанным на различии культур, традиций и восприятия мира. Решение данного конфликта лежит в основе сюжета всего цикла, а объединение лагерей и принятие героями своих различий становятся движущей силой героев, что помогает им выиграть финальную битву. Таким образом, конфликт греческой и римской мифологии представляет собой «конфликт во имя мира» и будущего главных героев.

Библиографические ссылки

1. Риордан Р. Герои Олимпа. Книга 1: Пропавший герой. М. : Эксмо, 2011.
2. Риордан Р. Герои Олимпа. Книга 2: Сын Нептуна. М. : Эксмо, 2012.
3. Риордан Р. Герои Олимпа. Книга 3: Метка Афины. М. : Эксмо, 2013.
4. Риордан Р. Герои Олимпа. Книга 4: Дом Аида. М. : Эксмо, 2014.
5. Риордан Р. Герои Олимпа. Книга 5: Кровь Олимпа. М. : Эксмо, 2015.
6. Murnaghan S., Roberts D. H. Childhood and the Classics: Children's Receptions of the Ancient World. Oxford : Oxford University Press, 2018.
7. Burkert W. Greek Religion: Archaic and Classical. Translated by J. Raffan. Oxford : Blackwell, 1985.
8. North J. A. Roman religion. Oxford : Oxford University Press, 2000.

А. В. Даніленка

НАРАТЫЎНАЯ СТРАТЭГІЯ АПОВЕСЦІ В. БЫКАВА «МЁРТВЫМ НЕ БАЛІЦЬ»

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

fil.DanilenkAV@bsu.by;

навуковы кіраўнік – Г. М. Бутырчык, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

У дакладзе выяўлена спецыфіка наратыўнай арганізацыі аповесці В. Быкава «Мёртвым не баліць». Разглядаюцца асаблівасці функцыянальнай дыстрыбуцыі паміж структурнымі падсістэмамі твора, стратэгія тэкставай рэалізацыі катэгорыі наратара ў аповесці. Абгрунтоўваецца ўзаемасувязь механізму селекцыі падзей і катэгорыі наратыўнай мадальнасці.

Ключавыя словы: наратар; В. Быкаў; наратыўная інтрыга; секвенцыя падзей; модус.

Азначэнне «наратыўнай стратэгіі», распрацаванае В. І. Цюпам (нар. 1945), вылучаецца на фоне нараталагічных тэндэнцый праз імкненне да прэзентацыі ў межах паняцця катэгорый з функцыяй шырэйшай, чым выключна структурна-дынстынктыўная. Трохаспектная класіфікацыя даследчыка ахоплівае «селектыўныя» [1, с. 9] моманты. У межах сістэмы аўтарская прысутнасць праяўляецца як «рэферэнтная кампетэнцыя аўтара» [1, с. 9], звязаная з прадстаўленнем «той ці іншай карціны свету» [1, с. 9]; кампетэнцыя наратара, апісаная як «крэатыўная» [1, с. 9], выражаецца праз тэкставую прэзентацыю наратыўнай мадальнасці моўных паводзінаў, а рэцэптыўная кампетэнцыя чытача (адрасата) суадносна – праз катэгорыю наратыўнай інтрыгі [1, с. 9].

Аналіз «наратыўнай стратэгіі» ў прадстаўленым разуменні мае на ўвазе некалькі важных дапушчэнняў. Перш за ўсё, наратарская прысутнасць разглядаецца як канстанта, а літаратурны тэкст – як адзінства, калі не структурнае, то «быццёвае» (яўнае ці імпліцытнае, гэта значыць «у чаканні адкрыцця»). Так, зварот да катэгорыі наратыўнай стратэгіі дазваляе засяродзіцца на «манаднасці» аналізаванай з’явы. Комплексны падыход да

феномена спрыяе пашырэнню кола разгляданай тэарэтычнай праблематыкі. Шырокі абсяг «цэласнасці», звязанай, у тым ліку, з працэсамі прадукцыі і – нават – рэпрадукцыі пэўнай карціны, выступае падпарадкаваным групе анталагічных прынцыпаў: на дадзеным этапе мусіць быць заўважаная засяроджанасць даследчыкаў В. Быкава на раскрыцці «экзістэнцыйнага падтэксту» [2, с. 120] творчасці аўтара.

Падобна таму, як «экзістэнцыяльная антрапалогія рэпрэзентуе асаблівую форму суаднясення анталогіі і антрапалогіі, дзе быццё суб'екта выступае карэлятам трансцэндэнцыйных стратэгій метафізікі» [2, с. 11], быццё апавядальніка ў наратыве, разгледжаным у кантэксце філасофіі экзістэнцыялізму, выступае чыннікам незваротнай трансфармацыі тэкставай структуры. Анталагічная няўстойлівасць пазіцыі наратара праяўляецца ў дэвіяцыях наратыўнай прагрэсіі, экстрэмальнай (у асобных выпадках) структурнай неканвенцыянальнасці, узнікненні сітуацый «памежнасці» элементаў, іх фрагментарызацыі – можа быць зробленая спроба разгляду сувязі феномену са з'явай ненадзейнасці.

Феномен выражэння катэгорыі «наратарскай няпэўнасці» ў аповесці можа быць разгледжаны з дапамогай звароту да парадыгмы прэзентацыі, пачынаючы ад асаблівай «канечнай» формы.

«Канечная» форма наратарскага выяўлення ў аповесці «Мёртвым не баліць» гэтаксама адлюстроўвае шэраг структурных асаблівасцей, экспліцытна выяўленых у асноўным тэксце. Праявы трансгрэсіі афілявання з інтрузіяй публіцыстычнага модусу, аднак у прыведзеным матэрыяле заўважная і праспектыўная арыентацыя, і змена факалізацыі праз узбуйненне перспектывы (суадносна частковая адмова ад адбору, абмежавання апавяданай інфармацыі), і рэзкі пераход паміж формамі выяўлення інстанцыі: «Я гляджу ў дальні канец сквера, дзе з'яўляецца яшчэ адна пара. [...] Гледзячы на іх, я слухаю хуткія салдацкія крокі, што аддаляюцца, і думаю: хто і якія б гэтыя людзі ні былі – ім належыць будучыня, і ў тым іх перавага. Ім ствараць яшчэ ненапісаную гісторыю краіны. У загадкавым заўтра прадаўжаць жыццё. Іх чалавечнасць і мужнасць будуць вызначаць лёсы зямлі. // Няхай жа яны будуць шчаслівейшыя за нас» [4, с. 285]. Канвергенцыя формаў «я» – «мы»

з’яўляецца асноўным спосабам аказання наратарскай прысутнасці ў кожнай з частак аповеду (умоўным «сучасным» і рэтраспектыўным планах). Абедзве формы валодаюць надзвычайнай нестабільнасцю і трансфарматыўным патэнцыялам, неабходным, у тым ліку, для ўвядзення ў аповесць няўласна мастацкіх элементаў.

«Мы»-форма, адаптаваная апавядальнікам, прадстаўляецца несістэмнай. Яна – шэраг спарадычных унутрытэкставых аб’яднанняў, дэтэрмінаваных і кантэкстуальна, і праз заканамернасці «вектараў руху». Ланцужок аб’яднанняў з’яўляецца базісам для пазнейшага ўвядзення ўстаўных частак, якія могуць быць названыя «першасна рэтраспектыўнымі»: яны сведчаць пра інтэнцыю наратыву да аднаўлення «лінейнай храналогіі» (сярод гэтых элементаў – эпізоды з ваеннага вучылішча, некаторыя «ранейшыя» сцэны палявога побыту). Іх рэтраспектыўная прырода азначаецца падборам дзеясловаў мінулага часу; у сваю чаргу, фармальнае раздзяленне паміж дзвюма «асноўнымі» апавядальнымі пластамі адсутнічае – планы аб’яднанняў ужыткам формаў, храналагічна маркіруючых плынь цяперашняга. Дыскурсны чыннік (часовае супадзенне) кантрастуе з інтэнцыяй афармлення апавядальнай плыні як камбінацыі ўмоўнай «асноўнай» (прыезд Васілевіча ў горад на свята) і «ўстаўной» гісторый (секвенцыя ваенных падзей ад выкрыцця танкаў у стэпе).

Феномен кампраметацыі наратывнай інтрыгі ў аповесці не патрабуе дадатковых тлумачэнняў – сінгулярнасць апавядальніка вядзе да амаль поўнай яе рэдукцыі. Механізм аказання інтрыгі ў аповесці вымушана іншы – падзейны ланцужок, завязаны на пастаянным перамяшчэнні ў прасторы, выбудоўваецца без непасрэднага ўздзеяння наратара, які, паводле ўласнай падпарадкаванай пазіцыі, дзейнічае ў межах дэантычнай і эпістэміялагічнай мадальных сістэм (з прымяненнем даміноўных аператараў «абавязковае» і «невядомае» суадносна). Вызначальнай для наратарскага аспекта з’яўляецца ідэя выпадковасці напрамку руху, які не дэтэрмінуецца воляй апавядальніка.

Рух наратара ў прасторы аб’ядноўвае два тэкставыя планы паводле гамагеннасці спосабу ўнутрыўзроўневага падзеязлучэння – прасторавы чыннік выразна дамінуе над храналагічным. Эмфаза на прасторавым

складніку звязаная і з «тэкставым кантынуумам» запавольвання руху, элімінацыяй рэцыпіентарнай інтрыгі праз дэманстрацыю траўмы Леаніда Васілевіча ў першых раздзелах, папярэдне «рэтраспектыўнаму» аказанню падзеі. Катэгорыя сімулятаннысці дазваляе казаць і пра антаганізм арганізацыі «Мёртвым не баліць» – дыскурсна і структурна (гэта значыць «унутрытэкстава» і «архітэктанічна») твор аформлены ў двух адрозных вектарах, карэспандуючых элімінацыі і ўсталяванню іерархіі суадносна. Адметна, што прынцып сімулятаннысці фармулюецца як чыннік праспектыўнага ўз'яднання двух планаў аповеду ўжо ў наратарскім каментары з першай часткі, з увядзеннем фігуры Гарбацюка: «Не, я не ўспомніў гэтага чалавека, проста я ніколі яго не забываў» [4, с. 32].

Падзеяпрадукуючымі ў творы выступаюць вертыкальныя сувязі – гэта значыць адносіны ўлады. У абодвух наратывах інтрыга – у абсалютнай большасці выпадкаў – кампраметуецца дыскурсна, аднак нявыкрыты саспенс застаецца звязаным з радыкальнай унутранай зменай іерархічных адносінаў, тэкстава індэксаваных праз наратарскі каментар: яны выражаныя ў парах і Васілевіч – Энгель і Сахно – Васілевіч.

Умоўная апазіцыя «гіперінфармаванасць–недаінфармаванасць» стаецца базіснай для быкаўскай аповесці. Стрэл палоннага Энгеля ў Васілевіча з'яўляецца прыкладам падману рэцыпіентарных чаканняў, прама выцякаючым з надзвычайнага вербальнага выражэння актарскай кампетэнцыі асабістам Сахно, ягоных рэпетыўных пагроз прымянення механізмаў дзяржаўнай улады: імператыўнасць волі Сахно – вызначальны чыннік адбору эпізодаў другой часткі аповесці. Як пры вымушаным самазабойстве Стралкова (справакаваным Сахно), так і пры здачы Сахно ў палон Васілевіч (факалізатар) адсутнічае фізічна. Зрэшты, наратарскі каментар у абодвух выпадках не дазваляе меркаваць пра чыстую эліптычную прыроду сітуацыі – вядзецца хутчэй пра выпадак парушэння дэантычнай забароны, яўна перасякаючай і рэгістратыўныя магчымасці апавядальніка («З разбітай скроні тырчыць маленькая востранькая костачка, і з-пад яе мкне чырвоны струменьчык, які хутка залівае вуха. [...] Здаецца, я вар'яцею. Я перастаю што-небудзь разумець і ўскокваю на калені. «Хто? – крычу я. – Хто яго?!» Але я не чую ўласнага голасу» [5, с. 253]), і ўзровень

ягонай інфармаванасці: «Як жа гэта ён не застрэліўся? Ён жа павінен застрэліцца. Ён жа не мог здацца ў палон. // Я чагосьці не магу зразумець» [4, с. 256].

Правакацыя самазайбойства – найвышэйшы пункт ажыццяўлення Сахно ўлады праз мадуляванне аблуднай сітуацыі «абавязковасці» дзеяння, першасна табуяванага. Зрух элементаў са сферы «забароненага» ў катэгорыю «абавязковага» стаецца паралельным карэннай змене пазіцыі Сахно, што раней ацэньвалася Васілевічам як «немагчымае». Сітуацыя развязкі радыкальна пашырае гарызонт інфармаванасці наратара, вядзе да стварэння магчымасці для патэнцыйнага зруху ўладных адносін (Васілевіч–Гарбацюк).

Такім чынам, наратыўная стратэгія аповесці «Мёртвым не баліць» маналітызуе ўскладненую структуру твора (дуальнасць формаў прэзентацыі апавядальніка, дуальнасць планаў, персанажная дуальнасць) асаблівым парадкам, што прыводзіць да аказання ў тэксце шэрагу спецыфічных наратыўных феноменаў, датычных як формы прэзентацыі наратара, так і часава-прасторавай арганізацыі. Актыўнасць дэантычных і эпістэміялагічных мадальных аператараў вядзе да стварэння творам індывідуальных мадэлей самарэгуляцыі, якія адлюстроўваюць прамое дачыненне апавядальнай арганізацыі да кантролю сэнсава-тэматычнага поля, што выражаецца ўступленнем наратара ў дзве пары адносінаў улады з адрознай падзейнай дынамікай. Хаця камбінаторнае выяўленне мадальных сістэм і абмяжоўвае рэцыпіентарную дзейнасць, можа быць сцверджаная эфектыўнасць узаемадзеяння наратыўнага ўзроўню аповесці з фабульна-сюжэтным, што выражаецца ў форме секвенцый падзеяпрэзентацыі, падзеяселекцыі і падзеязлучэння.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3. С. 8–25.
2. Смирнов А. С. Экзистенциалистская онтология личности в диалоге автора и героя в повести В. В. Быкова "Дожить до рассвета" // Вестник Полоц. гос. ун-та. 2023. № 1. С. 120–126.

3. *Федосова У. В.* Философско-антропологические основания экзистенциальной концепции субъекта: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. / Саратовский гос. ун-т. Саратов, 2006. 29 с.
4. *Быкаў В.* Мёртвым не баліць. Мінск : Медыял, 2014.

Д. И. Данюк

**РЕЦЕПЦИЯ ФУНДАМЕНТАЛИЗМА
В ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Ф. О'КОННОР**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
dashadanyuk@mail.ru;

научный руководитель – А. М. Бутырчик, кандидат филологических наук, доцент

В статье раскрыта специфика взаимодействия католического и фундаменталистского пластов художественной стратегии Ф. О'Коннор. Структурные и смысловые принципы протестантской проповеди (нарративизация религиозного опыта, использование персонализированных историй, апелляция к эмоциям); библейские повествования, предопределяющие категоричность в оценке поступков персонажей; традиция личностного переживания божественного опыта рассмотрены как релевантные составляющие творчества писательницы. Стремление к инкорпорации иноверного мировоззрения обосновывается симпатиями Ф. О'Коннор к фундаменталистскому неприятию современной жизни. Утверждается, что целью произведений является донесение католического мировоззрения до южного общества.

Ключевые слова: концепция; нарратив; проповедь; рецепция; фундаментализм.

Формирование творческой идентичности Ф. О'Коннор (*Mary Flannery O'Connor*, 1925–1964) происходит под влиянием социокультурных и исторических условий жизни американского Юга, который привязывает писательницу не только к южной литературной традиции, но и к мировоззренческой парадигме протестантского фундаментализма.

Ф. О'Коннор отмечает, что одним из достоинств фундаменталистской перспективы является восприятие реальности через призму библейского нарратива, придающего взгляду конкретность и «сюжетную» оформленность. Критикуя состояние католической литературы середины XX в., она выступает против набравшего силу стремления к абстрактной концептуализации. По словам писательницы, «the American Catholic feels the same way he has always felt toward the novel: he trusts the fictional imagination about as little

as he trusts anything. Before it is well on its feet, he is worrying about how to control it» [1, p. 193] («отношение американца-католика к роману остается неизменным – он доверяет воображению почти так же мало, как и всему остальному. Оно еще не окрепло, а он уже норовит его обуздать» [2, с. 175]). Томистическая традиция использования «естественного разума» приводит к тому, что религия превращается в рассудочную теорию «просвещения», а литература – в поле ее рационально-обобщенной практики.

Остановить эту тенденцию можно через обращение к принципам организации повествования в Библии, где духовный, морально-дидактический план находит гармоничное выражение в культурно-исторической событийности. Ф. О'Коннор подчеркивает, что писатель-южанин, который живет, как и она, на территории так называемого «Библейского пояса», не может не проникнуться разделяемым обществом протестантов-фундаменталистов взглядом на жизнь как на воплощение сакрального нарратива. Католическая церковь предполагает использование Священного Писания только при богослужении, в то время как для фундаменталиста знание и постоянное обращение к нему представляются неотъемлемыми условиями спасения души. Юг Америки «is hardly Christ-centered, it is most certainly Christ-haunted» [1, p. 44] («хотя и едва ли богопомазан, определенно в массе своей богопомешан» [2, с. 47]). Перенос такого типа мировосприятия в литературную форму наделяет ее точностью, конкретностью и фабульной насыщенностью.

Фундаменталистские симпатии Ф. О'Коннор усиливаются неприятием профанизирующего умонастроения не только католической Церкви в частности, но и всего интеллектуализированного общества Америки в целом. Она с недоверием относится к посягательствам разума на полноценное объяснение действительности, которая представляется полем действия банального натуралистического детерминизма.

Страсть, с какой фундаменталисты ведут борьбу против умственной модернизации, утверждают абсолютные и неоспоримые религиозные ценности, коррелирует с личностным и творческим антагонизмом Ф. О'Коннор, утверждающей, что «you have to push as hard as the age that pushes against you» [3, p. 272] («вы должны давить так же сильно, как на вас давит век» –

перевод наш. – *Д. И.*). Избирая литературное творчество средством «проповеди», она наполняет его мистическими, антиреалистическими элементами. Подобно фундаменталистским проповедникам, в своих речах предоставляющим пастве жестокий выбор между дьявольским миром и божественной реальностью, Ф. О'Коннор нарративизирует и образно оформляет опыт столкновения с пластом религиозной иррациональности.

Писательница обращается к структуре фундаменталистской проповеди, причем той, которая соответствует миссионерским целям не столько дидактического, сколько профетического плана. Ее идейным и организационным центром является точка обращения к Иисусу Христу, который овладевает душами присутствующих. Проповедник словесно демонстрирует неизбежную греховность жизни тех, кто не согласится отдать себя в руки Спасителя. Через личные истории и персонализированный опыт слушатели проникаются ощущением священного ужаса перед могуществом Христа. В такой ситуации проповедник призывает к отречению от дьявола.

Ф. О'Коннор использует технику нагнетания. Для нее повседневная жизнь американского Юга становится образной демонстрацией грехопадения, а мирские заботы оборачиваются рассказом о человеческом падении в речи проповедника-фундаменталиста. Гротескное искажение действительности необходимо для того, чтобы подчеркнуть неправильность жизни героев вне защиты Христа, обращение к которому выступает кульминационной точкой произведения.

Творчество Ф. О'Коннор приобретает черты фундаменталистской проповеди-миссии, которая направлена на конверсию не только «интеллектуализированного» общества, но и фундаменталистов. Будучи католичкой, писательница понимает сложность коммуникации с представителями другого религиозного мировоззрения и осознает потребность в адаптации средств художественной выразительности для эффективного донесения мысли. Так, когда она говорит: «when I write a novel in which the central action is a baptism, I am very well aware that for a majority of my readers, baptism is a meaningless rite, and so in my novel I have to see that this baptism carries enough awe and mystery to jar the reader into some kind of emotional recognition of its significance» [1, p. 162] («если я пишу историю, центральное место которой

отведено крещению, то всецело памятую о том, что для большинства из тех, кто ее прочтет, данный обряд не имеет смысла, поэтому мне нужно сдобрить его описание таинственной жутью, чтобы читатель вострепнулся и на уровне чувств ощутил его значимость» [2, с. 145]), то подчеркивает трудность передачи католического видения таинств, которые в фундаментализме наделяются символическим измерением, лишенным ощущения истинного присутствия Святого Духа. Необходимость преодоления этого семантического разрыва предопределяет как объект изображения, то есть крещение как одно из двух сохранных протестантизмом таинств, так и способ его репрезентации: привычную для фундаменталистов стимуляцию чувств религиозного страха и трепета.

Фундаменталистский модус духовного движения персонажей проявляется и в принципиальной единоличности переживания единения с Богом. Католическая практика общения с Всевышним предполагает некоторую коллективность такого опыта. Постигание трансцендентальных смыслов через Библию осуществляется на совместных чтениях, из-за чего в католицизме остается неразвитой традиция персональной коммуникации с Богом при помощи Писания.

Для фундаменталистов, которые на Юге США в большинстве являются протестантами, частное обращение к священным текстам представляется основным условием праведной жизни. У них присутствует чувство религиозного «индивидуализма», которое Ф. О'Коннор и переносит в художественное пространство, оформляя его как истории отдельных людей в поисках Бога.

Развертывая уникальные судьбы персонажей в фокусе действия дьявола, Ф. О'Коннор делает это с суровостью и жестокостью, которые не свойственны мироощущению католика, обычно склонного к сочувствию по отношению к человеческим слабостям. Фундаменталисты, в свою очередь, проявляют сильную нетерпимость к отклонению от догматов веры, что является прямым следствием тенденции постоянно соотносить мирскую событийность с высшими смыслами библейской истории. Представляя себя частью фундаментального нарратива о Спасении, представители этого ми-

ровоззрения не могут найти оправданий для «предательства» жертвы Христа, из-за чего и предъявляют к верующему высочайшие требования. Им вторит Ф. О'Коннор в осуждении современного ей общества, желающего сострадания, под которым понимается, что «the writer excuses all human weakness because human weakness is human» [1, p. 43] («писателю надлежит прощать любые человеческие слабости, раз они человеческие» [2, с. 46]).

Таким образом, Ф. О'Коннор инкорпорирует в свою художественную стратегию элементы фундаменталистского мировоззрения. К ее восприятию действительности апеллирует неприятие современного общества, основанного на ценностях интеллекта, а не Священного Писания, которое не только придает мышлению образную конкретность, но и предоставляет трансцендентальное измерение для взыскательного отношения к собственной жизни. Стремясь доносить через творчество высшие смыслы, писательница использует в нем такие приемы фундаменталистской проповеди-миссии как обращение к эмоциональному состоянию реципиента, индивидуализированное представление истории конверсии и нарративизация религиозного опыта. С помощью произведений-«проповедей» Ф. О'Коннор доносит сущность католической теории как до светской, так и фундаменталистской частей южного общества.

Библиографические ссылки

1. *O'Connor F. Mystery and Manners: Occasional Prose.* ed. by R. Fitzgerald, S. Fitzgerald. Farrar, Straus and Giroux, 1970.
2. *О'Коннор Ф. Таинства и обыкновения. Проза по случаю.* М. : Издательство книжного магазина «Циолковский», 2024.
3. *O'Connor F. The Habit of Being : Letters.* ed. by S. Fitzgerald. Farrar, Straus and Giroux, 1988.

А. В. Денисейко

ПОЭТИКА ЭПИГРАММ КАЗИМИРА САРБЕВСКОГО

Белорусский государственный университет, г. Минск;

anzheloo4@gmail.com;

научный руководитель – Д. Г. Минкевич, старший преподаватель

В статье исследуется соотношение поэтической теории и практики Матея Казимира Сарбевского на примере его эпиграмм, анализируется их соответствие критериям поэзии, изложенным в трактатах, и выявляется роль риторики, морального вымысла и аллегории.

Ключевые слова: Сарбевский; эпиграмма; поэзия; риторика; моральный вымысел; *concoris discordia*; панегирик; религиозная лирика.

Творчество Матея Казимира Сарбевского позволяет сопоставить его теоретические взгляды на поэзию с поэтической практикой. В трактате «О совершенной поэзии» («*De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*») Сарбевский относит эпиграмму к риторике, а не к поэзии, поскольку она привязана к конкретным событиям и воспроизводит реальность. Поэзия же, по его мнению, обращается к общему – тому, что могло или должно было произойти, создавая параллельный мир через художественный вымысел. Однако Сарбевский допускает, что эпиграмма может стать частью поэзии при соблюдении трёх условий: точного изображения события, раскрытия характера через возможное, а не реальное, и наличия «морального вымысла» [3, с. 20–21].

Первое условие связано с ключевой для Сарбевского идеей сюжета как «души поэзии» – завершённого действия с внутренней логикой, наиболее полно воплощённого в эпосе. Второе отражает суть поэтического творчества: поэт не копирует реальность, а строит параллельный мир, исходя из общей идеи, как в образе Энея, олицетворяющего идеал человека. Эпи-

грамма же, будучи надписью к конкретному объекту, по природе ограничена фактом, что исключает обобщение [3, с. 19–20]. Третье условие подчёркивает дидактическую функцию поэзии, где назидание передаётся через вымысел. В трактате «Об остроте и остроумии» Сарбевский определяет эпигramму через призму остроты – «прекраснейшей части красноречия», возникающей из соединения противоречивого и гармоничного (*concors discordia vel discors concordia*). Он иллюстрирует это схемой треугольника: основание – тема остроты (*materia acuti*), восходящие стороны – противоречие (*dissentaneum*) и гармония (*consentaneum*), а вершина – их объединение (*unio*), создающее остроту [3, с. 5–9].

Анализируя эпиграммы Сарбевского, важно проверить их соответствие его же критериям поэзии. Для исследования выбраны 124 текста из издания Томаша Валлы⁷, чьё авторство подтверждено [1, с. 139–140]. Тематически они варьируются от хвалебных и юмористических до религиозных, преимущественно в элегическом дистихе, реже – ямбическом или фалекейском метре. Например, эпиграмма *De Jesu, puero nato* структурно напоминает сонет.

Особое место занимают панегирики, адресованные покровителям Сарбевского – иезуитским меценатам, римским знакомым, знатным родам. Их конкретность, привязка к индивидуальным атрибутам (гербы Ходкевичей, Воловичей, статуи Цицерона или Ходкевича, хвала поэзии кардинала Барберини) подчеркивают единичность, что, по теории Сарбевского, выводит жанр за рамки поэзии. Даже восхваляя, эпиграммы остаются риторическими конструкциями, закреплёнными в реальных обстоятельствах, а не в мире поэтического вымысла.

Сарбевский нередко обыгрывает имена адресатов в эпиграммах. Например, настоятель Маласпина («плохой шип») получил стихотворение о противоречивой природе шипов розы (эпигр. 49), а имя *Leo Sancti* стало основой для каламбура *Sanctus Leo* (эпигр. 86). Панегирик генералу иезуитов Муцию Вителлески (эпигр. 60) рисует идеализированный образ:

Скромность так прекрасна в чертах твоего лица⁸,

⁷ М. С. Sarbiewski, *Poemata omnia*. Staraviesiae 1892.

⁸ Здесь и далее перевод автора статьи.

Румянец стыда покрывает белое, как снег, лицо.
В глазах простота, в устах священный дар слова,
Живая благодать с нежных щёк твоих улыбается.
Плечи достоинством укрыты, кротость чела безмятежна,
Стыдливая искренность грудь твою украшает.
Вот, слуги и служанки перед воротами, я вижу:
Добродетель заведует домом, кто же с этим поспорит?

Хотя такие тексты служили социальным инструментом, Сарбевский в трактатах оправдывает гиперболу в панегириках как поэтический приём. По его словам, поэт, преувеличивая заслуги (как Гораций с Цезарем), создаёт не ложь, а «действительность в соответствии с общим совершенством». Это отсылает к Аристотелю: поэзия изображает вещи «такими, какими они должны быть» [3, с. 154–155].

Так, Лев Санкти в эпиграмме воплощает идеал святого, а Вителлески – гармонию добродетели и внешнего благородства, подобно эпическому Энею. Даже в хвалебных текстах, привязанных к конкретным лицам, Сарбевский стремится к типизации, сближающей эпиграмму с поэзией через «моральный вымысел».

Юмористические эпиграммы Сарбевского, в отличие от панегириков, опираются на сатирическую традицию. Они часто высмеивают конкретные объекты – например, произведения искусства, как в случае с восковым чучелом Нерона (эпигр. 61), которое «расплавится от гнева цезаря». Однако даже в сатире автор вводит вымышленных персонажей (привилегия поэта) и нравоучительные элементы, сближая жанр с поэзией [3, с. 21].

Религиозные тексты, например, посвящённые святому Станиславу Костке (эпигр. 22), строятся на аллегориях: картина святого становится метафорой его богоподобия – как образ Костки верен оригиналу, так он сам – верный образ Бога. Здесь конкретный предмет (римская картина) служит раскрытию общей истины о святости. В отличие от бесформенного чучела Нерона, такие эпиграммы через «моральный вымысел» типизируют идеал, приближаясь к поэтическому обобщению. Даже обращаясь к единичным объектам, Сарбевский выходит за их пределы, следуя своей теории: поэзия – не о том, что есть, но о том, что должно быть [2, с. 10].

Сарбевский обращается к образам мучеников, как в эпиграмме о святом Маммесе (эпигр. 5), где львы отказываются растерзать ребёнка, обличая жестокость судьбы. Такие тексты, сочетая яркое повествование с нравоучением, приближаются к поэзии через «изображение событий».

Особое место занимает цикл *Divini Amores*, посвящённый Божественной любви. Посвящение иезуиту Галлуцци задаёт тон: Купидон с луком и стрелами аллегорически отражает строки Песни Песней. В эпиграмме 34 Любовь и Смерть спорят о силе, используя библейский мотив («Могуча как смерть любовь» ПП VIII 6):

Обе – Смерть и Любовь, воюют за славу триумфа.

Смерть, колчаном потрясая, надменно Любви

Говорит: «Я поражаю тела верными стрелами».

«Я поражаю грудь пламенем», – ей отвечает Любовь.

Смерть говорит: «Мне больше уступит победа».

«А мне подчиняется слава», – ей вторит Любовь.

Они бы пытались стрелять, если б не говорили,

Что Бог – победитель обеих, обеими Бог побеждён.

Их диалог, построенный на парадоксе, подчёркивает равную власть над миром, возвышая тему до общего богословского контекста [2, с. 11].

Другие тексты цикла, например, эпиграмма 25, передают тоску невесты по жениху через метафоры земных и небесных поцелуев:

Я просила, чтобы кто-то приложил поцелуй к моим губам,

Когда мой жених, увы! так долго вдали.

Поцелуев просила у неба, и небо меня целовало,

Но даже они не смогли насытить щеки мои.

Поцелуев просила я землю, и земля меня целовала,

Но были они острее самых острых камней.

Прощайте, земля и небо – поцелуй дарю жениху,

О, столько б имела я губ, сколько имею желаний!

Даже опираясь на конкретные библейские цитаты, Сарбевский трансформирует их в универсальные образы, где личное переживание становится вы-

ражением общей духовной жажды. Так, через аллегории и типизацию, религиозные эпиграммы преодолевают привязку к единичному, встраиваясь в его концепцию поэзии как искусства «возможного».

В цикле *Divini Amores* тема духовной жажды раскрывается через метафоры: иссохшая земля ждёт дождя (эпигр. 11), а Невеста в эпиграмме 26 отвергает земные и морские «напитки», ища утоления только в Женихе:

Земля и море, я не хочу ваших напитков, ...

Ты, Жених, будешь мне пищей, Ты и питьем моим.

Хотя эти тексты демонстрируют риторическую изощённость, их глубина выходит за рамки словесной игры. Сарбевский через парадоксы (*concors discordia*) стремится выразить единство противоположностей в божественном порядке – как в Троице, соединяющей Единое и Триединое [2, с. 12]. Эпиграммы *Divini Amores* – не просто риторика, но молитвенные размышления, где язык служит мостом между земным и божественным.

Религиозные циклы, такие как *Divini Amores*, наиболее полно раскрывают его поэтику: через аллегории Песни Песней, диалоги Любви и Смерти, тоску Невесты по Жениху, Сарбевский превращает личный мистический опыт в универсальное высказывание. Здесь риторические приёмы служат не украшению, а выражению парадоксов веры, сближая эпиграмму с медитативной практикой иезуитов. Панегирики, сатира, тексты о мучениках, хотя и привязаны к конкретике, через типизацию и «моральный вымысел» тоже претендуют на статус поэзии.

Библиографические ссылки

1. *Mikołajczak A. W.* Z badań nad atrybucją epigramatów Sarbiewskiego. W zb.: *Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*. Red. J. Bolewski, J. Z. Uchański, P. Urbański. Warszawa, 1995.
2. *Łukaszewicz-Chantry M.* Epigramaty Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w świetle jego teorii poetyckiej // *Pamiętnik Literacki*. 2000. Z. 4, S. 7–14.
3. *Sarbiewski M. K.* *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus* (О поэзии совершеней, czyli Wergiliusz i Homer). Przełożył M. Plezia. Opracował S. Skimina. Wrocław, 1954.

М. А. Драгун

ХОР ЯК ГОЛАС ТРАЎМЫ: ЖАНРАВАЕ ПАМЕЖЖА І РЭЦЭПТЫЎНАЯ СТРУКТУРА ЗБОРНІКА ЁРГАСА СЭФЭРЫСА «Μυθιστόρημα»

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

macviejdrahun@gmail.com;

навуковы кіраўнік – Ю. А. Сядзініна-Баркоўская, старшы выкладчык

У цэнтры даследвання – зборнік грэчаскага паэта Ёргаса Сэфэрыса «Μυθιστόρημα». У дадзеным артыкуле аналізуецца жанравая і рэцэптыўная структура твора, які спалучае ў сабе прыкметы розных жанравых характарыстык і складаецца з паліфаніі галасоў. Адным з такіх галасоў становіцца старажытны хор, роля якога разглядаецца праз прызму даследаванняў траўмы і памяці.

Ключавыя словы: грэчаская літаратура; Ёргас Сэфэрыс; «Μίтысторыма»; старааатычны хор; старажытнагрэчаская трагедыя; рэцэпцыя.

Адзін з найважнейшых грэчаскіх паэтаў XX стагоддзя Ёргас Сэфэрыс нарадзіўся ў 1900 г. у горадзе Смірне (цяп. Ізмір). Праз дваццаць два гады, знаходзячыся ў Парыжы, паэт дазнаецца пра страшную паразу грэчаскага войска ў Малой Азіі. Сэфэрыс даведаецца пра *малаазійскую катастрофу*, спаленне яго роднага горада Смірны і выгнанне тысяч грэкаў з іх айчыны.

Паэт з болей пераносіць страту края дзіцячых успамінаў. Хоць сам Сэфэрыс пакінуў Малую Азію задоўга да катастрофы, ён адчувае глыбокую сувязь з пацярпелымі і далічвае да іх сябе: *«Крызісаў духоўнага і эмацыйнага парадку я перажыў шмат. Аднак, магчыма, табе падасца дзіўным (магчыма, нават больш, чым дзіўным), калі я скажу, што падзеяй, якая аказала на мяне ўплыў болей за ўсе, стала малаазійская „катастрофа“ ... Магчыма, табе стане гэта больш ясным, калі я дадам, што з трынаццацігадовага ўзросту я не перастаю быць бежанцам»* [1, с. 239–241]. Прызнанне Сэфэрыса робіць яго для нас цікавым прыкладам сведкі трагедыі – сведка, так бы мовіць, паводле метаніміі, сведка паводле салідарнасці. Сам перажыўшы страту радзімы, Сэфэрыс уключае падобны,

паралельны вопыт у свой уласны, акцэптуе яго і выбудоўвае ўжо ўласныя стратэгіі перажывання траўмы.

Першай сталай і завершанай спробай зафіксаваць як эстэтычныя погляды паэта, так і асэнсаваць памяць пра трагедыю, лічыцца зборнік пад назвай «Μυθιστόρημα», які пабачыў свет у 1935 г. Дэвід Рыкс адзначае, што многія крытыкі выбіраюць адзін з двух шляхоў аналізу тэксту: 1) грубая інтэрпрэтацыя праз гістарычную прызму малаазійскай катастрофы; 2) аб'ектам становіцца выключна міфалагічны матэрыял [2, с. 135–136]. Нам жа ў дадзеным артыкуле здаецца важным вызначыць, якія антычныя галасы акрэслівае паэт, каб расказаць пра траўму, і як гэтыя галасы фармуюць сведчанне пра яе.

Структурна «Мітысторыма» яўляе сабой зборнік з дваццаці чатырох вершаў, што адсылае да дваццаці чатырох песняў у паэмах Гамера «Іліяда» і «Адысея». Слова «μυθιστόρημα» даслоўна можна перакласці як «раман», аднак сам аўтар зборніка піша пра выбраную назву наступным чынам: *«Мітысторыма – два складнікі прымусілі мяне выбраць такую назву: міф, таму што я выкарыстоўваў, відавочна, пэўную міфалогію; гісторыя, таму што я пастараўся выразіць, з пэўнай лучнасцю, стан, незалежны ад мяне самога ў персанажах рамана»* [3, с. 160–161]. Так, мы знаходзім работу Ёргаса Сэфэрыса на пэўным памежжы родавых, жанравых і проста самавызначальных адносін, дзе пераплятаецца лірычнае і эпічнае, міфалогія і гісторыя, старажытнае і сучаснае.

Пры такой паліфаніі ў творы нам здаецца неабходным вызначыць яго рэцэптыўную структуру. Пад рэцэптыўнай структурай мы маем на ўвазе ў першую чаргу тыя каналы сувязі, тую наратыўную мадэль, якія прымяняе аўтар і праз якія твор успрымаецца чытацкай аўдыторыяй, праз якія фармуецца ўласна рэцэпцыя. Вядомая даследчыца творчасці Ёргаса Сэфэрыса Паліна Тамбакакі заўважае, што *«адзнакай мадэрнісцкай ідыёмы»* у зборніку «Мітысторыма» стала *«адсутнасць адзінага або ўстойлівага пункту гледжання»* [3, с. 161]. Рэцэптыўныя каналы ў творы характарызуюцца той жа размытасцю, што і жанравая прыналежнасць. Так, у трэцім вершы лірычнае «я», што асацыюецца з самім аўтарам, праз сон

злучаецца з Агамемнанам з трагедыі Эсхіла, якога ў эпіграфе цытуе Сэфэрыс:

*Правальваецца ў сон, як толькі я прабуджаюся са сну,
так нашае жыццё злучылася і будзе цяжка раз'яднаць яго*⁹ [4, с. 6].

Часам гэты другі элемент выглядае больш выразна. Напрыклад, шаснаццаты верш гучыць акрэслена голасам Арэста:

*як бы ні амінаў чорных знуджаных Эўмэнід,
без прабачэння* [4, с. 6].

Таксама мы сустракаем звароты «ты», аформленыя як вершы-прысвячэнні. Шосты верш абазначаны ініцыяламі М. Р., пад якімі маецца на ўвазе французскі кампазітар Марыс Равэль [4, с. 537]. Верш, які на першы погляд выбіваецца з агульнай лініі аповеду, становіць важны фон для ўсёй гісторыі:

*рытмам іншага жыцця, наводдаль ад разбітага
мармуру і трагічных калонаў
ды карагоду сярод алеандраў* [4, с. 14].

Тым не меней рамку ўсяго зборніка і яго асноўную структуру задаюць вершы з героем, выражаным займеннікам «мы». Вершы з «мы» складаюць амаль палову, таму справядлівым пытаннем будзе: які наратыўны канструкт хаваецца за займеннікам «мы»? Зборнік пачынаецца з наступных радкоў:

*Вестуна,
мы адданыя чакалі тры гады...
Находзячы на лязо плуга
альбо кіль карабля,
мы спрабавалі адшукаць зноў першае насенне,
каб аднавіць старажытную драму* [4, с. 2].

У старажытнагрэчаскай трагедыі словам ἀγγελος (вястун) называлі аднаго з персанажаў. Яго роля магла змяняцца ад паведамлення пэўнай дэталі сюжэту да вербальнага апісання смерці, якую непрынята было паказваць на сцэне тэатру. Аднак з'яўленне вестуна ў трагедыі заўсёды імплікавала моцнае ўзрушэнне і перамену ў дзеянні. Знаходзячыся на памежжы лірыкі і эпасу, Сэфэрыс таксама заходзіць на поле драмы і

⁹ Тут і далей пераклад аўтара артыкула.

ўводзіць у сваю работу адным з асноўных персанажаў старажытнага хор. Ён распачынае дзеянне зборніка і працягвае лінію Сафоклавага парода ў «Цары Эдыпе»: «...або нейкае новае, або старажытнае ў часазвароце ты мне назначыш служэнне» [5, с. 18].

Змяшэнне ў пятым і шостым радках вобразаў кіля карабля і плуга як сімвалаў улады чалавека над прыродай і жыццём ідэйна рыфмуецца з першым стасімам «Антыгоны». Хор Сэфэрыса таксама сутыкаецца з паразай перад будучыняй і смерцю: «*Шмат дзівоснага ёсць – і нічога дзівоснейшага за чалавека. Вось ён імчыць у зімовы паўднёвы вецер скрозь сівое мора... Зямлю... узрывае, наставіўшы плуг, з года на год... толькі Аіда не ўмее пазбегнуць...*» [5, с. 304].

Розныя навукоўцы па-рознаму ацэньваюць драматычную функцыю антычнага хора. Аўгуст Шлегель у XIX ст. называе хор «ідэальным глядачом» [6, с. 70], а Альбэрт Вайнэр у XX ст. кажа пра ўключанасць хора ў палатніну драмы [7, с. 205–212]. Арыстотэль аўтарытэтным голасам антычнасці заяўляе ў «Паэтыцы»: «*Трэба, каб хор разумеўся як адзін з актораў, быў часткай цэлага...*» [8]. Хор Сэфэрыса становіцца чымсьці трэцім – хорам-сведкам, які нясе ў сабе памяць пра трагедыю:

*Тыя, хто некалі жыццёмуць там, дзе канчаемся мы,
калі раптам кроў у памяці іх счарнее і перапоўніцца,
няхай не забываюць нас...* [4, с. 58].

Гэта «*бяссільныя душы сярод асфадэляў*» [4, с. 58], тыя, што патанулі «*у балотах і маратонскім возеры*» [4, с. 54], што змагаліся і загінулі ў войнах, і, урэшце, тыя, што сталі ахвярамі малаазійскай катастрофы. Яны, як расказвае Гамер, вырачаныя на вечнае забыццё ў Аідзе, а таму нясуць свае «*рэльефы пакорнага мастацтва*» [4, с. 2], у якіх заключаны іх «міф» і «гісторыя», і чакаюць вестуна, які б перадаў памяць пра іх. Такім вестуном, сведкам трагедыі, становіцца сам паэт, што ў выніку замыкае рэцэптыўную структуру зборніка ў кола.

Такім чынам, Ёргас Сэфэрыс у сваім зборніку вершаў «Мітысторыма» размывае межы паміж родавымі вызначэннямі і прымяняе як лірычныя, так і эпічныя ды драматычныя элементы ў сваёй працы. Выкарыстоўваючы багатую паліфанію самых розных галасоў, паэт скіроўвае іх на даследаванне

ўласнай і калектыўнай памяці, у найбольшай ступені памяці пра малаазійскую катастрофу, якую сам глыбока перажываў і да сведкаў якой далічваў сябе. Адным з самых выразных галасоў Сэфэрыс надзяляе антычны хор. Так, паэт вяртае да жыцця і пераасэнсоўвае старажытнагрэчаскі наратыўны канструкт, антычны хор, і стварае з яго моцны інструмент сведчання пра трагедыю свайго народа.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Сеферус Й.* Шесть ночей на Акрополе. СПб. : Алетейя, 2002.
2. *Ricks D.* The Shade of Homer : A Study in Modern Greek Poetry. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
3. *Tambakaki P.* The Homeric Elpenor and those who made il gran rifiuto (Dante's Inferno, Canto 3) in the poetry of George Seferis : Modernist nekuias and antiheroism // *Classical Receptions Journal*. 2013. Vol. 5, iss. 1. P. 144–165.
4. *Seferis G.* Collected Poems. Princeton : Princeton University Press, 1981.
5. *Sophocles.* Sophocles with an English Translation by F. Storr, B. A. : Vol. I : Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone. London : William Heinmann, 1922.
6. *Schlegel A.* *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur 1.* translated by John Black under the title *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. London : Henry J. Bohn, York Street, Coven Garden, 1861.
7. *Weiner A.* The Function of the Tragic Greek Chorus // *Theatre Journal*. Vol. 32. No. 2 (May 1980). P. 205–212.
8. *Aristotle.* De arte poetica [Электронны рэсурс]. URL: <https://www.thelatin-library.com/vergil/aen9.shtml> (дата звароту: 7.05.2025).

В. А. Дылянок

**ГІБРЫДЫЗАЦЫЯ ЖАНРУ Ў РАМАНЕ П. АКРАЙДА
«ПЛАТОНАЎСКІЯ ПАПЕРЫ»**

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
dylenok.victoria@mail.ru;

навуковы кіраўнік – Г. М. Бутырчык, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

У артыкуле выяўлена ключавая роля жанравай гібрыдызацыі ў рамане П. Акрайда «Платонаўскія паперы» (1999) як фундаментальнага кампанента постмадэрнісцкай паэтыкі. Раскрыта спецыфіка выкарыстання элементаў традыцыйных жанраў (антыўтопіі, сатыры, падарожжа, біяграфіі) у кантэксце дэканструкцыі гістарычных і эпістэмалагічных наратываў. Абгрунтавана канцэпцыя «сферычнай драмы» (spherical drama) як арганізацыйнага прынцыпу структуры, раскрыта значэнне метапразаічнай рэфлексіі аўтара і псеўдадакументальных элементаў у стварэнні поліфанічнай наратывунай мадэлі. Вызначана, што жанравая гібрыдызацыя выступае не фармальным прыёмам, а канцэптуальным адлюстраваннем постмадэрнісцкай парадыхмы, дзе адсутнасць жорсткіх катэгорый сведчыць пра хаатычнасць рэальнасці. Выяўлена селектыўная рэалізацыя жанравых элементаў і іх прынцыповая неаддзельнасць.

Ключавыя словы: брытанскі постмадэрнізм; жанравая гібрыдызацыя; інтэлектуальная сатыра; постмадэрнісцкая наратывуная мадэль; структурны аналіз.

Твор «Платонаўскія паперы» (*The Plato Papers*, 1999) П. Акрайда вылучаецца ўнікальнай структурай і эксперыментамі з жанравай формай. У ім прысутнічаюць элементы сатыры, антыўтопіі, падарожжа, слоўніка, публічных выступленняў і апісанне судовай працэдуры.

П. Акрайд акрэслівае ўласную храналагічную мадэль развіцця чалавецтва, вылучаючы пяць эпох. У апісанні першых трох перыядаў пазнаецца: Антычнасць у эпосе Арфея (*The Age of Orpheus*), Сярэднявечча – у эпосе Апосталаў (*The Age of Apostles*), Новы час – сучаснасць чытача – у эпосе Крата (*The Age of Mouldwarp*). А дзве апошнія меткі на часавай гістарычнай стужцы – эпоха Чарамудрасці (*The Age of Witspell*) і Сёння (*The Present*) – звернуты да гіпатэтычнай будучыні, дзе чалавецтва пасля

апакаліпсісу адраджаецца ў іншай якасці. За гэтай мадэллю размяшчаюцца адзінаццаць эпіграфаў, аформленых як датаваныя фрагменты навуковага артыкула, кнігі, асабістага дзённіка, лонданскага гімна, прыказкі, гістарычнага запісу, ліста і заклікаў да грамадзян Лондана. Гэтыя разнастайныя тэкставыя формы нібыта пацвярджаюць сапраўднасць будучых падзей, апісаных перад асноўным наратывам, і выконваюць функцыю верыфікацыі, ствараючы прасторавыя і часавыя сувязі паміж светам «Платонаўскіх папер» і сучаснасцю чытача ў межах унутранай логікі аповеду. Так, П. Акрайд усталёўвае ўмоўную «чацвёртую сцяну» – метафарычны бар’ер паміж чытачом, яго часам і персанажамі кнігі, ствараючы прамежковую прастору, у якой прасочваецца дынаміка ўзаемадзеяння двух светаў і ўзнікае эфект аб’ектыўнага назіральніка. У гэтай жа частцы аўтар фармулюе канцэпцыю «сферычнай драмы» (spherical drama), умоўнасці якой абяцае захоўваць ад пачатку і да канца аповеду [3].

Уведзенае аўтарам паняцце «сферычнай драмы» становіцца канцэптуальнай асновай для гібрыдызацыі жанраў, аб’ядноўваючы тэатральную ўмоўнасць, гістарыяграфічную дакладнасць і філасофскую рэфлексію ў межах адзінага наратыву [3]. Тэзіс пра тое, што «*revelations and lamentations... will be in strict keeping with each other*» («адкрыцці і плачы... будуць строга адпавядаць адно аднаму» [тут і далей пераклад наш. – В. Д.]), падкрэслівае не механічнае змешванне разнародных элементаў, а іх арганічнае ўзаемадзеянне, падпарадкаванае ўнутранай логіцы жанравага сінтэзу [3]. Тэрмін «spherical» («сферычны») метафарычна перадае цыклічнасць і шматмернасць аповеду: падобна сферы, тэкст не мае выразных межаў паміж мінулым, сучасным і будучым, што дазваляе размыць межы паміж жанрамі, якія звязаны з рознымі часавымі перспектывамі (антыўтопіяй, гістарычным раманам, прароцтвам, сатырай і інш.).

Жанравая гібрыдызацыя праяўляецца ў структурнай арганізацыі тэксту, дзе эпіграфы імітуюць поліфанію гістарычных крыніц. Такі прыём не толькі стварае ілюзію дакументальнай дакладнасці, але і дэканструюе саму ідэю жанравай «чысціні». Гэта дэманструе, што любая спроба рэканструкцыі мінулага або прагназавання будучыні непазбежна становіцца літаратурным

канструктарам. Злучэнне драматургічных элементаў з аналітычным дыскурсам трансфармуе біяграфію Платона ў метагістарычнае даследаванне, дзе асабісты лёс персанажа службыць прызмай для аналізу калектыўных ілюзій.

Важным аспектам гібрыдызацыі становіцца метапразаічная рэфлексія: аўтар адкрыта абмяркоўвае прынцыпы адбору і кампрэсіі падзей, тым самым актуалізуючы пытанне аб прыродзе жанравых умоўнасцей. Згадка малюнкаў жыхароў прыходу на Сцяне горада, дзе асобная дэталёвая уважальнасць «*fateful moment or an eventful transaction*» («лёсавы момант ці насычаны падзеямі пераход»), службыць алегорыяй аўтарскага метаду – скарачэння маштабных гістарычных працэсаў да мікракосму індывідуальнага вопыту. Гэта набліжае тэкст да традыцыі філасофскага эсэ, дзе абстрактныя ідэі раскрываюцца праз канкрэтныя вобразы, і адначасова парадзіруе жанр біяграфіі, ставячы пад пытанне яго прэтэнзію на аб'ектыўнасць.

У творы П. Акрайда «Платонаўскія паперы» антыўтапічныя элементы, адзначаныя Б. А. Ланіным як жанратворчыя [2, с. 38–39], падпадаюць пад значную трансфармацыю, набываючы рысы, уласцівыя посткласічнай наратыўнай мадэлі. Адзін з эпіграфаў, стылізаваны пад «Заклік» («*Proclamation*»: «*The city bears us. The city loves its burden. Nurture it in return. Do not leave its bounds*» [3] («Абвяшчэнне»: «Горад нясе нас. Горад любіць свой цяжар. Дбайце пра яго ў адказ. Не пакідайце яго межаў»)), імітуе рыторыку таталітарнай прапаганды, дзе апеляцыя да калектыўнага дабра легітымлізуе кантроль над індывідуальнасцю. Аднак рэпрэсіўныя механізмы тут рэалізуюцца не праз непасрэдны гвалт, а праз ідэалагічную асіміляцыю, што дэманструецца ў эпізодзе суда над Платонам. Акрамя таго, канфлікт паміж героем і сістэмай, цэнтральны для класічнай антыўтопіі, тут звязаны да інтэлектуальнай фіксацыі «іншай праўды», без пераходу ў актыўнае супрацьстаянне. Адсутнасць кульмінацыйнага сутыкнення падкрэсліваецца адкрытым фіналам, дзе лёс героя застаецца нявырашаны, а акцэнт змяшчаецца з сацыяльнага супраціўлення на гнэсалагічную няпэўнасць. Гэта адлюстроўвае постмадэрнісцкую адмову ад бінарных апазіцый: крушэнне ўсталяваных уяўленняў пра рэальнасць агаляе

множнасць ісцін, нівеліруючы саму магчымасць падзелу на ўтопію і антыўтопію.

Сатырычная структура, якая адаптуе мадэль «блазнёрскай сатыры», апісаную М. М. Бахціным [1, с. 935–950], часткова рэалізуецца праз патроеную функцыю Платона як блазна-прамоўцы (аб’ект асмяяння, суб’ект крытыкі і люстэрка сацыяльнай рэчаіснасці). Разглядаючы адыход ад рысаў класічнай сатыры, варта адзначыць, што П. Акрайд свядома дыстанцуецца ад карнавальнай эстэтыкі Ф. Рабле (François Rabelais, 1494–1553), выключаючы вульгарна-цялесныя вобразы і малыя фальклорныя формы, замяняючы іх стылізацыяй пад псеўдадакументальныя ўстаўкі – гласарый тэрмінаў эпохі Крата і фрагменты «лекцый» Платона. Гэта стварае эфект інтэлектуальнай сатыры, дзе аб’ектам асмяяння становяцца не канкрэтныя сацыяльныя з’явы, а эпістэмалагічныя падставы чалавечага пазнання. Абсурдныя інтэрпрэтацыі Платона гістарычных і лінгвістычных рэалій служаць няяўнай крытыкай пазітывісцкага падыходу да ісціны. Нават выгнанне Платона, маргіналізаванага за «ерэтычныя» погляды, сімвалізуе крызіс любога дагматычнага светапогляду, падкрэсліваючы цыклічнасць гісторыі ў рамках «сферычнай драмы».

Жанр падарожжа трансфармуецца ў канцэптуальнае вандраванне, выражанае праз спуск у пячору як сімвал іншага вымярэння. Захаванне апазіцыі «свайго» (асветлены духоўны Лондан) і «чужога» (падземны свет эпохі Крата) прадстаўляе героя-падарожніка як носьбіта гістарычнай свядомасці. У адрозненне ад класічных утапічных мадэляў, акцэнт тут зроблены на часавай шматпластавасці, якая адлюстроўвае постмадэрнісцкую інтэрпрэтацыю гісторыі як палімпсеста.

Філасофскі аспект жанру актуалізуецца праз разважанні пра прыроду ісціны і ідэнтычнасці. Вярнуўшыся з падарожжа, Платон распавядае пра яго ў духу асветніцкай традыцыі. Аднак яго выгнанне азначае адыход ад канона: герой не проста вяртаецца ў «свой» свет з новым веданнем, але адмаўляецца ад самой ідэі фіксаванай ідэнтычнасці, выбіраючы замест гэтага адвечны пошук. Гэта частка фабулы пераўтварае класічную схему жанру, у якой падарожнік звычайна застаецца носьбітам нязменнай культурнай парадыгмы.

Адзін з ключавых аспектаў твора «Платонаўскія паперы» – трансфармацыя жанру біяграфічнай літаратуры, традыцыйна арыентаванай на дакументальную рэканструкцыю жыцця гістарычных асобаў. П. Акрайд падвяргае сумневу магчымасць біяграфіі як дакладнага наратыву. Платон у творы прадстаўлены як выдуманы персанаж, чыё «жыццё» праецыруецца ў гіпатэтычную будучыню. Нарацыя характарызуецца дыскрэтнасцю і гетэрагеннасцю: лінейна-дыяхранічны прынцып замяняецца фрагментарным аповедам без выразных часавых маркераў. Аднак такія элементы біяграфічнага канона, як згадкі пра нараджэнне героя, яго дзяцінства, прафесійную дзейнасць, захоўваюцца. Іх узаемадзеянне з алюзіямі на антычных філосафаў (Сакрат, Платон), разлічанымі на фонавыя веды чытача, фарміруе ілюзію хронікі жыцця выбітнага мысляра, што экспліцытна пазначана ў ананімнай прадмове-эпіграфе як аўтарская ўстаноўка.

Жанравая складанасць узмацняецца за кошт частковага сумяшчэння аб'екта і суб'екта аповеду. Інкарпарацыя аўтабіяграфічных элементаў размывае мяжу паміж біяграфіяй і аўтабіяграфіяй. Гэта адлюстроўвае постмадэрнісцкую парадыгму, у якой ідэнтычнасць разумеецца як нестабільны канструкт, а ісціна страчвае статус абсалюту. У такім кантэксце біяграфія перастае быць інструментам пазнання і ператвараецца ў поле мастацкай спекуляцыі. Мажліва, невядомы аўтар прадмовы-эпіграфа і ёсць сам Платон, які ўжо перажыў уласны расповед і працягвае сваё вандраванне пасля зыходу з асветленага горада. У такім выпадку жанравай асновай твора становіцца не класічная біяграфія, а яе гібрыдная форма – аўтафікцыя, дзе вымысел і аўтабіяграфічны наратыў змешваюцца, падпарадкоўваючыся логіцы постмадэрнісцкай гульні з гісторыяй і суб'ектыўнасцю.

Такім чынам, у творы «Платонаўскія паперы» кожны жанравы элемент не з'яўляецца самадастатковым і актывуе іншыя праз стварэнне сеткі ўзаемных адлюстраванняў. Адкрыты фінал, які пакідае лёс героя нявырашаным, канчаткова сцірае межы паміж жанрамі: чытач, уцягнуты ў працэс сэнсавытворчасці, становіцца суаўтарам гэтага палілогу. П. Акрайд не проста спалучае жанры, а дэманструе іх прынцыповую неаддзельнасць ва ўмовах постмадэрнісцкай рэальнасці. Раман «Платонаўскія паперы»

выходзіць за межы чыстага літаратурнага эксперымента і становіцца філасофскім выклікам эпосе метанаратываў. Твор паказвае, што рэальнасць канструюецца не праз жорсткія жанравыя або эпістэمالагічныя рамкі, а праз дыялог паміж хаосам множных перспектыв, дзе чытач, падобна да Платона, паўстае вечным вандроўнікам у лабірынце інтэрпрэтацый і пошуку ісціны.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Бахтин М. М.* Сатира // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. М. Николюкин. М. : НПК «Интелвак», 2001. С. 935–950.
2. *Ланин Б. А.* Антиутопия // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. М. Николюкин. М. : НПК «Интелвак», 2001. С. 38–39.
3. *Ackroyd P.* The Plato Papers: a prophecy. New York : Nan A. Talese, 2000.

Е. В. Жилинская

КОЛОНИАЛЬНОЕ ОТЧУЖДЕНИЕ В РОМАНЕ Б. ОКРИ «DANGEROUS LOVE»

Белорусский государственный университет, г. Минск;

alenazhylynskaya@gmail.com;

научный руководитель – А. М. Бутырчик, кандидат филологических наук, доцент

В статье рассматривается проблема языкового и культурного отчуждения в романе постколониального нигерийского писателя Бена Окри «Dangerous Love». Утрата связи с родным языком и культурой порождает стремление к интернализации западной идентичности. С опорой на теоретические работы Нгуги ва Тхионго и Франца Фанона в статье анализируются языковые маркеры отчуждения, образ «американской мечты», а также проявления лингвистической мимикрии.

Ключевые слова: английский язык; колониальное отчуждение; нигерийская литература; языковая идентичность; языковое сознание.

Понятие «колониального отчуждения» («colonial alienation») вводит кенийский писатель и теоретик Нгуги ва Тхионго. В сборнике эссе «Деколонизация разума» («*Decolonising the mind*», 1986), посвященном языковой политике в африканской литературе, автор рассматривает сложные взаимоотношения между английским языком и идентичностью колонизированного субъекта. Нгуги отмечает, что насаждение английского языка через колониальную школу становится одним из основных инструментов культурного подчинения на колонизированных землях, поскольку устанавливает контроль над мышлением и разделяет языковое сознание на «свое» и «чужое»: «Язык, на котором африканский ребенок получал формальное образование, был чужим. Книги, которые он читал, были написаны на чужом языке. Освоение мира происходило на чужом языке. Сами мысли в нем принимали облик чужого языка» [1, р. 17] (*здесь и далее, если не указано иное, перевод наш. – Е. Ж.*).

Разрыв единства между мышлением, языком устного общения (которым оставался родной язык) и письменным языком образования порождает состояние колониального отчуждения. Это отчуждение принимает две формы: с одной стороны – отстранение от родного языка, а следовательно, и от культурной среды, с другой – идентификация с чужим языком и чужой картиной мира [1, p. 28].

Рассматривая психологические последствия колонизации, мартиниканский теоретик Франц Фанон в книге «Черная кожа, белые маски» (*«Black skin, white masks»*, 1952) устанавливает, что отчуждение от локальной культуры и погружение в язык и культуру нации-просветительницы способствует развитию у колонизированных народов комплекса неполноценности (см.: [2, с. 15]). Он заключается в стремлении «обелить» свою расу, интернализируя идентичность белого человека. Ассимилируя взгляд европейца, чернокожий смотрит на себя как на Другого, что ведет к внутреннему разладу, чувству стыда и презрения по отношению к своей расе. Ощущение неполноценности, в том числе навязанное через колониальную литературу, выражается в восприятии родного языка как примитивного и отсталого. Он ассоциируется с нищетой, необразованностью и варварством, в то время как английский воспринимается как язык элиты.

Психологическими эффектами колониального отчуждения являются чувство утраты, оторванности от корней и традиций, обесценивание достижений прошлого, ощущение бесперспективности и отсутствия будущего для родной культуры, а также общее состояние отчаяния и потерянности, которые Нгуги наблюдает в африканской среде: «Оно [колониальное отчуждение – Е. Ж.] приучает людей рассматривать свое прошлое как период застоя и упадка и побуждает отградиться от этой непригодной для жизни пустоши. Оно вызывает стремление к самоидентификации с тем, что наиболее удалено от корней; например, с языками других народов, а не со своими собственными. <...> Конечная цель заключается в насаждении отчаяния, уныния и коллективного желания самоуничтожения» [1, p. 3].

Аспекты колониального отчуждения, а именно, маргинализация африканских языков, культуры и традиций, коррелирующая с превознесением

английского языка и западной культуры, становятся предметом критического осмысления в романе нигерийского писателя Бена Окри «Dangerous Love» («Опасная любовь», 1996). Роман «Dangerous Love» – это ремейк одного из первых произведений Б. Окри – «The Landscapes Within» (1981). Первоначальная версия романа переведена Т. Редько на русский язык под названием «Горизонты внутри нас».

Б. Окри изображает молодое поколение нигерийцев 1970-х годов, которое ощущает на себе губительные последствия гражданской войны. Герои переживают кризис идентичности в атмосфере послевоенной разрухи и нищеты, и многие из них находят спасение в мечте об Америке. Друзья молодого художника Омово, Деле и Окоро, считают, что у них нет будущего в родной стране. Они призывают получать образование и уезжать за границу. Америка, называемая «благословлённым краем» [3, с. 112], воображается миром прогресса, где царит свобода, в то время как Нигерия видится отсталой страной, погрязшей в коррупции. Испытывая неприязнь ко всему африканскому, Деле и Окоро разговаривают с карикатурным американским акцентом. Выбранная языковая стратегия призвана нивелировать нигерийскую идентичность и сконструировать образ «успешного американца», заимствованный из поп-культуры.

В фантазиях Деле об Америке проявляется колониальный комплекс неполноценности. Герой считает, что его жизнь по-настоящему начнется только после переезда в Штаты, и он сможет реализоваться только в окружении представителей более «цивилизованной» нации: «Я так и вижу, как мы жмем руки черным американцам, и уже слышу, с какой скоростью улучшается мой американский акцент. <...> Ты не застанешь меня с какими-то глупыми бабами, чувак. Только с лучшими. Солидными белыми леди, черными, испанками» [3, р. 112].

Примечательно, что в первоначальной версии романа Америка предстает преимущественно как страна белых, особенно если обратить внимание на оригинальные формулировки Деле: «Представь, я кружу и жму руки всем этим американцам, и мой американский акцент такой жесткий и, блин, четкий, и рубашка, чувак... огонь. <...> Чувак, и все эти фотки, что я нащелкаю,

крутые фоточки с цыпочками, в парках, возле Белого дома, с белыми – во всей округе ни у кого таких не будет» [4, р. 126].

В переписанной версии Америка превращается из страны белых в страну мультикультурализма, и, следовательно, в комплексе неполноценности Деле расовый аспект трансформируется в культурный. Кроме этого, Деле с пренебрежением относится к нигерийцам, которые не могут получить престижную работу в эмиграции. Считая это проявлением лени и отсутствием амбиций, герой противопоставляет себя соотечественникам: «Чувак, ты не застанешь меня за всей этой грязной работенкой, за которую обычно хватаются нигерийцы, как только добираются до Америки. Никаких вакансий уборщиков и официантов. Еще чего! Я буду зубрить, обучусь всем тонкостям и вернусь, чтобы, блин, внести вклад в общество» [3, р. 112–113].

Желание героя получить образование и вернуться на родину свидетельствует о неполном разрыве связей с африканской культурной средой. В первоначальной версии Деле высказывается о Нигерии с нескрываемым презрением: «Слушай, что ж мы такие тупые и отсталые?» [4, с. 125]. Спустя четырнадцать лет тон героя показался творчески зрелому писателю слишком грубым и унижительным. В предисловии к переизданию романа в 2014 г. Б. Окори отмечает, что хотел сделать стиль более тонким и искусным, хотя оригинальная версия по-прежнему привлекает читателя вызывающей дерзостью и искренностью.

Высокий уровень владения английским языком воспринимается героями как индикатор культуры и образованности, а американский акцент становится знаком престижа и маркером социального статуса. Окоро подсознательно соревнуется с другими парнями в том, кто лучше из них подражает американскому акценту: «Длинный парень говорит: “Привет, детка, сто лет не виделись. Что за местечко, надо же. Ты че, даже не здороваешься?” У него был дешевый американский акцентишка, и я заметил, что у него типа зубы изо рта выпирают» [3, р. 179].

Убедившись в превосходстве своего американского акцента, Окоро интернализирует западноевропейскую идентичность и характеризует такого же нигерийца, как и он сам, через колониальную оптику – описывая его

большие зубы. Омово, будучи художником, понимает состояние потерянности своих друзей, скрываемое за культурно-языковыми масками. Говоря на английском, Омово ощущает чуждость и инородность навязанного языка, который не может всесторонне передать окружающую его реальность: «Язык подводил его. Были вещи, которые он хотел выразить – песни, разрушающие проклятия, песни, которым его научила мать, песни, бывшие частью рассказанных под луной деревенских историй. Он не мог воспеть их на английском. Пространство, которое занял чужой язык, породило новую пустоту. Но он не смог бы пропеть их и на своем языке» [3, p. 275].

Омово подчеркивает, что английский язык подводит его как средство взаимодействия с миром. Расщепление языкового сознания нарушает связь между воображением, мыслями, словами и действиями. Окоро и Омово болезненно переживают разрыв с традиционной культурой. Окоро отмечает, что забыл язык матери и едва помнит родной язык отца, а Омово обнаруживает, что не помнит движения традиционных танцев. Оторванность от корней рождает глубокое чувство утраты, ощущение пустоты, дыры, «ничто». В этом «ничто» заключена невозможность увидеть горизонты внутри и будущее снаружи – то, что вызывает у Деле презрение ко всему африканскому, что заставляет Окоро подавлять свои эмоции и побуждает Омово рисовать. Как замечает Омово, это «ничто» толкает страну во тьму. Перед Омово, как перед художником, стоит задача найти художественный язык, который мог бы вместить в себя боль и страдания народа, говорящего более чем на пятистах языках. Таким образом, состояние колониального отчуждения в романе Б. Окри «*Dangerous Love*» выражается в кризисе идентичности героев, прибегающих к культурной и языковой мимикрии. Однако английский язык не только способствует колониальному отчуждению, но и становится инструментом для рефлексии и деколонизации мышления.

Библиографические ссылки

1. *Ngugi wa Thiong'o. Decolonising the Mind: The politics of language in African literature.* London : James Currey, 1996.
2. *Фанон Ф. Черная кожа, белые маски / пер. с франц. Д. Тимофеева. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2023.*
3. *Okri B. Dangerous Love.* London : Phoenix House, 1996.
4. *Okri B. The Landscapes Within.* Burnt Mill, Harlow, Essex : Longman, 1981.

А. С. Иванова

**СПЕЦИФИКА РУССКОГО СТЕНДАПА
КАК НОВОГО ЖАНРА СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.ivanovaAS1@bsu.by;

научный руководитель – Л. Л. Авдейчик, кандидат филологических наук, доцент

Статья посвящена рассмотрению специфических черт современного юмористического жанра стендап-комедии («stand-up comedy»), который считается одним из самых востребованных в комедийном искусстве России, однако пока остается малоизученным в литературоведении. Особое внимание уделяется исследованию традиций русской классической литературы в современной стендап-комедии.

Ключевые слова: стендап-комедия; русский стендап; русская литературная традиция; современная драматургия.

В современном литературном процессе продолжает активно развиваться жанр стендап-комедии, в рамках которого авторы стараются осмыслить актуальные проблемы и найти ответы на волнующие их вопросы. Монологи многих российских артистов вызывают бурные обсуждения, а подача материала отличается доступностью языка, остроумием и оригинальностью мысли.

Стендап-комедия или **стендап** (англ. stand-up comedy) – комедийный жанр, в котором автор (комик) выступает перед живой аудиторией, обычно говоря напрямую со зрителями. Некоторые комики, рассказывая шуточные истории, во время своих выступлений для усиления воздействия на зрителя используют музыкальные инструменты, визуализацию, чревовещание, фокусы. Выступления проходят в различных местах, таких как комедийные клубы, театры, концертные залы, бары. Как самостоятельный жанр стендап окончательно сформировался в США после Гражданской войны 1861–1865 гг., когда по всей Америке открывались новые комедийные клубы.

В русскоязычном пространстве к американским стендап-комикам ближе всего были советские писатели-сатирики, такие как Михаил Жванецкий и Михаил Задорнов, которые читали свои произведения со сцены. Их выступления часто транслировали по телевидению, что служило популяризации их творчества, однако это не привело к массовому распространению жанра. Интерес к западному стендапу возрос с появлением записей выступлений зарубежных комиков. В ответ на «юмористический кризис» в России начались эксперименты с форматом выступлений, что привело к запуску проекта «Comedy Club» на телеканале ТНТ в 2005 году. Успех этого шоу способствовал появлению других комедийных программ и знакомству зрителей с мастерами жанра, такими как Костя Пушкин, который стал пионером современного русского стендапа благодаря своей эрудированности и оригинальному стилю.

В это время на территории стран СНГ мало кому было известно о том, что такое стендап, поэтому начинающим стендап-комикам Гарик Мартиросян предложил авторское название подобных произведений комедийного жанра – «московский городской рассказ». Монологи некоторых артистов действительно стали тем самым московским городским рассказом, например, юмористическими историями о поездках в такси бизнес-класса и об ужинах в дорогих ресторанах на Патриарших прудах.

Изначально русские стендап-комики заимствовали манеру подачи материала у американских коллег, но со временем жанр претерпел изменения. В результате стендап стал более актуальным и доступным для русского зрителя, постепенно обретая свои уникальные национальные черты.

Одним из значительных факторов формирования русского стендапа стало влияние традиций русской классической литературы через большое количество рецептивных отсылок к узнаваемым концептам национальной картины мира. Например, феномен «русской тоски» нашел отражение в монологах таких комиков, как Андрей Айрапетов, Николай Андреев, Денис Чужой, Костя Пушкин и Алексей Квашонкин. Эта тоска коренится в русской ментальности, глубоко связанной с традициями православного христианства, которое оказало сильное влияние и на литературу [5]. Как отмечал Ф. М. Достоевский в романе «Братьях Карамазовых», страдание является

важным аспектом русской культуры, и это находит свое выражение в стендапе.

Актуальной для комиков является и религиозная тематика. Например, она волнует Алексея Квашонкина. В своем сольном концерте «Я так не думаю» (2023) автор в самоироническом ключе осмысляет свой религиозный опыт на протяжении жизни: «Бабушка так рассказывает: Бог есть, он живет в церкви... вот в этой, собирайся, пойдем в гости. <...> Я так и ходил всегда, вот я прям стоял в церкви, маленький был, я смотрел на дверь алтаря, куда нельзя заходить. Я всё время думал: “Да, понятно, кто там сидит, раз туда заходить нельзя”» [2].

Влияние творчества Ф. М. Достоевского можно увидеть и в монологах Андрея Айрапетова. Так, в концерте «Позорище» (2024) он рассказывал про своего прадеда: «...Три дома построил, умер – ни единого седого волоса, семью на ноги поднял, на баяне играл одной рукой и однажды по пьяни внука топором...» [1]. Андрей Айрапетов представляет трагическую историю нарочито весёлой в соответствии со спецификой комедийного жанра: «Правда, мой прадед убил внука топором, но это весёлая история» [1]. В конце комик неожиданно замечает, что эта история – о любви. Здесь также можно провести параллель с романом Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», в котором любовь не является центральной темой романа, но она помогает Родиону Раскольникову достойно принять наказание за свои преступления.

Особое внимание следует уделить рассказчику (главному герою) в стендап-комедии. Главный герой большинства стендап-комедий обладает прогрессивным критическим взглядом на мир, но не способен реализоваться в нём из-за лицемерия и консервативности общества, чувствует себя «лишним» человеком. Этой проблеме посвящено множество монологов, в которых чувствуется влияние традиций классической русской драматургии. Серость и непросвещённость – главный предмет критики как авторов предыдущих эпох, так и современных стендап-комиков: «А я просто подражал в высшем образовании, потому что зимой я сходил на педагогическую практику. Я два месяца вёл французский язык в пятых классах в школе в

очень плохом районе. Вряд ли там кому-то пригодится язык, потому что тяжело уехать в Париж, если ты под подпиской о невыезде» [6]; «Смейтесь хорошо, если будете плохо смеяться, я тоже уеду. И вы будете думать, что это из-за вас таланты покидают Россию» [4].

В монологах стендап-комиков важное место занимает и образ Петербурга, который в произведениях русских писателей разных эпох часто предстаёт величественным, но мрачным и тяжелым. Многие комики также используют образ Петербурга, представляя его как вторую Москву – город возможностей. Однако вскоре приезжие начинают замечать различия между этими городами. Достоевский отмечал: «Редко где найдётся столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге» [2].

Современные комики также отмечают это «странное» влияние города. Об этом часто говорит, например, стендап-комик Сева Ловкачев в концерте «Комедия Наблюдений» (2024): «Каждый петербуржец знает: на болоте нельзя суетиться, оно иначе сильнее только засосёт. Самые коренные петербуржцы... они у нас в центре города вот так бухие лежат... консервативная стратегия поведения: я ниже не упаду – ты ничего со мной не сделаешь!» [3].

В этом же монологе встречается оппозиция Москва – Петербург: «Тут (в Москве) ты, если наверх по эскалатору не бежишь, ты у этого же метро получишь табличку “Собираю на билет домой”. В Питере почти никто наверх по эскалатору не бежит, нет, у нас оба ряда всегда заняты, потому что... как бы вам объяснить... лестница сама движется, зачем? Я знаю, что там сверху – там Питер... можно я ещё тут постою, в этом Лимбе... *по-НЕСУЩЕСТВУЮ*» [3]

Итак, можно выделить следующие характерные черты русского стендапа, восходящие к классической литературе.

1. Воплощение русской национальной картины мира (например, феномена «русской тоски», ощущения себя «лишним» в жизни).
2. Философско-религиозные размышления о жизни на фоне смешения серьёзного и ироничного начал.
3. Актуализация образов Петербурга и Москвы как основных локусов пространственно-временной организации стендап-комедии.

4. Современная проблематика: стендап-комики выражают общественное мнение, затрагивая наиболее волнующие темы.

На основании вышеотмеченного можно говорить о том, что стендап-комедия продолжает русскую литературную традицию и одновременно с этим сохраняет злободневную актуальность, чтобы оставаться интересной и востребованной для современного зрителя.

Библиографические ссылки

1. *Айранетов А.* Позорище. Сольный stand-up концерт [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/wjuvaaxccAQ?si=LgSHKekCiq6Sspa7> (дата обращения: 21.04.2025).
2. *Квашонкин А.* Я так не думаю. Сольный концерт 2023 [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/7GAr9pJeIp0?si=LGFX99AfljQVwhLM> (дата обращения: 21.04.2025).
3. *Ловкачев Вс.* Стендап. Сева Ловкачев. Комедия наблюдения [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/1YC7jkltlZY?si=Qv3qM3KVNzEMz0oO> (дата обращения: 24.05.2025).
4. *Пушкин К.* Костя Пушкин. Это всё шутки [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/FNiv6blT2iM?si=DPlvAij4gzvMwkf9> (дата обращения: 20.05.2025).
5. *Чеснокова Л. В.* Тоска как национальный концепт русской культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 9–1. С. 195–200.
6. *Чужой Д.* Второстепенный персонаж (стендап-2019) [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/19Q60VzR84o?si=ipa7-u4UBylIn8LR> (дата обращения: 22.04.2025).

К. В. Кавалеўская-Ахматава

СПЕЦЫФІКА ХРАНАТОПУ Ў РАМАНЕ А. САБУХАВАЙ «ШАПТУХІ»

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

merleo13582@gmail.com;

навуковы кіраўнік – А. У. Вострыкава, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

У артыкуле аналізуецца спецыфіка хранатопу рамана сучаснай славацкай пісьменніцы А. Сабухавай «Шаптухі» праз прызму канцэпцый М. Бахціна і Я. Славінскага. Вылучаецца некалькі тыпаў хранатопу, характарызуюцца часавыя і прасторавыя структуры твора, іх узаемадзеянне. Разглядаецца ўцягнутасць хранатопу ў сістэму функцый мастацкага свету рамана і ў яго сюжэт.

Ключавыя словы: сучасная славацкая літаратура; творчасць А. Сабухавай; хранатоп; дыялогавасць хранатопаў; Падляшша; М. М. Бахцін; Я. Славінскі.

Часавыя і прасторавыя характарыстыкі твора складаюць адзінства, якое, паводле М. М. Бахціна, прынята называць хранатопам. Згодна з азначэннем даследчыка, хранатоп – гэта «істотная ўзаемасувязь часавых і прасторавых адносін, мастацка асвоеных у літаратуры (што значыць у даслоўным перакладзе – “часпрастора”» [3, с. 231].

Пісьменніца Алена Сабухава ў рамане «Шаптухі» даволі цікава па-мастацку прэзентуе ўзаемасувязь часавых і прасторавых адносін. Характарызуючы часавыя структуры твора, яна выкарыстоўвае прыём рэтраспекцыі для пабудовы сюжэтнай лініі. Усе падзеі рамана разгортваюцца ў мінулым. У апошняй частцы твора лінейнасць сюжэта парушаецца: «*Праз некалькі гадоў, калі я танула ў танным джыне...*» [1, с. 180]. Галоўная гераіня расказвае пра мінулае, якое адносна астатніх падзей твора з’яўляецца будучыняй. Абапіраючыся на мадэлі тэлефонаў, узгаданых у творы (Nokia 3200, Nokia N96), апісанне выхаду на тэлебачанні серыяла «Эсмеральда» (які рэальна трансліраваўся ў Польшчы з 31 жніўня

1998 года па 11 сакавіка 1999 года) і прыезда акторкі Летысіі Кальдэрон у Польшчу (1999), што таксама было апісана ў рамане, мы можам зрабіць выснову, што падзеі твора разгортваліся, пачынаючы з 1998 года, але напраму гістарычны час у творы не акрэсліваецца.

У невялікім даследаванні «Прастора ў літаратуры: асноўныя падзелы і ўводная нагляднасць» польскі літаратуразнаўца і структураліст Януш Славінскі выказвае думку, што адчуванне прасторавасці намаляванага свету ў чытача ўзнікае не толькі тады, калі ён сутыкаецца з адпаведным апісальным сказам. Адчуванне прасторавасці ўзнікае праз усю інфармацыю пра герояў, іх дзейнасць і г. д., што абавязкова прадугледжвае прастору [2]. У гэтым кантэксце Я. Славінскі задаецца пытаннем: «З якога ўзроўню можа пачацца працэс генерацыі адлюстраванай прасторы?» [2, с. 125].

У асобным падраздзеле Я. Славінскі разглядае мастацкую прастору ў рамках канстытутыўнага кампаненту літаратурнага адлюстравання свету. Даследчык мяркуе, што «выражаны ў творы свет павінен утрымліваць» пэўны «неабходны прасторавы мінімум» [2, с. 124]. Паводле яго даследавання, на **першым узроўні** спасцігаюцца прамыя і ўскосныя спосабы рэпрэзентацыі прасторы, на **другім узроўні** – уцягнутасць прасторы ў сістэму функцый выдуманнага свету, якімі з'яўляюцца падзеі і ўчынкі персанажаў.

Падзеі рамана Алены Сабухавай «Шаптухі» разгортваюцца на Падляшшы, гістарычна геаграфічнай вобласці беларуска-польскага памежжа, якое выступае складнікам хранатопу і ўплывае на сюжэт рамана.

Да першага узроўню, паводле Я. Славінскага, у творы А. Сабухавай мы адносім апісанні з'яў прыроды, мору, якія рэпрэзентуюць Падляшша гістарычна і кліматычна. Адным са складнікаў першага ўзроўню з'яўляецца мор, які быў выкарыстаны аўтарам для стварэння вобраза прасторы: «*Моравыя навеі ўкараніліся глыбока ў гарах, у дрэвах, у скалах і ў наветры, у размовах, у сутнасці*» [1, с. 35]. Мор фарміруе самасць персанажаў твора: «*Кажуць, мор пераследваў нас, як праклён, стагоддзямі, некалькі разоў вяртаўся, сыходзіў, каб да гэтага часу людзі маглі гаварыць пра яго ўслых як пра выпрабаванне, сілу ці пакаранне, як каму было зручна*» [1, с. 34]; «*Каб не было мору, мы б не былі тымі, кім мы ёсць*» [1, с. 35].

Ускосным спосабам рэпрэзентацыі прасторы сталі ў рамане мастацкія апісанні туманаў: *«Густыя туманы – звычайная з’ява на Падляшшы. Яны бываюць зранку, бываюць і вечарамі, часам настолькі густыя, што не бачна і некалькі метраў перад сабой»* [2, с. 36]. Пісьменніца ўзгадвае рэгіянальную касмагонію: *«Гасподзь спачатку стварыў туман, потым для яго прыдумаў Падляшша, а ўрэшце і ўвесь астатні свет»* [2 с. 36]. Мастацкай дэталлю, якая спрыяе стварэнню хранатопу Падляшша, з’яўляецца вобраз леса: *«Няма нічога лягчэйшага, чым заблудзіцца ў лясах Падляшша. Але лес вас не пакрыўдзіць, не пашкодзіць, нават ваўкі»* [1, с. 65]; *«Насамрэч, калі ён не патануў раней, чаму гэта павінна адбыцца цяпер? Ён быў дзіцём падляшскіх лясоў, ведаў іх, ведаў балоты, так мы супакойвалі адна адну»* [1, с. 187].

На другім узроўні прастора ўцягнута ў сістэму функцый выдуманага свету твора, якімі з’яўляюцца падзеі і ўчынкі персанажаў. Падляшша ў рамане «Шаптухі» ўплывае на самасць персанажаў, лёс герояў, удзельнічае ў сюжэце. А. Сабухава выкарыстоўвае прыныцы увасаблення, Падляшша становіцца «дзеючай асобай» у творы: *«Падляшша трымала людзей. Сям-там камусьці ўдавалася ўцячы ў, здавалася б, лепшае жыццё, але звычайна ўсе вярталіся, якім бы лепшым яно ні было»* [1, с. 108].

Для стварэння прасторы твора пісьменніца абірае рэальна існуючыя вёскі: Паграбы, Істак, Рыбалы, Апака, Ягаднікі, Арэшкава і горад Гайнаўка, але для месцапражывання дзвюх галоўных гераінь (Дароты і апавядальніцы) А. Сабухава стварае штучныя вёскі: Буль і Свенты. Назвы вёсак у рамане пададзеныя на польскай мове: Ból і Świąty, што перакладаецца на беларускую мову, паводле польска-беларускага слоўніка Я. Волкавай і В. Авілавай, як «боль» [4, с. 56] і «святы» [4, с. 646]. Гэтыя месцы, суадносна іх назвам, перадвызначаюць лёс гераінь. Дарота з в. «Боль», паводле сюжэта, мае няшчасны лёс: з сям’і сыходзіць маці, дзяўчына дапамагае бацьку хаваць памёрлых, падвяргаецца булінгу з боку каханага чалавека, спробе згвалтавання і памірае ў падлеткавым узросце. Лёс гераіні-апавядальніцы з в. «Святы» нашмат шчаслівейшы і ўдачлівейшы за лёс Дароты.

Паводле М. М. Бахціна, хранатоп з'яўляецца не проста фонам, а актыўным элементам, які фарміруе сюжэт [3]. У рамане А. Сабухавай мы вылучаем два хранатопы: часава-прасторавыя структуры «памёрлых» і «жывых». Існаванне рэальнага і ірэальнага хранатопаў абумоўлена жанравай спецыфікай рамана. Абодва кантынуума ўступаюць паміж сабой у дыялог праз так званыя парогавыя зоны (могілкі, туманы, Жалобную лаўку), дзе хранатопы «жывых» (рэальны свет) і «памёрлых» (ірэальны свет) перасякаюцца і ўзаемапранікаюць: *«Мазалі парогі алкаголем і насілі дадому гліну з магілаў, каб іх мужы трапілі да іх. Каб ніводзін не памыліўся»* [1, с. 82]; *«...людзі сустракалі святых і блуканцаў, таемна хадзілі на спатканні ў тумане з тымі, хто пакінуў гэты свет»* [1, с. 39]; *«Дарота казалася не азірацца ў тумане, таму што я іх пабачу»* [1, с. 47].

Сувязь прасторава-часавога кантынууму «памёрлых» і «жывых» назіраецца і праз персанажаў-медыумаў (Дароту і шаптуху з Істака), якія парушаюць межы света «жывых» і кантактуюць з памёрлымі: *«Але Дарота сказала, што муж выходзіць сядзіць з жонкай на Жалобнай лаўцы, калі вакол нікога няма, і часам да позняй ночы тлумачыць ёй, што мусіць ісці»* [1, с. 42]; *«Ніхто не зважаўся. Зразумела, нават мёртвыя. Хоць яна мне пра гэта не сказала»* [1, с. 50].

У творы А. Сабухава праз зліццё хранатопаў паказвае ўзаемапранікальнасць жыцця і смерці, калі памёрлыя ўплываюць на свет жывых: *«Бывала, што нябожчык выходзіў з хаты, клікаў па звычцы сабаку, а той бег і сыходзіў з ім. Або адвязаў карову, каб выгнаць на луг, і тая да раніцы памірала»* [1, с. 46]; *«Яе дачка была з намі і сказала мне, што ў іх амаль не засталася ў хаце кубкаў, бо нябожчыца іх б'е»* [1, с. 128]; *«У Істаку хтосьці [памёрлы дзед Анатоль] драпаў дах Яноўскім»* [1, с. 109].

Напрыканцы рамана адбываецца асіміляцыя хранатопаў, калі да жывой апавядальніцы «прыходзіць» яе памёрлая сяброўка, Дарота, якая размаўляе, перамяшчае рэчы ў пакоі (уплывае на прастору): *«Калядны кубак стаяў там, дзе яго пакінула Дарота»* [1, с. 181].

Такім чынам, асаблівасцю хранатопу ў рамане А. Сабухавай «Шаптухі» з'яўляецца дыялогавасць прасторава-часавога кантынууму «памёрлых» і «жывых», нават асіміляцыя, зліццё «рэальнага» і «ірэальнага» хранатопаў.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Sabuchova A.* Septuchy. Bratislava : Artforum, 2019.
2. *Slawiński J.* Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. Brno : Host, 2002. S. 124–125.
3. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
4. *Волкава Я.* Польска-беларускі слоўнік. Мінск : Беларуская энцыклапедыя, 2004.

Я. Д. Касіловіч

**ПРОПАВЕДЗІ КІРЫЛА ТУРАЎСКАГА І ІААНА ЗЛАТАВУСТА:
ПАРАЎНАЛЬНЫ АСПЕКТ**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
jauhienijakasil@gmail.com;*

навуковы кіраўнік – А. І. Бельскі, доктар філалагічных навук, прафесар

У артыкуле ў параўнальным аспекце разглядаюцца дзве пропаведзі: «Слова на Антыпасху» Кірыла Тураўскага і «Слова на новую нядзелю» Іаана Златавуста. На аснове цытат робіцца выснова, што Кірыл Тураўскі выдатна ведаў візантыйскія пропаведзі; яго падыход у выкарыстанні Свяшчэннага Пісання часткова супадае са стылем Іаана Златавуста. Кірыл Тураўскі паслядоўна пераказвае біблейскую гісторыю, рэдка ўжывае прамыя цытаты.

Ключавыя словы: Кірыл Тураўскі; Іаан Златавуст; Свяшчэннае Пісанне; Свяшчэннае Паданне; «Слова на новую нядзелю»; «Слова на Антыпасху».

Творчая спадчына Кірыла Тураўскага карэлюе са Свяшчэнным Паданнем, якое ўбірае ў сябе жыцці, пропаведзі, гімны, каментары да Бібліі – усе тэксты, створаныя святымі. Кніжная біблейская традыцыя заснавана на перайманні вопыту старэйшых прапаведнікаў іх вучнямі. Багаслоўская падрыхтоўка прапаведніка прадугледжвае авалоданне араатарскімі прыёмамі. Цытаты, рэмінісцэнцыі Свяшчэннага Пісання і Свяшчэннага Падання рэпрэзентаваны ў творах Кірыла Тураўскага. А. С. Увараў адзначае біблейска-візантыйскі ўплыў на яго пропаведзі [3, с. IX]. Візантыя адыграла ключавую ролю ў развіцці хрысціянства, дала свету таленавітых прапаведнікаў. Сярод іх Іаан Златавуст, які пакінуў багатую спадчыну духоўнага слова, перакладзеную на розныя мовы свету. Яго творы разам з тэкстамі іншых прапаведнікаў былі надрукаваны ксяндзом Жакам Полем Мінем: спачатку з’явілася Лацінская патралогія, пазней – Грэчаская [1]. Праз некалькі дзесяцігоддзяў пасля выдання Міня ў Расіі выйшаў пераклад твораў Іаана Златавуста на рускую мову [8].

Шырокі агляд спадчыны Кірыла Тураўскага адбыўся ў XIX ст. дзякуючы рускім даследчыкам. Сярод іх К. Ф. Калайдовіч [4], А. С. Увараў, які супастаўляў візантыйскія пропаведзі на грэчаскай мове з пропаведзямі Кірыла Тураўскага і Бібліяй на царкоўнаславянскай (без перакладу на рускую мову). У савецкі час выданнем твораў Кірыла Тураўскага займаўся І. П. Яромін. У артыкуле «Ораторское искусство Кирилла Туровского» [2] навуковец пісаў пра сувязь з візантыйскімі прапаведнікамі і Бібліяй. Следзям за Яроміным пра паэтыку слоў епіскапа пісаў У. В. Колесаў у артыкуле «К характеристике поэтического стиля Кирилла Туровского» [5]. Сярод сучасных беларускіх даследчыкаў пропаведзі Кірыла Тураўскага аналізавалі А. А. Мельнікаў [7], Л. В. Ляўшун [6], якія таксама адзначалі ўплыў найстаражытнейшых пропаведзяў на стыль Кірыла Тураўскага.

У гэтай сувязі вымагае супастаўляльнага даследавання «Слова на Антыпасху» Кірыла Тураўскага і «Слова на новую нядзелю і на апостала Фаму» Іаана Златавуста. Неабходна адзначыць, што дадзеную пропаведзь візантыйскага багаслова Мінь аднёс да *Spuria* (прыпісанае аўтарству Іаана Златавуста).

І Іаан Златавуст, і Кірыл Тураўскі ў большасці выпадкаў не цытуюць Біблію, а з рознай ступенню паслядоўнасці пераказваюць яе, але пераказы не ідэнтычныя. Іаан Златавуст верш за вершам пераказвае Свяшчэннае Пісанне і непасрэдна цытуе яго. Пасля цытаты ідзе падрабязнае мастацкае тлумачэнне гэтага фрагмента. Тэкст мае аднатыпную структуру, лёгка падзяляецца на часткі. У пропаведзі Кірыла Тураўскага пераказ вельмі падобны, канкрэтныя цытаты-рэмінісцэнцыі фактычна не вылучаюцца з моўнай тканіны.

Возьмем як прыклад дзевятнаццаты верш Евангелля ад Іаана, дзе згадваецца, што ў нядзелю, калі былі зачыненыя дзверы дома, дзе сабраліся вучні Хрыста (яны баяліся іўдзеяў), прыйшоў Ісус, сказаў: «Мір вам»: «*Съѣѣ же поѣдѣ въ дѣнь тѣй во єдинѣ ѿ сѣбѣ ѡтѣхъ, и двѣремъ затворѣннымъ, и дѣже вѣхѣ оучѣнцы (єгѡ) собрани, стѣраха раднѣ иудейска, прѣидѣ иѣсхъ и стѣ посредѣ и гѣла иѣмъ: миръ вамъ*» (Іаана 20:19). У Кірыла Тураўскага падзеі пераказваюцца дакладна, але не названы дзень тыдня і не згадана небяспека, што ідзе ад іўдзеяў: «*Взидѣмъ и мѣи, братнѣ, нѣинѣ мѣислено в Сиѡнѣскѡю горницю, яко тамо*

а́пλιν собрашамъ, и самъ Гѣ Иѣс Хѣ, затворенѣмъ дверемъ, посреде́ нхъ ѡбръѣтешъ, и, речъ: миръ вамъ...» [3, с. 22]. Затое гаворыцца пра тое, што Хрыстос з'явіўся менавіта пры зачыненых дзвярах. Іаан Златавуст таксама згадвае гэтыя абставіны, але бліжэй да сярэдзіны слова. Напачатку прапаведнік называе толькі сам факт прышэсця Хрыста: «...καὶ τὴν ἀνάστασιν ἰδόντες, τὸν ἀναστάντα προσεκύνησαμεν ἡκούσαμεν αὐτοῦ πρὸς ἡμᾶς εἰπόντος, Εἰρήνῃ ὑμῖν...» [1, с. 928] («...и, увидев воскресение, мы поклонились воскресшему; мы услышали Его, говорящего нам: “Мир вам”»... [8, с. 430]). Параўнаем з грэчаскім тэкстам Бібліі: «Οὕσης οὖν ὁψίας τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ τῇ μιᾷ τῶν σαββάτων, καὶ τῶν θυρῶν κεκλεισμένων ὅπου ἦσαν οἱ μαθηταὶ συνηγμένοι διὰ τὸν φόβον τῶν Ἰουδαίων, ἦλθεν ὁ Ἰησοῦς καὶ ἔστη εἰς τὸ μέσον καὶ λέγει αὐτοῖς Εἰρήνῃ ὑμῖν» / «В тот же первый день недели вечером, когда двери дома, где собирались ученики Его, были заперты из опасения от Иудеев, пришёл Иисус, и стал посреди, и говорит им: мир вам!» (Іаана 20:19).

З прапанаваных урыўкаў бачна, што прапаведнікі дакладна працытавалі слова Хрыста: «Мір вам!», (як напісана ў Евангеллі). Абодва прапаведнікі заклікаюць чытача (слухача) быць сведкамі евангельскай падзеі. Пры гэтым у Кірыла Тураўскага не настолькі дакладна ўзноўлены тэкст («посреде́ нхъ ѡбръѣтешъ, и, речъ» [3, с. 22]), як у Бібліі: «прѣиде́ иѣс хъ е҃та посреде́ нъ г҃ла ѣмъ» (Іаана 20:19), а ў Іаана Златавуста замест гэтага гаворыцца: «ἡκούσαμεν αὐτοῦ πρὸς ἡμᾶς εἰπόντος» [1, с. 928] / «мы услышали Его, говорящего нам» [8, с. 430]. Іаан Златавуст выкарыстоўвае дзеяслоў і займеннік у форме першай асобы (у перакладзе на рускую мову ўжыты два займеннікі першай асобы). Кірыл Тураўскі стварае адчуванне прысутнасці дзякуючы дзеяслову першай асобы «взидѣмъ». Чаму прапаведнікі скарыстоўваюць гэты прыём? Верагодна, Іаан Златавуст і Кірыл Тураўскі імкнуліся далучыць слухачоў да біблейскай падзеі, таму перадалі гісторыю ад першай асобы.

І хаця ўплыў Іаана Златавуста на Кірыла Тураўскага відавочны ў змесце і ідэях (бо яны агульнахрысціянскія), у форме і рытарычных прыёмах, аднак, назіраюцца прыкметныя адрозненні ў характары пераказу. Пераказ у Кірыла Тураўскага блізкі да тэксту, але не надта паслядоўны, дакладныя цытаты з Бібліі рэдкія, пераважаюць рэмінісцэнцыі і алюзіі. Іаан Златавуст прамаўляе

блізка да тэксту Евангелля, суправаджаючы цытату аўтарскім тлумачэннем, ён дакладна перадае біблейскі тэкст (значна часцей, чым гэта робіць Кірыл Тураўскі).

Такім чынам, «Слова на Антыпасху» Кірыла Тураўскага моцна, глыбока спалучана са Свяшчэнным Пісаннем і Свяшчэнным Паданнем. Прапаведнік раскрывае хрысціянскія тэмы і ідэі ў творах па-свойму адметна, хоць і абапіраецца на традыцыю аратарскай прозы Іаана Златавуста, арыентуецца на яго творчы вопыт.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Patrologia Graeca* / Ed. J. P. Migne. París, 1862. Т. 63: *Joannis Chrysostomi Opera*. Р. 927–929.
2. *Еремін І. П.* Ораторское искусство Кирилла Туровского // Труды Отдела древнерусской литературы / Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). М.; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1962. Т. 18. С. 50–58.
3. Рукописи графа А. С. Уварова. М. : Книга по требованию, 2023. Т. 2.
4. *Калайдович К. Ф.* Памятники российской словесности XII века. М. : Печать по требованию, 2019.
5. *Колесов В. В.* К характеристике поэтического стиля Кирилла Туровского // Труды Отдела древнерусской литературы / Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); отв. ред. Д. С. Лихачев. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1981. Т. 36. С. 37–49.
6. *Левшун Л. В.* История восточнославянского книжного слова XI–XVII вв. Минск : Экономпресс, 2001.
7. *Мельнікаў А. А.* Кірыл, епіскап Тураўскі: Жыццё. Спадчына, Светапогляд. 2-е выд. Мінск : Беларус. навука, 2000.
8. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. Издание СПб. Духовной Академии, 1906. Т. 12, кн. 1: На новое воскресенье, и на апостола Фому. С. 429–434.

А. П. Касперович

«ГОГОЛЕВСКИЙ ТЕКСТ» В ДРАМАТУРГИИ ТЭФФИ

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.kasperovichAP@bsu.by;

научный руководитель – Т. П. Сидорова, кандидат филологических наук, доцент

Статья является результатом исследования восприятия Гоголя как писателя, его точки зрения на литературу как на средство воспитания человека, а также рецепции его творчества в драматургии Тэффи.

Ключевые слова: Тэффи; Николай Гоголь; «гоголевский текст»; рецепция; драматургия; миниатюра; образ; мотив.

Понятие «гоголевский текст» в драматургии Тэффи включает характерные черты и элементы, сходные с творчеством Николая Васильевича Гоголя. К ним можно отнести использование его литературных приёмов, образов или аллюзий к его произведениям.

Стоит отметить, что рецепция – узкое понятие, которое обозначает осознанное включение автором воспринимаемого писателя, фрагменты, образы и мотивы его произведений, узнаваемые читателем. В то время как «гоголевский текст» – это понятие широкое, под которым понимается и неосознанная трансляция «чужого» текста.

Известно, что Надежда Александровна Тэффи проявляла большой интерес к театру и театральному искусству в целом. Она писала об этом в своих заметках и эссе, а также активно посещала театральные постановки. Тэффи считала театр одним из самых эффективных средств передачи идей и эмоций. Так, в интервью Надежде Городецкой она говорит: «Театр – не только зрелище. Цирк – другое дело» [2, с. 726].

Тэффи была известным драматургом начала XX века и активно интересовалась символистскими теориями театра. В статье «О „Монодраме“

Н. Н. Евреинова» (1909 г.) она проявляет скептицизм к идее, согласно которой зритель полностью погружается в действие пьесы. Она считает, что роль зрителя – наблюдать, а не участвовать, но признаёт ценность поиска новых форм в театре. В её взглядах театр – не развлечение и не школа, а цельное художественное явление, как «шахматная партия, в которой не интересны ни пешки, ни короли, ни дамы, а интересно и хорошо то, что создано при помощи их – сама партия» [8, с. 424].

В драматургии Тэффи прослеживается влияние её предшественников, особенно в контексте русской литературы XIX века. Надежда Александровна являлась активным участником литературного процесса и была знакома с творчеством многих известных писателей не только своего времени, но и прошлого века.

Среди писателей, оказавших влияние на её творчество, был Николай Гоголь. Гоголь считается одним из величайших русских писателей и его произведения оказали значительное влияние на развитие русской литературы.

Влияние Гоголя на творчество Надежды Тэффи отмечалось в научной литературе и ранее. Так, Ирина Николаевна Иванова в своей статье «“Гоголевский след” в “Юмористических рассказах” Н. А. Тэффи» отмечает явное сходство в природе комического двух писателей [4, с. 253].

Сама Тэффи тоже говорила о влиянии классика на своё творчество. «“Познай самого себя” – если хочешь по-настоящему растрогать или рассмешить читателя. Это уже Гоголь до меня делал. Еще успешнее, чем я», – признавалась писательница Надежде Одоевцевой [3, с. 75].

Мы исследуем рецепцию «гоголевского текста» в драматургии Надежды Тэффи, которая проявляется, в частности, на уровне отдельных образов и мотивов. Например, в миниатюрах Тэффи можно встретить героев, отсылающих к образу Хлестакова или явлению хлестаковщины (обманчивое поведение, характеризующееся притворством, самодовольством и претензией на более высокий статус, чем он есть на самом деле). В этом случае можно говорить о монологе «После турне» (1915 г.) и миниатюре «Тонкая психология» (1914 г.).

«После турне» – монолог завравшегося актёра, который с упоением рассказывает о «фуроре» после своего выступления: «А как я возвращался домой! Господи, что это было! На каждой станции кого-нибудь из-под локомотива выковыривали. Губернаторша красавица... молодёжь... отдельный вагон для венков, купе для ценных подношений... начальники станции рыдают, оваии, речи, шампанское, все губернаторы подали в отставку!...» [7, с. 89]. Часто герой в пылу бахвальства забывается и говорит нечто странное, например, упоминает влюблённую в него губернаторшу, которая отравилась из револьвера, или золотой портсигар, который был до того мягкий, что «в руках держать нельзя – как кисель». А заканчивается монолог просьбой одолжить такую сумму денег, которая, ввиду своей скромности, ни в какие сравнения не идёт с роскошью описанных ранее подарков: «Не найдётся ли у вас трёх рублей до четверга? Я бы во вторник отдал... ей Богу!...» [7, с. 89].

Другим представителем хлестаковщины можно назвать Коммивояжёра, персонажа миниатюры «Тонкая психология». Герой уверяет, что ему достаточно просто пройти мимо и встречающая девушка его уже не забудет. То, что эти слова всего лишь хвастовство, становится более очевидно по ходу пьесы: коммивояжёр уверен, что обольстил встреченную на вокзале даму, хотя та не обращает на него абсолютно никакого внимания. Попутно он даёт советы по общению с женщинами своему знакомому студенту, считая себя знатоком тонкой психологии. Здесь же можно отметить ещё один общий с «Ревизором» Гоголя мотив – заблуждение. Идея коммивояжёра состояла в том, что, чтобы добиться расположения матери, сначала нужно расположить к себе её ребёнка. Именно это он и пытался сделать: всячески обхаживал сидящего рядом с дамой кадета, будучи полностью уверенным в том, что это её сын. Когда же герой осознал ошибку, истинного отношения к кадету скрывать не стал.

В контексте рецепции «гоголевского текста» в произведениях Тэффи также можно рассмотреть образ «маленького человека». Например, такие герои фигурируют в миниатюрах «Плюскепарфе» (1915 г.) и «Небольшой талант» (1915 г.).

Коля Факелов, главный герой пьесы «Плюскепарфе», гимназист, маленький, худой, бледный, испуганный, старается держать себя достойно, хоть и

выглядит неряшливо. Герой устраивается репетитором в небогатую (или крайне бережливую) мещанскую семью Ветчинкиных. Сначала ему отказываются платить то месячное жалование, которое он назначает, потом оказывается, что, вместо одного ребёнка, обучать нужно всех четверых. Параллельно Коле дают поручения, которые должна исполнять домработница Ветчинкиных, в данный момент находящаяся в больнице с больным ухом. За дополнительную работу Факелову, конечно, не собираются доплачивать, он же, в свою очередь, на всё соглашается, говоря: «Я что ж... я ничего... я с удовольствием» [7, с. 11].

Как и все «маленькие люди», выдающимися способностями Коля не обладает. Учитель из него довольно посредственный, ибо объяснить отличие между двумя временами глаголов во французском языке он не может, а немецкий, по всей видимости, не знает вовсе.

В результате Колю выгоняют из квартиры, так ничего и не заплатив. Даже в такой ситуации герой не осмелился отстоять себя.

К типу «маленького человека» можно отнести и Гуртовника, персонажа миниатюры «Небольшой талант». Гуртовник мечтает стать артистом, для этого он продаёт доставшийся в наследство аптечный склад, а все вырученные деньги (2000 рублей) решает вложить в развитие своего таланта. Помощи он просит у Игната Мечталина, пожилого актёра. Однако последнему Гуртовник вообще неинтересен, пока он не сообщает о сумме денег, которую имеет на руках. Только тогда Мечталин, которому очень не везло в карточной игре тем вечером, согласился «помочь» Гуртовнику. Начинающий артист отдал «учителю» все деньги, в сущности, ничего не получив взамен и даже не осознав, как его обвели вокруг пальца, ещё и оставив виноватым.

И Коля Факелов, и Гуртовник слабохарактерные, неспособные противостоять внешней среде люди – это и сближает их с гоголевским Акакием Акакиевичем.

Другой гоголевский мотив прослеживается в характеристике внешности одной внесценической героини миниатюры «Контора Заренко» (1914 г.). О героине говорят: «В сущности – совершенная тыква» [6, с. 96]. Гоголь часто сравнивал лица своих персонажей с овощами, например, лицо Михаила Ивановича Собакевича издали было похоже на «молдаванскую тыкву», а лицо

его супруги, Феодули Ивановны, напоминало огурец; тут же можно вспомнить помещиков из произведения «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: у Ивана Ивановича голова «похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх» [1, с. 454].

Таким образом, в драматургии Тэффи рецепция «гоголевского текста» проявляется на уровне различных образов и мотивов: от приёмов в описании внешности до интерпретации типа «маленького человека». Как и Гоголь, Тэффи использует сатиру, но, как отмечает Е. М. Трибулова, «смех её изначально был далёк от ненависти и презрения, она не вытесняет себя из описываемого круга» [5, с. 12]. Для Тэффи Гоголь был образцом честного искусства, которое декларирует внимание к человеку и задает планку для его совершенствования.

Библиографические ссылки

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки; Т. 2: Миргород. М. : Издательство Московской Патриархии, 2009. – 664 с.
2. Городецкая Н.Д. Остров одиночества: Роман, рассказы, очерки, письма. СПб. : ООО «Издательство Росток», 2013.
3. Одоевцева И. В. На берегах Сены. М. : Художественная литература, 1989.
4. Поэтика комического в русской литературе XX–XXI вв. М. : Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2019.
5. Трибулова Е. М. Творческий путь Н.А.Тэффи. Эмигрантский период: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филолог. наук: 10.01.02 / Рос. АН, Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. 24 с.
6. Тэффи. Сборник миниатюр. 1914. Т. 1. [Электронный ресурс]// Российская национальная библиотека. НЭБ. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004200739/ (дата обращения: 10.04. 2024.).
7. Тэффи. Сборник миниатюр. 1915. Т. 2. [Электронный ресурс]// Российская национальная библиотека. НЭБ. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004199342/ (дата обращения: 10.04. 2024.).
8. Тэффи. Собрание сочинений: В 3 т. Том первый: Проза. Стихи. Пьесы. Воспоминания. Стихи. СПб. : РХГИ, 1999.

Е. Н. Кирсанова

**БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ
В СБОРНИКЕ Р. М. РИЛЬКЕ «НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ»
(НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ГЕФСИМАНСКИЙ САД»)**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

kirsanovaelizaveta1@gmail.com;

научный руководитель – Г. В. Синило, кандидат филологических наук, доцент

В статье рассматривается стихотворение Р. М. Рильке «Der Ölbaum-Garten» («Гефсиманский сад») как поэтическая интерпретация евангельского эпизода «Моление о чаше». Анализируется трансформация христианской символики в экзистенциальный текст, в котором сакральные образы утрачивают свою традиционную функцию. Стихотворение осмысливается как антипсалом – молитва, обращенная в безмолвие. Подтверждается особая значимость библейской архитекстуальности для творчества Рильке.

Ключевые слова: Рильке; австрийская литература; Библия; библейская архитекстуальность; Гефсиманский сад; экзистенциализм, антипсалом.

Для творчества выдающегося австрийского поэта Райнера Марии Рильке (Rainer Maria Rilke, 1875–1926) крайне важен диалог с Библией. Белорусская исследовательница Г. В. Синило указывает на значимость Библии как «осевого» архтекста для всей европейской литературы (см. [4]) и на особую роль библейской архитекстуальности в поэзии Рильке (см. [5, с. 354–370]). При этом Рильке часто кардинально переосмысливает библейские образы и сюжеты, выражая свое мироощущение и дух своего переломного времени.

Стихотворение Рильке «Гефсиманский сад» («Der Ölbaum-Garten»), вошедшее в сборник «Новые стихотворения» («Neue Gedichte», 1907–1908), представляет собой поэтическую интерпретацию евангельского эпизода «Моление о чаше». Рильке переосмысливает традиционный сакральный сюжет, наполняя его экзистенциальным содержанием. Сохраняя образы и символику христианской традиции, он выстраивает сцену внутреннего кризиса, в котором привычные религиозные ориентиры теряют свою опору. Таким

образом, библейская тема в поэзии Рильке становится не утверждением веры, а свидетельством ее утраты. В Евангелии от Матфея Гефсиманский сад предстает как преддверие Голгофы: это не просто сад, но сакральное пространство, где сталкиваются две воли – человеческая и Божественная. Христос в молитве обращается к Отцу: «*Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты*» (Матф 26:39). В христианской экзегезе Гефсиманский сад понимается не как место физического страдания, а как пространство предельного смирения, в котором раскрывается глубина Божественной любви. Христос не бежит от страдания, напротив – Он его принимает, потому что в этом заключается воля Отца и путь спасения людей.

Эдемский сад, в котором начинается история греха, и Гефсиманский, где начинается история Спасения, образуют зеркальные образы. Первый символизирует бунт, падение, выбор собственной воли человеком, тогда как второй – послушание, восстановление и жертвенное приятие воли Бога. В Гефсиманском саду Христос, которого апостол Павел называет «вторым Адамом», совершает противоположное – в момент страха и муки говорит: «...*не как Я хочу, но как Ты*» (Матф 26:39). Здесь рождается акт высшей любви и послушания. Ангел, появляющийся в Евангелии от Луки (Лук 22:44), служит подтверждением того, что Христос даже в тишине и боли не остается один. Но в поэтическом Гефсиманском саду Рильке все иначе. Поэт сохраняет символику, но наполняет ее иным содержанием. Его герой – не Христос, готовящийся к жертве, а человек, который переживает безмолвие и богооставленность. Об этом свидетельствуют строки: «*Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein. / Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein. / Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein*» [6, S. 185] ‘Я больше не нахожу Тебя. Не в себе, нет. / Не в других. Не в этом камне. / Я больше не нахожу Тебя. Я один [одинок]’ (здесь и далее подстрочный перевод наш. – Е. К.). В этой тройной апофатической формуле выражается последовательное отчуждение: отрицание Бога в Я, в другом, в камне представляет собой нисходящую шкалу. Камень, традиционно символизирующий Бога как «скалу спасения», более не несет сакрального смысла: он нем. Псалмы, в которых Бог – твердыня и защита, здесь не находят отклика: «Господь – твердыня моя и прибежище

мое...» (Пс 17:3). Фінальная строка – «Ich bin allein» – не проста ўтверджэньне адночэства, но онтолагічны вывод: мір больш не зьмяшчае Бога. Гэта адпавядае агульнаму сьведацьцю эпохі дэкадансу і трагічнаму ўзгляду на жыцьцё самаго Рільке. Як адзначае Г. В. Сініло, «Рільке востра адчуваў пераломнасьць свайго часу, яго катастрофічнасьць, прызрэкаў у наступаючым веку вялікую пагрозу чалавечэскаму духу, самай чалавечэсьці і ўсю жыцьцё шукаў абароны іх...» [5, с. 355].

Сымвал ночы пераўтвараецца ў антыпод біблейскага Апокаліпсысу. Там, дзе ў Евангеліі прыходзіць ангел, каб уцвердыць, у Рільке прыходзіць ноч, прычым не містычная, а буднічная і раўнадушная: «*Die Nacht, die kam, war keine ungemeine...*» [6, S. 186]. Гэта не ноч Апокаліпсысу, а ноч забыцьця, у якой чалавек застаецца без адказу. Адна з самых прызрэкальных радкоў у паэзіі Рільке – «*und ausgeschlossen aus der Mütter Schooß*» [6, S. 186] «і выключаны з чэрава [ўтробы] матэры». Гэта не проста фізіялягічнае нараджэньне, а сымвал выгнаньня з лона першазданнага каху. Герай лішэн самага аснованага быцьця. Ён выгнаны не толькі з сьвету, но і з самай магчымасьці супрачэснасьці жыцьця. З першых радкоў звучыць тон адчуждзеньня: «*...ganz grau und aufgelöst im Ögelände*» [6, S. 186] «усё сьрэнь і рассяяны [расклявіны] ў маслічнай мясцовасьці». Сьрэнь колер становіцца сымвалам выцвешчанага і эмацыянальнага пустоты. Герай не ідзе – ён знікае, губляючы межы Я. Гэта не рух да Сьвету, а дэзынтэграцыя асобы. У гэтым сэнсе ён антыпод Хрыста.

Контекст гэтай сцэны ў Лукі раскрывае абыр Хрыста ў момэнт глыбокага ўнутранага напружэня і страху перад страданьнем: «*И, находясь в борении, прилежнее молился, и был пот Его, как капли крови...*» (Лук 22:44). Евангеліскі тэкст дэманструе, што сапраўднае велічча Хрыста не ў адсуткаві страху, а ў тым, што Ён застаецца верным Богу Отцу нават у момэнт, калі душа і цела ахвачаны мукай, на грані адчааньня. Но Рільке ідзе далей: ён паказвае, што малітва стала немагчымай, таму што не падкрэплена верай. Повтор «*Ich finde Dich nicht mehr*» [6, S. 185] «Я не знаходжу Тебя больш» звучыць як эх адчааньня. А. В. Карельскі адзначае, што Рільке «свята служыў свайму мастацтву, не мяняў яму; іскраўна шукаў супрачэснасьці, зноў і зноў спрабуючы цвёрдасьць нітэй, зьвязывавшых

его не только с цветком, статуей или звездой, но и со страждущими, с умирающими, со слепцами, с бедными умалишенными в саду, – все это образы из той же книги “Новых стихотворений”, символы страстей и скорбей человеческих...» [1, с. 234]. Последняя строка «*Ich bin allein*» разрушает даже ритмическую симметрию. Рифмы в стихотворении, такие как *Laub – Staub, Gram – unternahm – Scham, Betern – Väteren* – ассонансные, глухие. Это рифмы не завершения, а распада. Фоника подчеркивает аллитерациями «g» и «s» тяжесть и пыльность мира. В стихотворении шипящие и глухие согласные (s, sch, g, t, k) создают особую звуковую атмосферу. Они имитируют шелест масляной роши, становясь акустическим фоном одиночества и отчуждения. Шелест здесь – не просто природный звук, а форма молчания, где даже природа говорит шепотом. Даже цезуры и синтаксические разрывы, как в строках «*Nach allem dies. Und dieses war der Schluß*» [6, S. 185] ‘После всего этого. И это был конец’ создают эффект не завершения, а финальности. Это не завершение – это отсечение, итог, после которого не следует выхода. Вопрос не порождает диалога, он уходит в глухую тишину: «*Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht*» [6, S. 186] ‘Почему ангел? Увы, наступила ночь’. Интонация стиха превращается в глухой стон.

Рильке сакрализует отчаяние. Он не утверждает веру – он ее утрачивает. Его Гефсиманский сад – это не место духовного подвига, а пространство распада. Это «антипсалом», где человек не восходит к Богу, а уходит внутрь себя – в молчание, слепоту и одиночество. Как замечает Г. И. Ратгауз, «Рильке подходит к Ветхому и Новому Завету со всей свободой светского, языческого мастера» [2, с. 393]. Подчеркнем, что Рильке вовсе не был язычником, он был человеком веры, христианином, что подтверждает весь контекст его творчества. Однако в интерпретации библейских образов он не следует ортодоксальной традиции, но переплавляет библейские образы в поэтические архетипы, создавая собственную систему смыслов. Его интересует не догма, а экзистенция. Именно поэтому Рильке может позволить себе смелую, почти дерзкую образность. «Как и прежде, у Рильке нет ни малейшего намека на ортодоксальную религиозность. Его увлекает титанический образный мир Ветхого и Нового Завета» [2, с. 392]. Именно этот «титанизм»

образов и рождает в его стихотворении Гефсиманский сад нового типа: место без ангелов, ночь без света, молитва без ответа.

Таким образом, «Гефсиманский сад» еще раз демонстрирует и важность для Р. М. Рильке Библии как архетекста (смысло- и текстопорождающего текста), и свободное от ортодоксии обращение с ним. Стихотворение является глубоко личной, почти исповедальной поэтической интерпретацией евангельского эпизода. Это не реконструкция евангельского сюжета, а выражение трагизма эпохи и внутреннего состояния поэта. Его образ – суровый и откровенный – рождается не из канона, а из честности перед своим временем, и потому молитва в его поэзии звучит как вопрос без ответа.

Библиографические ссылки

1. Карельский А. В. Райнер Мария Рильке // Зарубежная литература XX века : учебник / под ред. Л. Г. Андреева. М. : Высшая школа, 1996. С. 229–240.
2. Ратгауз Г. И. Райнер Мария Рильке (Жизнь и поэзия); Примечания // Рильке Р. М. Новые стихотворения; Новых стихотворений вторая часть. М. : Наука, 1977. С. 373–419; 444–526.
3. Рильке Р. М. Новые стихотворения; Новых стихотворений вторая часть / изд. подгот. К. П. Богатырев, Г. И. Ратгауз, Н. И. Балашов. М. : Наука, 1977.
4. Синило Г. В. Библия как «осевой» архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. 2017. № 3. С. 19–29.
5. Синило Г. В. Лирические книги Библии как архетексты немецкоязычной поэзии XVIII–XX веков. Минск : БГУ, 2019.
6. Rilke R. M. Gedichte / сост. и предисл. А. В. Карельского; коммент. Н. С. Литвиненц. М. : Progress, 1981.

Ю. С. Косарева

**МУЛЬТИВСЕЛЕННАЯ КАК КОМПОНЕНТ АВТОРСКОГО МИРА
В ЛИТЕРАТУРЕ ФЭНТЕЗИ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

yu.s.kosareva@gmail.com;

научный руководитель – С. В. Шамякина, кандидат филологических наук, доцент

В данной статье анализируется понятие мультивселенной в философии и физике, а также его применение в художественной литературе. На примере романов М. Муркока и Р. Желязны рассматривается воплощение данного феномена и его роль в создании авторского мира романа фэнтези.

Ключевые слова: авторский мир; вторичная реальность; мультивселенная; фэнтези.

Концепция множественности вселенной уходит корнями в античную философию (идеи атомистов Демокрита и Левкиппа; Аристотеля и др.), продолжает развиваться в философии эпохи Возрождения (Дж. Бруно), эпохи Просвещения (Г. Лейбниц, Б. Фонтенель) и остаётся актуальной проблемой до настоящего времени (С. Хокинг, М. Тегмарк, Д. Льюис, М. Каку).

В научном дискурсе мультивселенную называют также параллельными мирами, множеством миров, метавселенной, родительскими и дочерними вселенными, модальным реализмом и т. д. Несмотря на то, что данную концепцию исследуют разные области науки (в частности, квантовая механика), принято считать, что мультивселенная – это философское понятие, поскольку её существование на данном этапе эмпирически сложно доказать или опровергнуть [3, с. 44]. То, что мультивселенная является областью философских размышлений, подкрепляется следующим высказыванием советского учёного В. П. Визгина в работе «Идея множественности миров»: «Мышление, конструирующее картину Вселенной с ММ (множественностью миров – прим. наше, Ю. К.), выступает как своеобразная космологиче-

ская проекция мировоззренческих и философских, в частности онтологических, аспектов познавательного отношения человека к целостности бытия» [1, с. 257]. И далее, обосновывая идею множественности миров, исследователь подчеркивал: «Если Вселенная, видимая нами, или, как еще говорят, „астрономическая Вселенная“, эволюционирует, согласно современной космологии, то множественность космологических объектов – закономерность ее существования» [1, с. 257]. К тому же В. П. Визгин отмечал, что при использовании различных приспособлений (микроскоп – для микромира; телескоп – для макромира) «движение превращает невидимое в видимое» [1, с. 239].

Учёные М. Тегмарк и Б. Грин, основываясь на математических вычислениях и физических законах, разработали собственные классификации множественности миров. Представляет интерес работа известного физика-теоретика М. Каку. Так, он писал: «Все возможные многочисленные миры могут существовать одновременно» [2, с. 244]. Далее он объясняет теорию Х. Эверетта, наиболее известную как «многомировая интерпретация»: «В сущности, в каждый момент времени вселенная расщепляется надвое, становясь звеном в бесконечной череде расщепляющихся вселенных. Согласно этому сценарию, все вселенные возможны, каждая из них так же реальна, как и любая другая. Люди, живущие в каждой вселенной, могут яростно утверждать, что именно их вселенная реальна, а все остальные лишь воображаемые или ненастоящие. Эти параллельные вселенные не эфемерно существующие призрачные миры; в каждой вселенной мы видим столь же реальные и объективные твердые предметы и столь же реальные и объективные конкретные события, как и в любой другой» [2, с. 281].

На данный момент существуют как сторонники (кроме упомянутых ранее, ещё Л. Смолин, А. Виленкин, Ш. Кэрролл и др.), так и противники концепции множественности миров (Д. Гросс, А. Лоеб, А. Франк, В. Муханов и др.), что свидетельствует об актуальности проблемы.

Обращаясь к гуманитарному полю, мы можем без труда обнаружить мультивселенную в мифологии. Яркий пример – скандинавская мифология с ее множественностью реальностей, представленных девятью мирами (Ас-

гарт, Мидгарт, Ванахейм и т. д.). В славянской мифологии, согласно современной теории, – это Правь, Явь, Навь. В христианской – Рай и Ад. Множественность миров упоминается и в буддизме («Типитака») и индуизме («Бхагавата-пурана»).

Применительно к фантастической литературе понятие мультивселенной переосмыслил М. Муркок. Согласно его идее, данное явление представляет собой совокупность всех возможных альтернативных вселенных или параллельных миров [4].

Создавая множество миров, авторы прежде всего расширяют географию, увеличивают масштаб вторичной реальности и воплощают в произведении различные сюжетные линии, существующие зачастую параллельно. Яркий пример мультивселенной находим в серии о Вечном Воителе М. Муркока и цикле романов «Хроники Амбера» Р. Желязны, где иные реальности представлены мирами Порядка и Хаоса, а также множеством других, именуемых Тенями (Р. Желязны). Объединяющим звеном обеих авторских мультивселенных является наличие сакрального Центра мира: в книгах о Вечном Воителе им является город Танелорн, а в «Хрониках Амбера» – Амбер. Такая множественность параллельных миров предполагает появление ряда альтернативных событий, из-за которых та или иная история может принимать различный исход. Например, в вышеупомянутом цикле романов Р. Желязны в Тенях живут «отражения» или «копии» героев, имеющих разную судьбу, а в серии М. Муркока душа Вечного Воителя воплощается в разных телах (Элрик, Корум, Эрикесе и др.) в параллельных реальностях.

Следовательно, мультивселенная служит приёмом обогащения авторского художественного мира. Благодаря уникальности каждого из миров, особенности его культуры раскрываются разные стороны восприятия тех или иных этических норм, событий как героями, так и читателями. Такое различие, вносящее эмоциональное напряжение, может создавать конфликт, тем самым способствуя дальнейшему развитию сюжетной линии и актуализируя рассуждения о природе этих различий. Для автора идея мультивселенной может служить неисчерпаемым полем для вдохновения, а для читателя – маркёром безграничности авторского мира, который можно дополнять собственными смыслами и бесконечно исследовать.

Таким образом, мультивселенная может позволить увидеть разнообразие моделей поведения персонажей в ситуации выбора, изучить альтернативные пути развития событий, рассмотреть влияние окружения, особенностей мира на личность героев в различных жизненных ситуациях. Множественность миров представляет собой базис авторского мира, позволяющий решить философские вопросы (предназначения, цикличности, искупления, добра и зла и т. д.) и раскрыть историю различных микро- и макровселенных. Именно воплощение концепта мультивселенной помогает авторам создать многогранный художественный мир произведения.

Библиографические ссылки

1. Визгин В. П. Идея множественности миров: очерки истории. Изд. 2-е, испр. и доп. М. : Изд-во ЛКИ, 2007.
2. Каку М. Параллельные миры: об устройстве мироздания, высших измерениях и будущем космоса. М. : Альпина нон-фикшн, 2020.
3. Наумчик О. С. Концепция Мультивселенной в литературе фэнтези: от М. Муркока до А. Сапковского // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2020. № 3. С. 43–51.
4. *Multiverse* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/multiverse> (дата обращения: 13.03.2025).

К. А. Крыцук-Тарасава

**ПАЭТЫЗАЦЫЯ „ПЕРАХОДНАГА ЧАСУ“
Ў ТВОРЧАСЦІ МАКСІМА БАГДАНОВІЧА**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
katsyarina_tarasava@mail.ru;*

навуковы кіраўнік – Л. Дз. Сінькова, доктар філалагічных навук, прафесар

Творчасць Максіма Багдановіча вылучаецца разнастайнасцю жанраў, тэм, мастацкіх вобразаў, што дазволіла яму раскрыць свой літаратурны талент. Асобная ўвага ў яго творах надаецца вобразу ночы, які адлюстроўвае пераходны час сутоння, і яго значэнню ў жыцці герояў. Ноч увасабляе патаемнае, а сутонне – страхі і адзіноту, якія адчуваюць лірычныя героі. У творах М. Багдановіча час сутоння выступае як ключавы матыў, які раскрывае не толькі свет паэта, але і яго ўнутранае жыццё.

Ключавыя словы: мастацкія вобразы паэзіі Максіма Багдановіча; вобраз ночы; беларуская літаратура; паэтызацыя пераходнага часу; вобраз жыцця і смерці.

Творчай спадчыне Максіма Багдановіча ўласціва вялікая разнастайнасць жанраў, тэм і мастацкіх вобразаў, што паспрыяла найбольш поўнаму раскрыццю літаратурнага таленту паэта. Малады творца ўпершыню ўвеў у беларускую літаратуру шэраг новых літаратурных форм, умела выкарыстоўваючы сусветны літаратурны досвед.

Адным з найбольш універсальных, а разам з гэтым і найбольш частотных вобразаў у творчасці Максіма Багдановіча з’яўляецца вобраз ночы, які прадстаўляе чытачу цэлы спектр розных літаратурных матываў, рэмінісцэнцый і сімвалаў, раскрываючы космагенезіс творчасці пісьменніка.

Паэта вабіць час сутоння і яго пераходу ў ноч, значна радзей у яго творах узгадваецца час світання, таксама пераходны. Малюнкі “пераходнага часу” можна аднесці да ключавых у творчасці М. Багдановіча, бо яны выяўляюць

не толькі рамантычны і сімвалічны погляд паэта на свет, але і асаблівасці яго светаадчування.

Вобраз “пераходнага часу” ў творчасці Максіма Багдановіча амаль заўсёды паўстае праз матыў сустрэчы з прыхаваным. Сутонне і ноч у паэта (радзей світанне) – гэта час выяўлення усяго патаемнага, схаванага, інтымнага: ад таемнага жыцця міфічных істот і адухоўленага вясновага лесу да споведзі лірычнага героя перад самім сабой.

Прыход цемры ў паэзіі Максіма Багдановіча выкрывае схаваную і пагрозлівую сілу істот з іншасвету. Паэт не спрабуе стварыць класічныя вобразы Лесуна, Вадзяніка ці русалкі. Ён, быццам бы падглядаючы, малюе іх таёмнае жыццё, якое часам выклікае ў лірычнага героя страх, пагражае смерцю:

*“І, лякаючысь, канца чакаеш ночы.
Усё, здаецца. Устаў лясун вялікі –
Чырванюць, адбіваюць кроўю вочы,
Не змаўкае смех глухі і дзікі.”* (“Пугач”, 1909).

*“Ці не гукнуць, каб рэха па лесе пайшло,
Каб з касцямі, у кавалкі разбітымі,
Нехта біўся ў крыві, каб мне можна было
Усю ноч рагатаць над ракітамі?!”* (“*** Я спакойна драмлю пад гарой між кустоў...”, 1910).

Світанне, наадварот, хавае ўсе міфічныя таямніцы лесу, робіць іх нябачнымі, сцішанымі, ілюструючы бінарную апазіцыю жыццё-смерць, калі ўсё “нежывое” (міфічнае) ажывае ў сутонні і хаваецца (“памірае”) на світанні:

*“Хараша ты, ігра, весяла!
Харашы вы, нежывыя цяла!
Але блізка гадзіна ўтра –
Разгарнецца за лесам зара.”* (“Русалка”, 1908–1909).

Для Максіма Багдановіча ноччу “ажываюць” не толькі міфічныя істоты, але і прыродныя з’явы. Усё, што ўдзень было недаступна чалавечаму ўспрымання, адкрываецца ўночы, пасля захаду сонца. Аўтар ярка заўважае

тонкія змены наваколя, прапануючы чытачу не проста абрыс зорнай ночы, а цэлую палітру колераў, гукаў і форм. Месяц у розных вершах паўстае для лірычнага героя *зялёным, снежавым, бледным, бледна-сінім, сінявокім, маркотным, вільготным, чырвона-жоўтым*, змяняючы пры гэтым сваю форму з “*рожак*” на “*пугачова вока*”. Зоркі ўяўляюцца як *пыл, вочкі, іголки, гузікі, пырскі золата, кветкі* і інш. А ўся ноч напоўнена гукамі конікаў, завірухі, шэлесту лісця, скрыгату снегу, плёскату хваль.

Лірычны герой застаецца сам-насам з праявамі ночы, што выкрывае ў ім уласныя хваляванні, думкі і эмоцыі. У пераходны час сутоння перад лірычным героем паўстаюць страхі, меркавана, уласцівыя самому М. Багдановічу, – страх адзіноты і страх смерці. Так, уночы ці на світанні (на сыходзе ночы) лірычныя героі Максіма Багдановіча часта ці паміраюць, ці даведваюцца аб нечай смерці:

“...*Зіхацела яна – серабра пуціна,
Увадзіла ў той край, дзе пануе вясна.
Доўга-доўга цябе ён чакаў і шукаў,
Але вось час жаданы нарэшце настаў...
І пайшоў ён па шляху, пайшоў аж да дна:
Агарнула яго цішыня, глыбіна.*” (“Самнамбул”, 1909–1912).

“...*І ўраз пабачыў ён, што ізумруд
Ў пярсцёнку залатым на пальцы штось імгліца,
Што блеску ў ім няма... І з болем тут
Ён зразумеў, што ўжо к жыццю не вараціцца.*” (“Безнадзейнасць”, 1913).

“...*Толькі ўхазіць у хату сястрычанька, –
Белы-чысты ліст у руках,
Белы тварык увесь у слязах:
“Ой, забілі Арыёма, забілі...”*”(“*** Цёмнай ночай лучына дагарала...”, 1914).

Матывы смерці ў “пераходны час” мы можам знайсці і ў прозе класіка. Так, у апавяданнях на рускай мове “Несчастный случай”, “Колька” і “Шаман” героі паміраюць у начны час, а ў замалёўцы “Страшное” смерць

салдата яе сведкі ўсведамляюць на світанні. Прычым часта героі М. Багдановіча ў фатальны момант застаюцца адны (маральна ці фізічна), што падкрэслівае адзіноту самога паэта, якая таксама абвастраецца ў пераходны перыяд:

*“...Ўспамяні, маё сэрца, даўнейшыя дні!
Па загаду бурмістра усё, як належа,
Зачынілі ўжо вокны; загасілі агні.
Варта вулкай прайшла... і не спім мы адны –
Я ды чорны кажан, што шнуруе ля вежы.”* (“*** Вулкі Вільні зіяюць і гулка грываць”, 1912).

*“ Вось і ноч. Нада мной заліліся слязамі нябёсы,
Смагла цягне расу ўся сухая і пыльная глеба;
Раскрываюцца краскі начныя, як выпадуць росы,
Раскрываецца сэрца маё пад слязінкамі неба...”* (“***Вось і ноч. Нада мной заліліся слязамі нябёсы...”, 1910).

*“ ... Час, калі трэба журыцца
Душою на светлых магілах
Пуста пранёсішыхся днёў.”* (“*** Ціха па мяккай траве...”, 1911).

Спалучэнне страху смерці і адзіноты, што суправаджае лірычнага героя, можа казаць пра страх самога Максіма Багдановіча сысці незаўважна, аднаму (што ў выніку і адбылося!), а выкарыстанне для перадачы гэтага пачуцця менавіта пераходнага часу дапамагае выказаць абвостранае пачуццё не проста эмацыйнай, але і фізічнай пакінутасці.

У вершах паэта заўважаецца, што “пераходны час” выкрывае не толькі схаваныя страхі лірычнага героя, але і жаданні. Вершы з “начным” хранатопам выяўляюць яго свавольства і імкненне да свабоды:

*“...Поле нікне ў срэбным тумане,
Снег блішчыць, як халодная сталь,
І лятуць мае лёгкая сані,
Унашуся я ў сінюю даль.”* (“Зімовая дарога”, 1910).

“... Ўзрываіце ж іх санямі, коні!

*Звіні, вясёлых бомаў медзь!
Вакол лятуць бары і гоні,
Ў грудзях пачала кроў кінець.*” (“Зімой”, 1910).

*“Іскрацца зорак сняжынкі маркотна,
Збожжа накрылася шызаі расой...
Кіньма жа думкі аб долі гаротнай,
Хоць бы на момант спачынем душой!”* (“*** Вечар на захадзе ў
попеле тушыць...”, 1910).

*“... Ты дасюль не заснула, –
Напружона у ложку ляжыш,
Быццам сквапна і чула
Узіраеся ў гэтую цёмную ціш...”* (“*** Цёмнае неба начное...”).

*“Зорка Венера ўзышла над зямлёю,
Светлыя згадкі з сабой прывяла...
Помніш, калі я спаткаўся з табою,
Зорка Венера ўзышла...”* (“Раманс”, 1912).

Такім чынам, малюнкi “пераходнага часу” ў творчасці Максіма Багдановіча з’яўляюцца аднымі з ключавых: яны ўтрымліваюць матывы патаемнага, дыхатаміі жыцця і смерці, звароты да прыхаваных інтымных пачуццяў. Вобраз часу ў сутонні выяўляе не толькі мастацкі свет паэта, але і раскрывае яго асабістыя перажыванні ў іх адценнях. У творах з вылучаным хранатопам паэт-класік імкнецца падзяліцца незаўважанай прыгажосцю, а таксама эмоцыямі страху смерці, адзіноты, вычуваннем інтымнага ў асабістым жыцці. Лірычны герой быццам бы ўпотаікі, часта адзін, спрабуе выявіць тое, чаго не відаць пры дзённым святле. Максім Багдановіч вельмі таленавіта перадае вытанчаныя асабістыя перажыванні лірычнага героя ў “пераходны час”.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Багдановіч М. Поўны збор твораў. У 3 т. Т. 1. Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. Мінск : Навука і тэхніка, 1993.

Г. А. Леонцьеў

**ВОБРАЗ УЛАДЗІСЛАВА СЫРАКОМЛІ
Ў БЕЛАРУСКОЙ ПАЭЗІІ СЯРЭДЗІНЫ XIX СТАГОДДЗЯ**

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
glebleoz@gmail.com;

навуковы кіраўнік – Л. А. Гедзімін, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

У артыкуле праведзены аналіз вобраза славутага песняра Уладзіслава Сыракомлі, створанага паэтамі ў сярэдзіне XIX стагоддзя. Вызначана, якія рысы надаваліся постаці вясковага лірніка, як яго асобу па-мастацку характарызаваў розныя пісьменнікі, у чым падабенства і разыходжанне іх рэцэпцый свайго сучасніка.

Ключавыя словы: Уладзіслаў Сыракомля; рэцэпцыя; беларуская польскамоўная літаратура.

У. Сыракомля пакінуў значную творчую спадчыну, якая натхняла іншых пісьменнікаў. Асоба вясковага лірніка і яго творчасць сталі аб'ектам паэтычнай рэцэпцыі. Пераасэнсаванне набыткаў паэзіі У. Сыракомлі можна знайсці ў розным выглядзе ў многіх творцаў. Мы ж засяродзімся на тым, якім бачылі У. Сыракомлю яго сучаснікі і паслядоўнікі, якім уяўлялі яго вобраз, якія рысы яму надавалі.

А. Адынец адгукнуўся на праграмны верш У. Сыракомлі «Вясковы лірнік» сваім творам «Да Уладзіслава Сыракомлі». Ужо ў першых радках паэт характарызуе свайго калегу як сумнага, але таленавітага чалавека: «*Лірніку, ты наш сумны! / Харакство тваёй спеўнай ліры адчуваюць сэрцы народа*» [6, с. 233]. Тут варта зазначыць, што пад «народам» аўтар хутчэй за ўсё мае на ўвазе шляхту, а не народ як сукупнасць усіх сацыяльных слаёў грамадства, аб'яднаных паходжаннем, культурай і інш. Такім чынам, былы філарэт прызнаў у якасці асноўнай аўдыторыі творцы менавіта шляхту. А. Адынец дыдактычна павучае маладзейшага паэта, што «*Бог не стварыў*

спевака / для ягонай уласнай славы» [6, с. 234]. Ён ускосна папракае У. Сыракомлю ў ганарыстасці за наступныя радкі: *«Стануць усе хваліцца, сваім земляком ганарыцца / Перад людзьмі чужымі. І – заўсёды, усюды – славіць лірніка будуць, / Што жыў і спяваў з імі»* [2, с. 49]. На думку былога філарэта, значэнне мае толькі суд Божы, а не свет, які *«заўсёды блукае»* [6, с. 235].

Пазней В. Дунін-Марцінкевіч выказаў станоўчую думку пра творцу, праявіўшы вялікую пашану да У. Сыракомлі ў вершаваным апавяданні «Літаратарскія клопаты». Менавіта да У. Сыракомлі беларускі дудар звяртаецца ў прадмове да твора [3, с. 11]. У «Літаратарскіх клопатах» В. Дунін-Марцінкевіч не аднойчы называе свайго калегу прарокам [3, с. 19, 21], адзначае, што ён піша праўду і *«належыць да ліку выбраных»*, якому і муза прызнейшая, і чые творы *«кожны рады слухаць»* [3, с. 19].

А. Вярэга-Дарэўскі ў вершы «Літвінам, што запісаліся у мой „альбом“, на развітанне» характарызуе У. Сыракомлю як *«душу чысценьку»*, *«брата»*, які *«дарагі для нас і міл»* [1, с. 195].

Такім чынам, у прыжыццёвых зваротах У. Сыракомля амаль усімі творцамі вылучаецца як таленавіты, дарагі і цнатлівы. Толькі А. Адынец укажаў на такія адмоўныя рысы лірніка, як панурасць і ганарыстасць.

Пасля раптоўнай смерці У. Сыракомлі з'явілася некалькі жалобных вершаў, прысвечаных яго памяці. Так, А. Калянкоўскі, сябра паэта, называючы памерлага прарокам, метафарычна пісаў, што *«пагасла зорка»*, *«камета знікла сярод імглы»* [4, с. 586], чым падкрэсліў значэнне вясковага лірніка як песняра. Верш малавядомага пісьменніка тэматычна дзеліцца на пяць частак: першая страфа раскрывае значэнне асобы памерлага, другая – сілу яго таленту, трэцяя – патрыятызм, чацвёртая ўяўляе сабой рытарычны зварот да вясковага лірніка, пятая – абяцанне паклапаціцца пра памяць і дзяцей вялікага песняра. А. Калянкоўскі акцэнтуюе ўвагу на тым, да чаго звернуты патрыятызм творцы: *«О, бедны лірнік літоўскай вёскі, / Што ўсёй душою любіў яе, / Чаму кідаеш загон бацькоўскі? / Чаму сыходзіш з Літвы сваёй?»* [4, с. 586].

Польскі паэт Т. Ленартовіч таксама адгукнуўся на смерць песняра, змясціўшы свой верш ва ўступе да нарыса Ю. І. Крашэўскага пра

У. Сыракомлю. Т. Ленартовіч называе памерлага «*наш лірнік літоўскі*», падкрэсліваючы значэнне яго спадчыны не толькі для гістарычнай Літвы, але і Польшчы. Паэт адзначае агульнанацыянальную папулярнасць («*Віталі палацы, віталі і стрэхі*» [5, с. 1]) і пачуццёвасць твораў («*Квітнелі пад сэрцам, пад сэрцам прастачым, / Народжаны сумам, ускормлены плачам*» [5, с. 1]) свайго сучасніка. Польскі пісьменнік з узнёсласцю называе песняра сапраўдным пакутнікам дзеля мастацтва: «*Шчаслівым вяселлем не звёў ён жалобы: / Боль моцны, глыбокі, бы ўрос у вантробы*»; «*Дарэмна па свеце шукаў ён збаўлення: / Замала пацехі, замнога цярпення*»; «*Змагла ты ўсё ж, песня, каханка ад ката, / Забіла паэта, забіла нам брата*» [5, с. 1]). заключныя радкі падкрэсліваюць значнасць захавання памяці пра песняра: «*Браты ж яму пішуць на камені словы: / Спакой табе, лірнік – наш браце вясковы*» [5, с. 2]. Як бачым, Т. Ленартовіч робіць акцэнт на папулярнасці У. Сыракомлі сярод простага люду, якому лірнік стаў братам.

Г. Пузына напісала верш «На смерць Уладзіслава Сыракомлі», які кампазіцыйна дзеліцца на дзве часткі: першая – зварот да Літвы, другая – зварот да памерлага песняра. Пісьменніца кажа пра свойскасць У. Сыракомлі («*Твая ліра находзіць ад роднага дрэва / І на родную ноту раскажа, абвесціць*» [7, с. 4]), вядомасць творчасці лірніка («*Твая песня шырока хадзіла па свеце...*» [7, с. 4]), падкрэслівае значэнне асобы творцы для простага люду («*... грамадку ўсю ўбогіх нястуге зычліва, / ... / Калісь грудзі іх, Майстру! Не сталі аблогам, / Бо заўжды ты спяваў нам пра Бога і з Богам!*» [7, с. 4]) Верш Г. Пузыны ў канцы ўтрымлівае радкі мемарыяльнага характару: «*Твая лютня святая Літве, простым людзям / Мы яе любіць вечна і славіць век будзем*» [7, с. 4]. Акрамя таго, пісьменніца адзіная звярнула ўвагу на цяжкае матэрыяльнае становішча творцы: «*Майстру! Слухай, скажу я – уцешышся, можа, / Што труна была лепшай за хату і ложак*» [7, с. 4].

Прыведзеныя вершы аб'ядноўвае пазіцыяніраванне У. Сыракомлі як народнага песняра, заступніка за простых люд, патрыёта гістарычнай Літвы, якому абяцаецца вечная памяць. Відавочна, што на вобразную сістэму вершаў паўплываў літаратурны тытул паэта – «*лірнік*», бо ва ўсіх прыведзеных творах узгадваецца музычны інструмент.

Такім чынам, у беларускай паэзіі сярэдзіны XIX стагоддзя быў створаны вобраз У. Сыракомлі, якога сучаснікі і паслядоўнікі называлі таленавітым творцам, сапраўдным пакутнікам дзеля мастацтва, песняром, прарокам.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Вярыга-Дарэўскі А.* Літвінам, якія запісаліся ў мой Альбом на развітанне // Даследаванні і матэрыялы: Літаратура Беларусі канца XVIII–XIX стагоддзя. Т. 1. Warszawa : Katedra Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2014. С. 192–197.
2. *Сыракомля У.* Выбраныя творы. уклад., прадм., камент. К. Цвіркi. Мінск : Беларуская навука, 2011.
3. *Dunin-Marcinkiewicz W.* Dударz białoruski czyli Wszystkiego potrosze. Mińsk : Nakładem i Drukiem J. Dworca, 1857.
4. *Kolankowski A.* Na zgon Władysława Syrokomli // Виленский вестник. 1862. 19 октября. S. 586
5. *Kraszewski J. I.* Władysław Syrokomla (Ludwik Kondratowicz). Warszawa : Gebethner i Wolff, 1863.
6. *Одынec A. E.* Poezye. Warszawa : w Drukarni Gazety Lekarskiej, 1874. Т. I. 1874.
7. *Puzyna G.* Na zgon Władysława Syrokomli // Przegląd Wileński. 1922. 15 września. S. 4.

Е. Д. Можейко

ДВОЙНОЙ КОД ПРОЧТЕНИЯ В РОМАНЕ «МОРАЛИТЕ» Б. АНСУОРТА

Белорусский государственный университет, Минск;

kitkatttiel@gmail.com;

научный руководитель – Л. Д. Синькова, доктор филологических наук, профессор

Рассматривается эстетическая природа романа Б. Ансуорта «Моралите» с обращением писателя к истории Англии XIV в. Определяется постмодернистская основа этого произведения, в котором двойное кодирование выступает в качестве одного из наиболее важных аспектов. Под двойным кодированием подразумевается игра писателя с несколькими разными смыслами, из которых массовый читатель считывает «верхний», очевидный и общедоступный код, в то время как элитарный читатель – скрытый интеллектуальный код.

Ключевые слова: английская литература; роман; средневековье; постмодернизм; двойной код прочтения; Б. Ансуорт.

Постмодернизм – многозначный и динамически подвижный в зависимости от исторического, социального и национального контекста комплекс философских, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений. В первую очередь постмодернизм выступает в качестве характеристики определенной ментальности, особого способа мировосприятия, мироощущения и оценки человеком его места и роли в окружающем мире. Среди теоретиков, изучавших явление постмодернизма, в том числе в литературе, важно отметить Ю. Кристеву, Р. Барта, описавших интертекстуальность, Ж. Деррида и его теорию деконструкции, Ж. Бодрийяра и его теорию симулякра.

Исходя из вышеупомянутых теорий, можно выделить основные черты, присущие постмодернизму: интертекстуальность подразумевает, что ни один текст не существует отдельно от других текстов, т. е. ее можно понимать как способность текста ссылаться на другие тексты (см.: [1, с. 65]), фрагментарность (коллаж), что наделяет текст разнородностью на разных

уровнях (композиционном, сюжетном, идейно-образном, жанровом, хроно-топическом) (см.: [2]), авторскую маску, которая скрывает от читателя отношение автора к происходящему (см.: [3, с. 21]), иронию, которая стирает границы между серьезным и несерьезным, позволяя высмеивать что угодно и кого угодно (см.: [4, с. 153]) и двойное кодирование.

Под двойным кодированием понимается присущее постмодернизму «*постоянное пародическое сопоставление двух (или более) “текстуальных миров”, т. е. различных способов семиотического кодирования художественных стилей*» [3, с. 46]. В постмодернистской эстетике двойное кодирование выступает в роли одного из наиболее важных аспектов. Статья «Пересекайте границы, засыпайте рвы» американского критика Л. Фидлера лежит в основе исследований двойного кодирования. Под двойным кодированием подразумевается игра писателя со сразу несколькими разными смыслами. С одной стороны, используются коды доступной, массовой литературы (жанр детектива, любовного романа и т. п.), делающие текст привлекательным для неподготовленного читателя. С другой стороны, текст представляется интересным читателю с широким культурным и литературным кругозором благодаря различным интертекстуальным отсылкам, сложным жанрам (исторический роман, биографический роман, моралите и т. д.), иронии [5, с. 331].

Барри Ансуорт – английский писатель, чьи работы на историческую тематику принесли ему известность и признание среди читателей и критиков. Действие романа «Моралите» происходит в Англии XIV в. Главным героем выступает Никлас Барбер – сбежавший священник, который присоединяется к труппе странствующих комедиантов в момент смерти Брендона, одного из актеров труппы. Поскольку творческий коллектив решает похоронить товарища в соответствии с христианскими обычаями, действие перемещается в небольшой город, в котором накануне произошло убийство двенадцатилетнего мальчика по имени Томас Уэллс.

Герои романа – актеры, чьи представления до начала основных событий состояли из моралите, концентрирующихся на библейских сюжетах, что характерно для средневековой Англии. В данном произведении Ансуорт не только создает средневековый колорит, но и вводит посредством моралите

многочисленные интертекстуальные отсылки к библейским текстам, которые, как правило, звучат из уст самих героев: *«Слишком поздно теперь для Симона Дамиана, бесповоротно поздно, молитва, которую Бог вложил в уста Валаама: Дай мне умереть смертью праведника. Слишком поздно, бесповоротно поздно»* [6, с. 147] (здесь и далее перевод наш. – Е. Д.).

В романе можно найти фрагментарность повествования. «Моралите» состоит из коллажа сразу нескольких литературных жанров, которые не представлены в тексте цельно. Можно говорить лишь о некоторых чертах тех или иных жанров, т. е. наблюдается жанровая симулякризация, в ходе которой текст деконструируется на множество смыслов и форм.

В тексте Ансуорта прослеживаются черты исторического романа. Автор описывает традиции, быт и культуру средневековья. Важным элементом в романе выступает жанр моралите, который зародился в Средние века во Франции, а в XV в. достиг большой популярности в Англии. Возникнув из мираблей и мистерий, моралите стало важной ступенью развития театрального искусства, приблизившей его к реальной жизни. В романе герои до приезда в город специализировались на библейских сюжетах, классических моралите, позже решают изменить «правила» и связать сюжет своих постановок с реальностью. Загадка финала становится центральной для постановки, тем самым разрушая саму идею моралите, где всегда заведомо известна концовка: *«История Каина и Авеля завершается мудростью Бога, это не просто убийство, оно получает свое продолжение в суде. Оно продиктовано волей Творца»* [6, с. 158].

Элементы психологического романа проявляются в переживаниях главного героя. Никлас Барбер, сбежавший священник, предаётся саморефлексии и чувству вины перед своим епископом, рассуждая над причинами своего греха: *«И вот я ищу снисхождения к проступку... Был стыд, когда я доставил неудобство моему епископу, который был со мной в постриг, который всегда относился ко мне как отец, ведь это был не первый раз, когда я уходил без разрешения»* [6, с. 13].

Детективная линия в романе присутствует в расследовании загадочного убийства Томаса Уэллса. Комедианты ищут зацепки и улики по делу, чтобы

воплотить их в своем представлении и, в конце концов, установить преступника. В зависимости от постановки, которую отыгрывают герои, меняется атмосфера и тональность повествования. Так, меняется авторская маска в зависимости от настроения самих персонажей. Например, во время первого выступления в городе актеры разыгрывают смешную сценку, создавая радостную и веселую атмосферу: *«На это раздался смех, и я присоединился к этому смеху над Дьяволом, а затем споткнулся и упал, как меня учили, но слегка ушиб левый локоть, и смех усилился, и не буду скрывать, это меня позабавило»* [6, с. 66]. В последующих же представлениях, связанных с убийством мальчика, атмосфера сменяется на жуткую и напряженную: *«Во дворе гостиницы царила поистине жуткая тишина»* [6, с. 136].

Ансуорт не обходится без иронии, изображая общество и устои английского средневековья. Духовенство в данный период играло одну из ведущих ролей в обществе. Как правило, образ церкви идеализировался, не допускались сомнения в безгрешности священнослужителей. В романе, где главным героем выступает сбежавший священник, Ансуорт высмеивает сакральность духовенства. Никлас Барбер, рассказывая о своем побеге, упоминает о сексуальной связи с женщиной, которая пришла к нему на помощь (Барбер нуждался в еде): *«...не похоть, а голод двигал мной, меньший грех, я надеялся, что она даст мне поесть, но она была слишком поспешна и горяча. Потом, по несчастью, муж вернулся раньше, чем ожидалось, и мне пришлось бежать через коровник, оставив свой плащ»* [6, с. 5]. Данным эпизодом автор как бы высмеивает священника, который оправдывает свое грехопадение голодом, грехом менее страшным, чем похоть, по его мнению. Таким образом происходит ироническая деконструкция средневековья, изображающая греховность священнослужителей, которые идеализировались обществом в тот период.

Помимо таких черт постмодернистской эстетики, как интертекстуальность, фрагментарность, авторская маска и ирония, в романе Барри Ансуорта «Моралите» явно прослеживается двойной код прочтения. Неискушенный читатель будет увлечен детективной линией произведения, удерживающей его внимание на главной загадке истории: кто же убил мальчика.

Тайна раскрывается только в самом конце благодаря всем уликам, собранным во время представлений. Подготовленный читатель будет увлечен, во-первых, декодированием интертекстуальных отсылок к Англии XIV в., библейским текстам, сюжетам моралите, во-вторых, элементами сложных жанров, представленных в романе (исторический, психологический роман, моралите), в-третьих, ироническим описанием духовенства средневековья.

Роман Ансуорта является постмодернистским, совмещая в себе такие черты постмодернистской эстетики, как интертекстуальность, фрагментарность, авторская маска, ирония и связанный с ними двойной код прочтения.

Библиографические ссылки

1. Хализев В. Е. Теория литературы. Минск : Высшая школа, 2000. С. 65–67.
2. Лушников Г. И. Фрагментарность современного художественного нарратива (на материале англоязычной прозы) // Научный диалог. 2021. № 6. С. 225–239.
3. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва : Интрада, 1996.
4. Коновалова О. А. Ироническая стратегия постмодерна в отношении дискурса // Философские науки. 2006. № 4. С. 152–155.
5. Fiedler L. A. Cross the Border – Close That Gap: Post-Modernism // American Literature Since 1990. London : Penguin Books Ltd, 1993. P. 329–351.
6. Unsworth B. Morality Play. New York : W.W. Norton & Co., 1996.

Э. А. Мурзіч

**РАСКРЫЦЦЁ ТЭМЫ ІДЭАЛЬНЫХ АДНОСІН ДА ЧАЛАВЕКА
Ў АПАВЯДАННІ МІХАСЯ ЗАРЭЦКАГА «МАКСІМАЛІСТ»**

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
elka.karamelka21@yandex.by;

навуковы кіраўнік – Л. Дз. Сінькова, доктар філалагічных навук, прафесар

У артыкуле разглядаецца апавяданне Міхася Зарэцкага «Максімаліст» (1928). Праводзіцца аналіз думак, адносін да іншых людзей, паводзінаў галоўнага героя (хлопчыка Максімаліста) праз прызму аўтарскага стылю М. Зарэцкага, які ўключае прыёмы белетрыстыкі. На падставе праведзенага аналізу робіцца вывад аб раскрыцці тэмы ідэальных адносін да чалавека ў названым апавяданні.

Ключавыя словы: ідэальныя адносіны да чалавека; аўтарская іронія; праблема лозунгавасці; гуманізацыя.

У Беларусі 1920-я гады – гэта час глыбокіх палітычных і грамадскіх змен, якія перайначылі не толькі знешнія ўмовы жыцця, але і сацыяльныя ролі мужчын і жанчын. Жанчыны пачынаюць актыўна ўключацца ў грамадскую дзейнасць, інстытут шлюбу падлягае крытыцы праз сваю нібыта архаічнасць і кансерватыўнасць. Важнай прыкметай таго часу быў таксама светапоглядны прынцып пралетарскага інтэрнацыяналізму, які меў на ўвазе «адзінства інтарэсаў працоўнага насельніцтва ў барацьбе за свае правы і за звяржэнне капіталістычных гаспадароў, іншымі словамі, класа эксплуатацый» [1, с. 154]. Марксісцкая вера ў хуткае распаўсюджанне сацыялістычнай рэвалюцыі па ўсім свеце выяўлялася, у прыватнасці, у знакамітым слогане «Пралетарыі ўсіх краін, яднайцеся!», што заклікаў да салідарнасці рабочага класу розных краін дзеля пабудовы новага і справядлівага камуністычнага свету.

Пісьменнікі заўсёды актыўна рэагавалі на грамадскія змены і новаўвядзенні, а таму і прынцып пралетарскага інтэрнацыяналізму, і яго

мастацкае асэнсаванне выявіліся ў творах 1920-х гг. Адзін з такіх твораў – апавяданне Міхася Зарэцкага «Максімаліст» (1928).

У цэнтры апавядання – хлопчык-піянер з мянушкай Максімаліст, якая тлумачыцца аўтарам наступным чынам: «*Максімалістам назваў быў яго Вовачка Пенкін...*» [2, с. 405]. Заўважым тут, што ў творах Міхася Зарэцкага вельмі часта персанажы маюць толькі прозвішча (або імя ёсць, але згадваецца рэдка), і гэта падкрэслівае адметную праяву савецкай эпохі (людзі гублялі індывідуальныя рысы). У дадзеным выпадку галоўны герой наогул мае толькі мянушку. Аднак гэта не паніжае яго і не дароўнівае да астатніх, а наадварот – вылучае з шэрагу звычайных піянераў, такіх, як хлопчык Вовачка Пенкін, які якраз мае і імя (прычым з кантэкстуальна-іранічным памяншальна-ласкавым суфіксам), і прозвішча. Менавіта так Міхась Зарэцкі з першага сказа выбудоўвае ў чытача пэўныя сімпатыі і антыпатыі да персанажаў. Пры гэтым, зразумела, Максімаліст – мянушка, якая фарміруе чытацкія чаканні наконт характару і паводзінаў хлопчыка, і яны цалкам спраўджваюцца далей, таму яе можна назваць элементам белетрыстычнага выказвання пісьменніка (характэрнай асаблівасцю аўтарскага стылю).

У творы ў адметнай аўтарскай рамантычнай манеры апісваецца той агонь, які гарэў у душы хлопца, захопленага новай ідэяй аб справядлівасці і шчасці для ўсіх людзей, і які згасаў праз «*спагадліва-насяржаную ўсмешку*» [2, с. 406] Вовачкі. Прычым праз вобразныя і ўзвышаныя апісанні прабіваецца аўтарская іронія ў адносінах да піянераў: «*Такі быў дзіўны, недарэчны гэты Максімаліст. Ён загараўся залішне часта, ён залішне многа гарэў, гарэў больш, чымся належыць гарэць вытрыманаму піянеру*» [2, с. 406]. Падобная гульня з чытачом з’яўляецца характэрным аўтарскім прыёмам Зарэцкага-белетрыста. Называючы Максімаліста «дзіўным і недарэчным», Міхась Зарэцкі насамрэч ставіцца да персанажа з сімпатыяй, захапляючыся яго прагай да ідэалу, што перадаецца чытачам.

Раскрыццё тэмы ідэальных духоўных адносін да іншага чалавека пачынаецца са з’яўлення цыганскага табара недалёка ад піянерскага лагера. І нягледзячы на тое, што курс камуністычнай партыі скіроўваў на далучэнне да яе заклікаў як мага большай колькасці людзей, незалежна ад іх

нацыянальнасці, усе піянеры супраціўляюцца, калі Максімаліст прапануе ўзяць у атрад цыганскіх дзяцей. Сам аўтар праз падтэкставыя хадзі дэманструе ўласную пазіцыю: ён прыхільна ставіцца да цыган, успрымае іх культуру як адметную і важную. Пра гэта сведчыць захапляльная рэмарка ў дужках пры апісанні табара: «...было многа шчыmlівай рамантыкі ў вечаровых песнях, дзікіх выкрыках, у піску, у плачы, ва ўсёй гэтай напружанай сумятні» [2, с. 406].

І зноў жа Міхась Зарэцкі звяртаецца да прыёма адлюстравання прыхільнасці праз іронію. Ён называе Макса дзіваком і быццам кпіць з яго прынцыпаў і паводзін, адрозных ад пазіцыі астатніх: «Дзівак! Ён думаў, што ўсё можна зрабіць адразу, ён быў упэўнены, што – сказаць, гэта значыць – зрабіць» [2, с. 406]. Праз гэтыя радкі мы бачым, што аўтар прыхавана ўказвае на праблему лозунгавасці савецкай улады, калі за словам не заўсёды стаяла справа.

Акрамя таго, Міхась Зарэцкі удала спраўляецца з адлюстраваннем дзіцячай псіхалогіі, ствараючы эфект пазнавання рэальнасці. Так, ніхто не падтрымлівае Макса, усе піянеры застаюцца на баку Вовачкі Пенкіна – найперш праз яго «даросласць», якой, па іх меркаванні, адпавядае большы досвед і розум. «Вовачка Пенкін учыніў на твары сваю партрэтную ўсмешку, яна слізганулася па тварах усіх піянераў (Вовачка — самы разумны і самы важны), і Макс пачуў, як раптам абкружыла яго сцяна агульнага пагардлівага адпору» [2, с. 406].

Мы даведваемся, што ў Максімаліста завязалася сяброўства з цыганскай дзяўчынкай Аленкай, якую ён і хоча вызваліць з вязьма прадурзятага, стэрэатыпна-негатыўнага стаўлення да цыган. Ён збягае з вячэрніх харавых спеваў і сыходзіць у лес да дзяўчынкі.

Мы знаёмімся з Аленкай. Адпаведна ўзросту і сацыяльнаму становішчу яна паказана непасрэднай. Зразумела, што дзяўчынка яшчэ не мае аформленых жыццёвых прынцыпаў і перакананняў. Яна проста давярае свайму новаму сябру, які прыносіць ежу і абяцае выратаваць яе з сям'і, дзе Аленку з малых гадоў прымушаюць рознымі шляхамі зарабляць грошы, а таксама перыядычна збіваюць. Аўтар праз адлюстраванне пачуццяў дзяцей звяртаецца да кожнага чытача. Так, Аленка даволі весела і нават з гонарам

расказвае пра вялікі гуз, які ўскочыў на яе галаве пасля таго, як дзядзька ў чарговы раз распусціў рукі. *«Зноў біўся... Такі паскуднік... Во, памацай, які гуз ускочыў на галаве... Яна сказала гэта і з крыўдай, і з гордасцю – яна ў дзіцячай сваёй прастаце ганарылася тым, што ў яе такі вялікі выдатны гуз»* [2, с. 408]. Чытач праз кантраст дзіцячага ўспрыняцця і жорсткай рэальнасці, у якой насамрэч жыве Аленка, пранікаецца спачуваннем да дзяўчынкі, перажывае за іх сумесны з Максам далейшы лёс.

Максімаліст вядзе Аленку праз лес у невядомым напрамку. Пакуль дзяўчынка радасна распавядае пра свае штодзённыя клопаты і будучае жыццё, хлопца турбуюць супрацьлеглыя пачуцці. З аднаго боку, у яго ёсць трывалыя, сфарміраваныя перакананні, паводле якіх трэба дапамагаць усім людзям, незалежна ад іх нацыянальнасці. З другога боку, ён баіцца наступстваў свайго ўчынку: магчыма, усе думаюць так, як і Вовачка Пенкін, магчыма, яго пакараюць за ўцёкі і ён нічым не дапаможа дзяўчынцы, за якую ўзяў адказнасць. Праз гэтыя, здавалася б, дзіцячыя роздумы паўнаватрасна раскрываецца дыстанцыя паміж ідэяй і магчымасцю яе ўвасаблення ў жыцці, праблема разыходжання паміж добрым намерам ідэаліста і адсутнасцю рэальных умоў для спраўджвання добра, абвешчанага пафасным лозунгам.

Дзеці губляюцца ў лесе і застаюцца там на ноч. Пры гэтым у наступнай частцы яны адразу аказваюцца ў кабінёце перад строгімі дарослымі. Такі раптоўны фэбульны пераход можна назваць своеасаблівай праявай «бога з машыны» (што характэрна для белетрыстыкі), бо чытачу не абавязкова ведаць дэталі дзіцячай прыгоды (як ім удалося спакойна выбрацца з лесу). Аўтару важней падкрэсліць тое, што не лес з'яўляецца асноўнай перашкодай на шляху Макса і Аленкі, а людзі, якія будуць вырашаць іх лёс.

Дзеці трапляюць да безыменнага адказнага таварыша. Вельмі цікавай падаецца падобная намінацыя персанажа. Менавіта так аўтар дазваляе зноў спрычыніцца да дзіцячай ментальнасці, бо для дзяцей усе грамадска-палітычныя дзеячы любога ўзроўню з'яўляюцца проста адказнымі таварышамі.

Адказны таварыш не адразу гатовы выслухаць Аленку з Максам. Ён на іх злукі, раздражняецца, і толькі шчырае дзіцячае *«Яна яшчэ сёння нічога*

не ела» [2, с. 411] прымушае дарослага па-сапраўднаму пачуць Макса. У выніку адказны таварыш дапамагае дзецям: Аленку адпраўляюць у дзіцячы інтэрнат, а Макса адвозяць у піянерскі лагер на машыне, дзякуючы чаму ён нават заслугоўвае простую і «трошчкі вінаватую» ўсмешку Вовачкі Пенкіна.

Такім чынам, Міхась Зарэцкі ў апавяданні «Максіmalіст» узнімае вельмі важную на той час праблему перабудовы людскіх адносін, іх гуманізацыі. Пры гэтым нездарма аўтар адлюстроўвае яе праз прызму дзіцячага ўспрымання. З аднаго боку, дзеці менш разумеюць, а таму, не спрабуючы разабрацца ў просьбах Максіmalіста, піянеры адмаўляюць яму ў падтрымцы, застаючыся на баку абачлівага «дарослага» Вовачкі. Акрамя таго, чытачу лягчэй спачуваць дзецям, чым дарослым, а значыць аўтар, хутчэй за ўсё, змог крануць пачуцці і прымусіць задумацца значна больш людзей. З другога боку, у падтэксце твора хаваецца думка, што дзеці больш непасрэдна выяўляюць лад жыцця і спосабы мыслення дарослых, у тым ліку – прынятае ў пэўным грамадстве стаўленне да людзей іншых нацыянальнасцей, таму праблема, узнятая ў апавяданні, надзвычай важная. Нездарма твор заканчваецца «праграмнай» фразай М. Зарэцкага пра неабходнасць талерантнасці, гуманізацыі стасункаў паміж людзьмі: «*Макс сабраў усе кнігі, якія толькі знайшліся ў лагера. У яго было многа агню і многа ўпартасці – ён рашыў дамагацца свайго, ён цвёрда верыў, што недзе ў кнігах павінна быць сказана, каб усе піянеры былі максіmalістамі*» [2, с. 412].

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Анастасьев А. А., Горовой В. В. Пролетарский интернационализм и мирное сосуществование как базовые принципы советской внешней политики до войны 1941–1945 гг., взаимовлияние и противоречия // Международный научный журнал «Вестник науки». 2024 г. Т. 3. № 9. С. 153–156.
2. Зарэцкі М. Збор твораў: у 4 т. Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. Т. 1. Апавяданні. С. 405–412.

С. Д. Недвецкая

ОБРАЗЫ АВАНТЮРИСТОВ В РОМАНЕ У. ЭКО «БАУДОЛИНО»

Белорусский государственный университет, Минск;

sofyaniadzvetskaya@yandex.ru;

научный руководитель – Е. С. Гинак, старший преподаватель

В статье выявляются функции авантюризма в романе Умберто Эко «Баудолино», где ряд искателей приключений предстают как творцы новой реальности. Демонстрируются способы подобного конструирования реальности. Подчеркивается, что история пишется не фактами, а верой в их подлинность, что делает авантюристов ключевыми агентами в формировании коллективной идентичности.

Ключевые слова: авантюризм; фальсификация; амбивалентность; мифотворчество; конструирование реальности.

Авантюризм как литературный феномен занимает особое место в мировой культуре, воплощая в себе сюжетную динамику и глубокие философские, исторические и этические вопросы. Роль авантюриста многогранна: он разрушает устоявшиеся нормы, провоцирует конфликты, переформатирует репрезентацию действительности через призму своего субъективного восприятия, сам зачастую становится символом эпохи. Феномен авантюризма затрагивают многие ученые: К. Юнг и П. Радин связывают его с образом трикстера (см.: [4]), о фигурах авантюристов пишет А. Строев (см.: [2]), Г. Зиммель разбирает суть авантюризма и приключения (см.: [1]).

В литературе авантюрист – трикстер, мифотворец или антигерой. Авантюристы воплощают идею свободы в ее крайних проявлениях. Их мотивы варьируются от чистого гедонизма до поиска смысла жизни, а методы балансируют между обманом и творчеством. Однако ключевой особенностью авантюриста остается его двойственность: объединение реальности и иллюзии, созидания и разрушения, лжеца и провидца, жертвы обстоятельств и хозяина своей судьбы.

Действие романа У. Эко «Баудолино» разворачивается на различных территориях, от итальянских городов и до неизведанных земель, охватывая период с 1155 по 1204 год. Важнейший образ авантюриста в произведении – это главный герой Баудолино. Он авантюрист особого типа: искатель приключений, многие из его поступков бросают вызов обыденному существованию. Еще в детстве Баудолино начинает выдумывать небылицы о чудесных видениях, и однажды, встретив на дороге всадника, Баудолино «предсказывает» ему победу в сражении. Тогда незнакомец выкупает мальчика у родителей, и Баудолино оказывается на попечении императора: «...solo allora capisco ke quel siniore con la barba rossa era l'imperatore Fridericus in karne et ossa et io ci avevo raccontato bale tuta la sera come se fosse una Ciula qualunque» [5, p. 10] («...тут только я понял что мой баронище бородача рыжа это и есть самый ихний император Фридрих а я-то ему развешивал лапшу на уши целый вечер как самому последнему ротозею» [3, с. 16]). Одна из самых больших его выдумок – это письмо, которое Баудолино пишет императору от лица пресвитера. Баудолино пишет его не слишком старательно – да, он собирает информацию, но в итоге просто придумывает письмо на основе слухов и мифов. Вскоре Баудолино сам начинает почти искренне верить в его подлинность.

Баудолино всегда сопутствует удача, несмотря на кажущееся отсутствие шансов. Так Баудолино помогает александрийцам обмануть Фридриха и выдержать осаду: он кормит единственную корову последним зерном, ее выводят за стены, и солдаты императора обнаруживают, что в осажденном городе даже скот не голодает. План ненадежный, но все проходит гладко. Баудолино хочет вывезти из разграбляемого города мощи трех волхвов – он переодевает их в кардиналов, сажает на лошадей и вывозит совершенно беспрепятственно. Он удачлив, верит, что его действия могут изменить что-то к лучшему (например, похищенные мощи помогут епископу Рейнальду закрепиться на месте; письмо от пресвитера он пишет ради того, чтобы сподвигнуть Фридриха к действиям).

Важнейшая его черта как авантюриста – лживость. Но собственные слова для Баудолино не просто ложь: почти всегда он верит сам в то, что говорит. Никита, в одном из первых разговоров с Баудолино, говорит так: «Per tua

confessione, tu non sai più chi sei, e forse proprio perché hai raccontato troppe bugie, persino a te stesso» [5, p. 26] («По твоим собственным отзывам, ты уже не понимаешь кто ты. Может быть, именно потому, что нарасказал чересчур много баек, в том числе самому себе» [3, с. 47]).

Это достаточно точное описание: Баудолино действительно живет в мире, который частично сам выдумал. Все чудеса, что он придумывает о неведомом царстве Иоанна, позже в его рассказе воплощаются в реальность, когда Баудолино доходит до преддверия царства. Он выдает за святой Грааль плоску отца-плотника, а позже начинает верить в это и сам. Это черта демиурга: он творит реальность своими словами. Он архитектор мифов, чьи выдумки часто материализуются в реальности. Эко, следуя традициям постмодернизма, превращает авантюризм в метафору творчества. Баудолино – художник: вся история, известная читателю, это его рассказ, так что даже нельзя знать, было ли все в реальности именно так, как он рассказывает.

Авантюризм Баудолино проявляется не только в том, что он решается на рискованные поступки, а скорее в его отношении к тому, как пройдет ложь: это испытание собственного таланта. Его авантюры и ложь – это потребность в чуде, бегство от скуки и серости. Баудолино думает о благе других (в частности, больше всего он старается для Фридриха, своего приемного отца, но также остается верен друзьям, малой родине).

Следующим в ряду авантюристов стоит один из друзей Баудолино по прозвищу Поэт. Он представляет собой классический образ авантюриста: прагматичен, меркантилен, не ограничивается обманом, готов использовать чужие труды как собственные: «Il Poeta si è allontanato per scambiare la Sydoine, la nostra, anzi la mia, anzi quella del Diacono, con il Mandyllion... Il Poeta è andato alla taverna che conosceva, ha fatto il suo infame mercato» [5, p. 154] («Поэт мгновенно рыскнул обменивать нашу плащаницу, то есть мою, то есть Дияконову, на этот самый святой Убрус.... Поэт попал в нужную таверну, совершил свою бесчестную сделку» [3, с. 492]). Но при этом не полагается на удачу так, как Баудолино, а основательно продумывает действия. После университета он становится придворным поэтом при архиепископе Кёльнском и даже обретает славу. Но стихи, которые получает ар-

хiepиcкoп, пишeт Бaудoлинo, a Пoэт ужe выдaeт их зa cвoи. Этo oн прeдлaгaeт притвopитьcя двeнaдцaтью aпocтoлaми в цaрcтвe прeсвитepa Иoaннa. Пoэт внocит cвoй вклaд в фopмирoвaниe oбрaзa Грaaлeя, имeннo oн чacтo coзнaтeльнo тoлкaeт друзeй нa фaльcификaцию.

Пoэт – вepный друг Бaудoлинo, нo нe хoчeт бьить нa втopых рoлeях: в нaчaлe рoмaнa oн пoлoн жизнeлюбия и жaжды приключeний, к кoнцy – в нeм нaкaпливaютcя рaзoчaрoвaниe и жeлaниe бoльших дocтижeний. У нeгo нeт тaкoй вepы в чyдo, кaк y Бaудoлинo. Oн ycтaeт, eмy нyжны рeзyльтaты oт пoиcкoв, и лишь мopaльнoe yдoвлeтвopeниe eгo нe ycтpaивaeт.

Обрaщaяcь к прoблeмe фaльcификaций, мoжнo выдeлить eщe oдин oбрaз. Пo дopoгe в цaрcтвo прeсвитepa, Бaудoлинo oкaзывaeтcя в зaмкe армянcкoгo cанoвникa Ардзpyни. Тaм oн oбнapyживaeт ceмь мoщeй – чepeпoв Иoaннa Крeститeлeя: «... sulla madia vi erano sette teste dorate. Raffiguravano tutte lo stesso volto barbuto, e si sostenevano su un piedistallo. Le si riconosceva per dei reliquiari...» [1, p. 160] («... нa лape ceмь зoлoтыx гoлoв. У гoлoв бьити coвepшeннo oдинaкoвыe зoлoчeныe лицa и oдинaкoвыe пocтaмeнты. Бaудoлинo дoгaдaлcя, чтo этo рaки cвятых yгoдникoв» [3, c. 313]). В cpeднeвeкoвыe фaльcификaция рeликвий бьитa oчeнь рacпpocтpaнeнa, нo oпacнa. Ардзpyни выживaeт зa cчeт тoгo, чтo «гoтoвит» нoвыe мoщи и прoдaeт их. У дpyгих фaльcификaтopoв инoгдa cхeмы cбытa нe рaбoтaют в фopc-мaжopных oбcтoятeльcтвax, нo дeйcтвия Ардзpyни – этo oтpaбoтaннaя cхeмa, гдe нe cлyчaeтcя нaклaдoк. Ардзpyни нe хyдoжник, a рeмecлeнник. Тo, чтo для oстaльных пepcoнaжeй вocпpинимaeтcя aвaнтюризмoм, для нeгo выcтyпaeт рyтинoй.

Отpицaтeльный oбрaз aвaнтюристa прeдcтaвляeт Зocимa – aнтaгoниcт пpoизвeдeния. Зocимa пoзициoниpyeт ceбe кaк нocитeлeя cакpaльных знaний. Oн притвopяeтcя мoнaxoм, блaгoдaря чeмy и нaвязывaeтcя в дpyзья Бaудoлинo, кoмeнтирyeт письмo «oт прeсвитepa», a пoтoм кpaдeт eгo рaди пpoдaжи Визaнтийcкoмy импepaтopy. Тaм жe oн выдaeт ceбe зa нeкрoмaнтa: «Signore, potrei levare queste mie mani, e I dormienti dei diecimila loculi di Costantinopoli si precipiterebbero docili ai miei piedi» [5, p. 133] («Влaдыкa, cтoит мнe вoзнecти к нeбy pyки, и из дecяткa тыcяч кoнcтaнтинoпoльcких грoбoв вocтaнyт cпящиe и лягyт пoд мoи cтoпы» [3, c. 263]). Oн cтapaeтcя

уничтожить своих врагов и получить возможность влиять на василевса. В отличие от Баудолино, он действует расчётливо. Он лишен идеалов и принципов, но старается сохранить «ауру святости».

Таким образом, авантюристы в романе У. Эко – не просто яркие персонажи, а символы постмодернистского мировоззрения: истина множественна, границы между правдой и вымыслом условны. Авантюризм персонажей – это метафора свободы, позволяющая пересобрать реальность через призму вымысла. Это приводит к рефлексии о природе истины; ложь Баудолино напоминает, что историю могут писать не только победители, но и лжецы. Герои У. Эко амбивалентны: их авантюризм и корыстолюбие часто идут рука об руку с идеализмом.

«Плутни» отражают широкий культурный феномен: история конструируется не столько фактами, сколько умением вселить веру в их подлинность, что делает авантюристов ключевыми агентами в формировании идентичности эпохи. Таким образом, авантюризм в романе У. Эко – это не просто сюжетный прием, но метафора культурно-исторической динамики, где вымысел, обман и творчество сливаются воедино, формируя новые социальные и духовные конвенции.

Библиографические ссылки

1. *Зиммель Г.* Приключение // Избранное. Созерцание жизни / сост. С. Я. Левит. 2-е изд. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 187–200.
2. *Строев А.* Те, кто поправляет Фортуну. Авантюристы Просвещения. М. : Новое литературное обозрение, 1998.
3. *Эко У.* Баудолино; пер. с итал. Е. Костюкович. СПб. : Симпозиум, 2003.
4. *Юнг К. Г.* О психологии образа Трикстера // Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев / П. Радин; коммент. К. Г. Юнга, К. К. Кереньи. СПб. : Евразия, 1999. С. 265–286.
5. *Eco U.* Baudolino. Milano : Tascabilini Bompiani, 2003.

Р. А. Наги-Заде

**«ТЕАТР АБСУРДА» КАК НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В БОЛГАРСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ С. СТРАТИЕВА «АВТОБУС»)**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
roma.nagizade.04@mail.ru;
научный руководитель – С. И. Крылова, старший преподаватель

Статья посвящена анализу пьесы «Автобус» болгарского драматурга Станислава Стратиева в контексте нового для болгарской литературы абсурдистского направления. Рассматриваются особенности «театра абсурда»: отчуждение личности, алогичность диалогов и дезориентация персонажей; раскрывается сущность болгарского абсурдизма как индивидуального направления в литературе; отмечается уникальность произведения, раскрывающего вопросы человеческого существования и социальных взаимодействий.

Ключевые слова: пьеса С. Стратиева; «театр абсурда»; болгарская драматургия; отчуждение; алогичность; символизм; социальная критика.

«Театр абсурда» как направление в западноевропейском театре и драматургии появился в начале 1950-х годов во Франции, унаследовав принципы авангардного театра и выработав свою собственную абсурдистскую поэтику, основанную на идее полного отчуждения человека от окружающей социальной действительности. Общество воспринимало реальность с пассивностью, утрачивая смысл своего существования, погружаясь в обыденность повседневной жизни. Главной задачей стало изображение реальности и отношений человека с окружающим миром. Понятие «театр абсурда» охватывает не только сам театр и драму абсурда, но и различные проявления модернизма и авангардного искусства, основанные на экзистенциалистском мировосприятии. В центре идей экзистенциализма лежит мысль об абсурдности существования мира, где человек со всеми его духовными переживаниями, мыслями и потрясениями становится центральной фигурой.

«Театр абсурда» характеризуется следующими ключевыми элементами:

- тематическая доминанта: экзистенциальное отчуждение личности, доведённое до тотальности;
- жанровая специфика: преобладание трагифарса и трагикомедии, сочетающих элементы трагедии и комедии для создания эффекта абсурдности;
- композиционная организация: преимущественно кольцевая, обусловленная деконструкцией причинно-следственных связей и отсутствием мотивированности действий героев;
- характеристика персонажей: персонажи, как правило, подвержены обливисценции (от лат. *obliviscor* – забывать), отражающей духовный кризис и утрату идентичности;
- размытость индивидуальности и функциональная взаимозаменяемость героев;
- дискурсивные особенности: алогичность диалогов и нарушение грамматических норм;
- система образов: зачастую герои для выражения большей гротескности объединены в пары, благодаря чему усиливается карикатурность изображаемых лиц [3].

Пьеса «Автобус» (1980) стала знаковым событием в истории «драмы абсурда» в Болгарии в 1980-х годах. Это направление в болгарской литературе появилось относительно поздно, поскольку сама литература начала активно развиваться лишь во второй половине XIX века после освобождения Болгарии от османского владычества [2].

Пьеса представляет собой историю о запертых в пределах автобуса людях с совершенно разными судьбами, чьи жизни постепенно раскрываются перед читателем и формируют уникальную картину, изображающую персонажей на фоне определённых событий. У каждого пассажира своя история, свои проблемы. Взаимодействие героев создает яркое контрастное художественное полотно. В пьесе представлены различные типы людей: от молодой пары до зрелых личностей. Почти каждый герой имеет своего антипода, что придаёт гротескность изображению характеров. Противопоставление отражается даже в номинациях: Сознательный – Несознательный, Влюблённый – Влюблённая, Он – Она.

Данную пьесу можна отнести к жанру сатиры. Но в ней затрагиваются глубокие темы: природа любви, социальное равенство и справедливость, а также судьба «маленького человека». Герои ищут ответы на волнующие их вопросы, инициируют возникновение скандальных ситуаций, что приводит к дракам и общему недовольству, поэтому назвать «Автобус» чисто комедией, как обозначил сам автор, довольно сложно. Абсурдные действия и реплики персонажей придают пьесе черты водевиля и трагифарса, что является неотъемлемой чертой «театра абсурда».

Время и место действия не обозначены. Художественный континуум ограничивается лишь домыслами самих героев, которые только приблизительно представляют схему возможного проезда. Автобус без опознавательных знаков, движущийся по неопределённому маршруту, служит метафорой экзистенциальной неопределённости человеческого существования. Попытки пассажиров, символизирующих общество, выяснить направление движения автобуса тщетны, что подчёркивает бессилие индивида перед лицом абсурдного мира. Водитель, олицетворяющий судьбу, наделён неограниченной властью, превращая пассажиров в марионеток. Неудачные попытки установить контакт с водителем отражают обыденные человеческие разочарования. В частности, любопытство Несознательного карается физическим «ударом судьбы», что символизирует последствия чрезмерного стремления к познанию; Виртуоз испытывает унижение от невежества водителя, что отражает конфликт между высоким искусством и примитивным мировоззрением; Влюблённая, жертвуя своими идеалами и вступая в связь с водителем ради блага пассажиров, демонстрирует готовность к самопожертвованию (эта жертва даётся ей с большим трудом), что подчёркивает героизм её поступка; водитель, скрываясь за занавеской власти, использует своё положение для манипулирования пассажирами, что символизирует неотвратимость судьбы и неумолимость рока.

В произведении присутствует низовой юмор, что чётко прослеживается в первом действии, когда главного героя Виртуоза, которого другие пассажиры, подстрекаемые глупыми рассуждениями Безответственного, заподозрили в том, что тот везёт в футляре для виолончели плачущего ребёнка [2].

Иногда низовой юмор представлен в виде игры слов или жонглирования фактами.

Алогичность диалогов также служит одним из индикаторов принадлежности произведения к абсурдистскому направлению. Герои демонстрируют непонимание друг друга: их диалоги превращаются в монологи, направленные в пустоту, и нерелевантные ответы на вопросы. Подобная коммуникативная дезориентация провоцирует возникновение конфликтных ситуаций и способствует усилению абсурдного эффекта в пьесе. В отличие от пьес С. Беккета и Э. Ионеско, являющихся яркими образцами «драмы абсурда», пьеса С. Стратиева имеет более логичную семантическую связующую в диалогах героев, которые в большинстве случаев демонстрируют понимание сути задаваемых вопросов; при этом логика в их действиях практически отсутствует. Данная особенность пьесы свидетельствует о развитии «драмы абсурда» как художественного направления, индивидуально обновляющегося в своей внутренней формации.

Пафосная театральность в поступках героев также характеризует пьесу как абсурдистскую, хотя подобная манера была характерна и для экзистенциальных произведений. Диалоги живы и динамичны, что позволяет глубже понять персонажей и их внутренние конфликты. Именно через конфликтные ситуации автор раскрывает внутренние переживания и потаённые страхи человека, отчего формируется глубокий психологический подтекст. С. Стратиев исследует динамику взаимоотношений между героями, волею судьбы оказавшихся в одном автобусе, замкнутое пространство которого представляет собой метафору жизни, где каждый пассажир являет собой отдельный тип людей с собственными мечтами и проблемами. Автобус предстаёт как символ жизненного пути, который проходит каждый человек, сталкиваясь с различными препятствиями и встречаясь с разными людьми.

В пьесе С. Стратиева «Автобус» раскрываются вопросы человеческого существования, социальных взаимодействий, поднимаются проблемы одиночества, отчуждения и поиска смысла жизни.

Библиографические ссылки

1. *Стратиев С. «Автобус» и другие пьесы*: Сборник / Пер. с болг. Н. Глен, М. Михелевич; составл. и предисл. Н. Пономаревой. М. : Радуга, 1986.

2. *Зарев П.* «Панорама болгарской литературы»: В двух томах. Т. 2. М. : Прогресс, 1976.
3. *Андреев В. Д.* История болгарской литературы: учебник для специальности «Славянские языки и литература». М. : Высш. школа, 1978.

В. Ю. Назаренко

**СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЭФФЕКТА ОПАСНОСТИ
В КИТАЙСКОМ ТРИЛЛЕРЕ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

varya.nazarenko.1999@mail.ru;

научный руководитель – А. М. Букатая, кандидат филологических наук

В статье предпринята попытка проанализировать специфику структуры художественности эффекта опасности в современном китайском триллере. Рассмотрено определение жанра триллера, его основные особенности. Особое внимание в статье уделяется эстетике жанра, с помощью которой успешно реализуется эффект опасности в произведении.

Ключевые слова: жанр; саспенс; триллер; художественные особенности; эстетика триллера.

В современной китайской литературе особый интерес для исследования вызывает жанр триллера, который зачастую комбинируется с детективным. Т. В. Дьякова пишет, что «название жанра происходит от английского слова “thrill”, которое на русский язык можно перевести как “трепет”, он нацелен вызвать у читателя чувство тревожного ожидания, волнения или страха, сменяющееся восторгом, а острые ощущения проявляются на всех стадиях развития сюжета» [4]. Ключевым компонентом триллера является эффект трепета или устрашения, который достигается авторами путем обращения к страхам читателя через внедрение психологических триггеров, а также детального изображения сцен насилия. Д. А. Дорофеева отмечает, что «страх – это эмоциональное состояние, отражающее защитную биологическую реакцию человека при переживании им реальной или мнимой опасности» [3]. Особенностью произведений в жанре триллера является «прощупывание [автором] физических и эмоциональных пределов жизни, упоение опасностью, осознание ее роковой притягательной силы» [4]. По этой причине аме-

риканский писатель Д. Паттерсон утверждает, что «если триллер не в состоянии щекотать нервы, значит, он не справляется со своей работой» [5, с. 111].

Немаловажным в создании эффекта устрашения является формирование определенной эстетики, которое основывается на следующих аспектах: 1) детально разработанная образная система, 2) специфическая атмосфера произведения, 3) использование стилистических приемов, направленных на усиление напряженности по мере развития сюжета. Отметим, что китайская литература отличается национальной спецификой, которая включает в числе прочего обращение к фольклору, мифологии, анимистическим представлениям, которые влияют на эстетику жанра.

Так, авторы обращаются к элементам мистики и фольклора для создания образов, которые могут стать первичными триггерами в формировании трепета или чувства мнимой опасности у читателя. Зачастую такими триггерами могут быть персонажи произведений (духи, лисы, оборотни), которые воздействуют на сенсорное восприятие информации, так как имеют прямую связь с представлениями китайцев о потустороннем мире, а также вызывают чувство потенциальной опасности у героев произведения. Подобные образы встречаются, например, в романе Дин Тяня «Лик» (丁天 «脸», 2000) о девушке-призраке, которая снимала кожу с жертв ради свиданий с мужчиной, а также в сборнике рассказов «Башня демонов» Яня Лэйшэна (燕垒生 «妖楼», 2004). В произведениях первого и второго десятилетий XX века авторы изображают образ деструктивной личности (например, героя-психопата), поведение которой выходит за рамки адекватности, что также влияет на чувственно-эмоциональное восприятие при прочтении текста. К таким произведениям относятся романы Юй Ицзяня «Некто позади» (余以健 «背后有人», 2011) о тайнах психиатрической больницы и «Спиритизм» («招魂», 2010).

Наслоение нескольких триггеров усиливает эффект опасности. Такими триггерами могут выступать обстановка, атмосфера. Выделим два метода создания и усиления необходимой атмосферы: 1) концентрация на иллюзиях, снах, галлюцинациях, помешательстве и паранойе как особом состоянии героя (т. е. обращение авторов к поэтике психологизма через призму

разрушения целостности «Я» героя: «сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он перестает совпадать с самим собой» [6], что создает «диалогическое отношение к самому себе» [2, с. 68]), то есть фактическое «расщепление» личности; 2) изображение шокового опыта, контрастирующего с обыденностью повседневной жизни. Обращение авторов к жестокости и насилию, по сути, подсвечивает деструктивное поведение в повседневной жизни, в то время как использование приема сновидения или галлюцинаций есть попытка погрузить читателя в альтернативный мир, заключенный в подсознании героя, причем процессы этого подсознания находят отражение в реальном мире произведения. Оба способа создания эффекта опасности и напряженности в произведении связаны с «глубинной природой человека, психическими расстройствами личности и основными инстинктами выживания и доминирования над другими» [1]. Таким образом, с помощью создания определенной атмосферы в произведении, а также через призму естественной склонности человека к насилию (продиктованной основным инстинктом) авторами раскрывается темная сторона личности героев. Примерами произведений с использованием данных способов создания напряженной атмосферы являются онлайн-романы «Черный сон» Ван Яньшаня и Лю Сина (王彦姗, 柳星 «黑梦», 2004) и «Вирус» Цай Цзюня (蔡骏 «病毒», 2001).

Помимо образной системы и напряженной атмосферы, важными элементами художественности триллера являются некоторые стилистические приемы, благодаря которым на протяжении развития сюжета степень напряженности, опасности и читательского трепета постепенно возрастает и достигает своего апогея. К таким приемам относятся всевозможные языковые средства (например, звукоподражание, семантические повторы, сравнения) и саспенс. Под последним литературоведы понимают состояние «неизвестности, неопределенности, беспокойства, тревожного ожидания» [5]. В произведениях саспенс может воплощаться двумя способами. Первый способ заключается в авторской игре с горизонтом ожидания читателя. В таком случае модель построения сюжета основывается на логике формирования

ложных причинно-следственных связей у читателя, что в конце произведения и создает ошеломляющий эффект. Примером является роман «Плохие дети» Цзы Цзиньчэна (陈紫金 «坏小孩», 2014). Второй способ заключается в том, что читатель с самого начала знает о наличии явной угрозы для жизни главного героя, благодаря чему автору удастся сократить порог вхождения в атмосферу произведения, задать уровень напряженности и обозначить потенциальную опасность. Например, в начале романа «Кошачий глаз» Цай Цзюня («猫眼», 2012) офицер полиции на интуитивном уровне понимает, что убийство в особняке является не последним в серии: «Глядя на темные тучи на небе, у него внезапно возникло зловещее предчувствие: впереди еще более страшный кошмар» [8], «всеми виной ожерелье из кошачьих глаз» [там же]. Автор наделяет антагониста произведения всемогуществом и коварством, создается эффект ожидания явной опасности.

Таким образом, структура художественного эффекта опасности в китайском триллере базируется на эстетике, которая включает следующие компоненты: 1) элементы культуры и фольклора, выраженные в образах, вызывающих испуг и чувство опасности на интуитивном уровне; 2) психологическое влияние через призму человеческой деструкции, асоциальные паттерны поведения и погружение в иллюзорность; 3) гнетущая атмосфера произведения; 4) различные стилистические приемы и саспенс, которые направлены на усиление эффекта непредсказуемости и тревоги по мере развития сюжета.

Библиографические ссылки

1. Антонян Ю. М. Индивидуальные причины жестокости // Научный портал МВД России. 2011. № 1. С. 60–66.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Augsburg, 2002.
3. Дорофеева Д. А. Страхи: определение, виды, причины [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strahi-opredelenie-vidy-prichiny> (дата обращения: 05.03.2025).
4. Дьякова Т. В. Характеристика жанра «Триллер» и его поджанры [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/harakteristika-zhanra-triller-i-ego-podzhanry> (дата обращения: 10.03.2025).
5. Обнорская М. Е. Техника создания саспенса в романах М. Стюарт [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnika-sozdaniya-saspensa-v-romanah-m-styuart> (дата обращения: 07.03.2025).

6. *Узбекова Г. Ф.* Сон как литературный прием в концепции Р. Г. Назирова [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/son-kak-literaturnyy-priem-v-kontseptsii-r-g-naziro-va> (дата обращения: 09.03.2025).
7. *Patterson J.* Thriller: Stories to Keep You Up All Night. Ontario, Canada : Mira Books, 2006.
8. 蔡 骏 . 猫 眼 . Цай Цзюнь. Кошачий глаз [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youduzw.com/book/763/> (дата обращения: 07.03.2025).

А. И. Нестер

**СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ В. М. ГАРШИНА:
ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

annaou91@gmail.com;

научный руководитель – Л. Л. Авдейчик, кандидат филологических наук, доцент

В статье исследуются возможности расширения комплексного лингвостилистического анализа художественного произведения благодаря внедрению наряду с традиционными методами инновационных, ставших доступными вследствие развития искусственного интеллекта. Результаты позволят сделать вывод о легитимности и перспективности использования новых цифровых аналитических приемов в литературоведении на современном этапе.

Ключевые слова: стихотворение в прозе; лирическая прозаическая миниатюра; В. М. Гаршин; лингвостилистический анализ; искусственный интеллект (ИИ); цифровая филология.

Комплексный анализ художественного текста на современном этапе предполагает использование не только традиционных методологических подходов, но и новейших информационных технологий, способных произвести максимально объективные, свободные от личностных суждений знания. Однако эффективность таких технологий требует критической оценки. Одним из перспективных векторов развития филологического исследования видится метод лингвостилистического анализа текста с применением возможностей искусственного интеллекта.

Собственно лингвистический анализ «предусматривает наблюдения за особенностями функционирования отдельных слов, форм, грамматических категорий, различных частей речи, синтаксических конструкций как единиц языка» [4]. Однако художественному тексту в большей степени присуще построение по законам ассоциативно-образного мышления, нежели сугубо ло-

гического. Н. С. Валгина пишет: «В художественном тексте средства образности подчинены эстетическому идеалу художника» [2, с. 115]. Категория стиля (в частности – авторского идиостиля), таким образом, также становится магистральной в контексте комплексного анализа произведения. Современный лингвостилистический анализ художественного текста предполагает разностороннее изучение языкового материала. Особое внимание уделяется организации текста на всех языковых уровнях, их взаимосвязи и целостности.

Лингвостилистический анализ традиционно включает в себя решение следующих задач: 1) рассмотреть фонетический уровень стихотворения: ритмическую организацию и собственно фонетические средства; 2) выявить отношения автора и лирического героя; 3) дать анализ средств художественной выразительности; 4) изучить лексический уровень стихотворения и особенности его синтаксиса [1, с. 12].

В рамках исследования мы сопоставим лингвостилистический анализ, выполненный самостоятельно [6; 7], с анализом, осуществленным нейросетью [5]. В качестве объекта был выбран художественный текст В. М. Гаршина «Когда он коснулся струн смычком...» (1884), оптимальный в силу небольшого объема и отсутствия аналитического материала в открытом доступе, что исключает возможность компиляции существующих разработок.

Лирическая миниатюра «Когда он коснулся струн смычком...» может рассматриваться в качестве хрестоматийного образца стиля Гаршина. Ослабленная сюжетность, характерная для стихотворений в прозе, дополняется скрытыми подсказками, суггестией, интенцией. Рамочный сюжет – концерт, посвященный умирающему юноше. Центральный (магистральный) сюжет – реконструкция мгновений жизни больного в воображении повествователя. К умирающему приходит друг (вероятнее всего, сам лирический герой), читает ему книгу вслух. Воспоминание-видение обрывается вместе со звуками виолончели и растворяется в «вопле удовлетворенной толпы» [3, с. 374]. Фрагментарный характер произведения закономерно отражается в его структуре, архитектонике. Связность реализуется в общности идеи и единстве достигаемого эффекта.

Основная мысль произведения достигает апогея в предпоследнем абзаце («Что он читает в нем [во взгляде]? Смерть или надежду?» [3, с. 374]). Противопоставление надежды (символа веры в лучшее, победы созидательных начал, вечной жизни) и смерти (апокалипсиса, забвения, тупиковости бытия) – лейтмотив всех трех миниатюр. Автор не дает читателю однозначного ответа. «Мечту спугнули», и нить повествования оборвалась. Значит, противоборство продолжается.

Оригинальные зрительные и звуковые образы, лексическая пестрота, сравнительно постоянный набор разновидностей тропов и фигур, недосказанность и отсутствие морализаторства, абстрактность сюжета и противопоставление как центральный элемент образной структуры – все эти черты идиостиля обеспечивают стихотворениям в прозе Гаршина гармоничное сочетание формы и содержания через соединение философского универсализма с художественной индивидуальностью.

Итак, по запросу «Проанализируй лингвостилистические особенности текста» был получен следующий ответ (анализ, выполненный искусственным интеллектом, выделен курсивом и приведен в исходном виде, без редакторской правки, сокращения и корректуры).

Анализируя лингвостилистические особенности данного отрывка, можно выделить несколько ключевых аспектов.

1. Лексика

Эмоционально насыщенные слова: слова, такие как «горькая», «тяжелая мысль», «исхудалое лицо», «больное пламя» создают глубокую эмоциональную палитру. Это подчеркивает трагизм ситуации и вызывает сопереживание у читателя.

Контрастные образы: использование контрастных слов и образов, например, «радость» в зале и «умирающий юноша», акцентирует внимание на диссонансе между внешним и внутренним состоянием.

2. Синтаксис

Предложения различной длины: текст включает как короткие, так и длинные сложносочиненные предложения. Это создает ритм чтения, который отражает эмоциональное состояние. Длинные предложения с описанием музыки и чувств дают ощущение плавности, тогда как короткие фразы выделяют важные мысли.

Вопросительная форма: использование риторических вопросов, таких как «есть ли здесь, в этой зале, десять человек, которые помнят...?» вовлекает читателя в размышление и подчеркивает философский аспект текста.

3. Стиливая фигура

Метафоры и символика: «виолончель смолкла» как метафора окончания чего-то важного, а «прекрасные глаза» юноши могут символизировать надежду или страдание.

Олицетворение: музыка описывается как «вилаась» и «наполняла», что придает ей человеческие характеристики, подчеркивая сильную связь между музыкой и эмоциями.

4. Темп и ритм

Скорость повествования: чередование напряженных описаний и жизненных ситуаций создаёт динамику, что позволяет читателю осознать смену настроения – от музыкального восторга к глубокой печали.

5. Паронимы и контексты

Словосочетания: использование сочетаний, таких как «страстные и печальные звуки», помогает создать многослойность в описании событий и ощущений, добавляя глубину к характеристике музыки.

6. Образность и визуализация

Сенсорные детали: описание «слабо освещенной комнаты» и «бледного лица» юноши помогает читателю визуализировать ситуацию и погружается в атмосферу текста.

7. Тон и настроение

Драматический и серьезный тон: подбор лексики и синтаксиса формирует ощущение трагедии и глубокой эмоциональной нагруженности, что соответствует основным темам текста.

Заключение

Лингвостилистические особенности данного отрывка создают многослойность смыслов и глубокую эмоциональную атмосферу. Они помогают передать противоречия человеческого существования, заставляя читателя размышлять о смысле жизни, смерти и искусстве.

При сравнении лингвостилистического анализа, выполненного самостоятельно, с анализом ИИ можно выделить некоторые сильные стороны и недостатки последнего. Следует отметить четкую структуру, употребление профессиональной лексики, опору на текст, наличие прямого цитирования. Тем не менее, нельзя не отметить существенные погрешности. Так, пункт 3 озаглавлен «Стилевые фигуры», хотя корректный термин – «стилистические фигуры», при этом перечисляются тропы (метафоры, символика, олицетворения). Подобное несоответствие можно отметить и в пункте 5 («Паронимы и контексты»), где, в сущности, не раскрывается ни одно из вынесенных в заглавие понятий. Не был выявлен такой важный элемент композиции произведения, как подчеркнутая закольцованность («Когда он коснулся струн смычком» – «Виолончель смолкла»). Обрывочность, фрагмен-

тарность архитектоники, нашедшие отражение в синтаксисе, не были отмечены, как и характерные фонетические особенности. Контраст, представляющий собой ядро образной структуры, обнаружен только на уровне лексики. Не все средства художественной выразительности перечислены. Часть выводов не соотнесена с конкретным текстуальным материалом (например, пункты 4 и 5) и носит весьма опосредованный характер.

Таким образом, интеграция лингвостилистического анализа, выполненного ИИ, в качестве одного из перспективных направлений развития кибергуманитаристики, несмотря на ряд отмеченных слабых мест, не только актуализирует существующие подходы, но и формирует основу для дальнейших исследований, способствуя развитию как теории, так и практики в области комплексного анализа художественного текста.

Библиографические ссылки

1. Алиева Г. Н., Курбанова О. В. Лингвостилистический анализ поэтического текста в практике вузовского преподавания // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Психолого-педагогические науки. 2023. Т. 17, № 1. С. 11–18.
2. Валгина Н. С. Теория текста. М. : Логос, 2003.
3. Гаршин В. М. Сочинения. М. : Гослитиздат, 1955.
4. Кульнина Е. А. Лингвостилистический анализ как средство изучения особенностей построения и понимания различных видов текста // Известия ВГПУ. 2021. № 5. С. 40–43.
5. Нейросеть RuGPT [Электронный ресурс]. URL: <https://rugpt.io/> (дата обращения: 15.04.2025).
6. Нестер А. И. Лингвостилистическое своеобразие стихотворений в прозе В. М. Гаршина // Русская литература: история и современность : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: Л. Л. Авдейчик (гл. ред.) [и др.]. Минск : БГУ, 2023. С. 60–65.
7. Нестер А. И. Роль жанра в авторской стратегии: компаративный анализ стихотворения и лирической прозаической миниатюры В. М. Гаршина // Молодежный филологический вестник. 2024. Вып. 4. С. 157–160.

Р. С. Пашкевіч

**РЭЦЭПЦЫЯ ФЛАРЭНЦЫЙСКАЙ І БРЭСЦКАЙ УНІЙ
У ТВОРАХ КАТАЛІЦКІХ АЎТАРАЎ РЭЧЫ ПАСПАЛІТАЙ**

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

raszkiewiczjafiet@gmail.com;

навуковы кіраўнік – Л. А. Гедзімін, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

Даследаванне засяроджана на аналізе ўспрыняцця Фларэнцыйскай (1439) і Брэсцкай (1596) уній у творах каталіцкіх палемістаў Рэчы Паспалітай. Праз прызму тэкстаў Пятра Скаргі, Іпацыя Пацей і Льва Крэўзы вызначаюцца стратэгіі пабудовы гістарычнай памяці для абгрунтавання рэлігійнага адзінства і яго ўплыву на фарміраванне дзяржаўнай ідэалогіі. Асноўная ўвага надаецца канструяванню ідэі гістарычнай справядлівасці уніі і яе ролі ў фарміраванні канфесійнай ідэнтычнасці на землях Беларусі. У цэнтры даследавання – палемічныя стратэгіі, накіраваныя на абгрунтаванне уніі як «аднаўлення першапачатковага адзінства хрысціян».

Ключавыя словы: унія; рэлігійная палеміка; Пётр Скарга; Іпацій Пацей; Вельямін Руцкі; Іаахім Марахоўскі; польскамоўная літаратура Беларусі; Брэсцкая унія; Фларэнцыйская унія.

Канфлікт вакол Брэсцкай царкоўнай уніі (1596) стаў адной з найбольш вострых рэлігійна-палітычных праблем у гісторыі Рэчы Паспалітай. Унія, ініцыяваная часткай праваслаўнай іерархіі пры падтрымцы каталіцкіх эліт, прывяла да падзелу Кіеўскай мітраполіі на ўніяцкую і антыўніяцкую часткі. Задуманая як рэалізацыя адзінства хрысціян, яна выклікала працяглую палеміку, якая адлюстравалася ў творах рэлігійных інтэлектуалаў розных канфесій. У гэтым кантэксце Фларэнцыйская унія (1439), нягледзячы на фактычна няўдалы вынік, пераасэнсоўвалася як гістарычны прэцэдэнт, які павінен быў падмацаваць легітымнасць брэсцкага праекта.

Пасля Трыдэнцкага сабору (1545–1563), які аформіў кантррэфармацыйную стратэгію Каталіцкага Касцёла, шматканфесійная Рэч Паспалітая, у якой свабода веравызнання была замацавана заканадаўча і лічылася некаторымі адной з важнейшых каштоўнасцей сарматызму,

ператварылася ў арэну ідэйнага супрацьстаяння. Прыбыццё Таварыства Езуса, ініцыяванае каралём Жыгімонтам Аўгустам і кардыналам Станіславам Гозіем, стварыла ўмовы для распаўсюджвання каталіцтва. Езуіты, у тым ліку Пётр Скарга, імкнуліся не толькі змагацца з пратэстантызмам, але і аб'яднаць праваслаўныя землі РП пад уладай Апостальскай Сталіцы. Брэсцкая унія па сваёй значнасці павінна была стаць «новым хрышчэннем Русі» (паводле Іахіма Марахоўскага, які разам з тым падкрэсліваў услед за пастановамі Трэдэнцкага сабору недапушчальнасць перахросту хрысціян), аднавіўшы адзінства з Рымам, якое, нібыта, у той ці іншай форме існавала ва ўсе часы пасля хрышчэння Русі.

Рэакцыя на унію выявілася ў шырокім распаўсюджванні палемічнай літаратуры, дзе праўніяцкія (лацінскія і ўсходне-каталіцкія) і антыўніяцкія (усходнія і пратэстанцкія) аўтары спрачаліся пра сутнасць царкоўнага адзінства. Каталіцкі бок, прадстаўлены Пятром Скаргам, Іпаціем Пацеем, Львом Крэўзам, Вельямінам Руцкім і інш., імкнуўся апраўдаць унію праз зварот да гістарычнага «рашэння праведных продкаў». Напрыклад, Пацей у «Антырызісе» (1597) сцвярджаў, што «руская вера» заўсёды была тая ж, што і ў Рыме, і ўскладаў віну за схізму на грэкаў [4, с. 582]. Антыўніяцкія аўтары, напрыклад, Мялецій Смятрыцкі, да пераходу ў каталіцызм у сваёй «Пратэстацыі» (1621) адмаўлялі унію як «зраду веры бацькоў», падкрэсліваючы яе прымусовасць [2, с. 41].

Гістарычныя ацэнкі уніі заўсёды залежалі ад канфесійнай прыналежнасці даследчыкаў. Каталіцкая гістарычная традыцыя (Якуб Суша, Эдвард Лікоўскі, Іван Мартынаў) бачыла ў ёй «выратаванне Русі ад схізмы і пратэстантызму», даказваючы добраахвотнасць злучэння. Так, Я. Суша ў XVII ст. параўноўваў зварот М. Смятрыцкага да уніі з «пераўвасабленнем Саўла ў Паўла». Расійская акадэмічная школа (Міхаіл Каяловіч, Сцяпан Голубеў) трактавала яе як «нацыянальную здраду», вынік змовы магнатаў і езуітаў, прызнаючы, тым не менш, пратэстанцкія ўплывы на Кіеўскую мітраполію. Сучасныя беларускія, рускія, польскія і ўкраінскія даследчыкі (Уладзімір Кароткі, Міхаіл Дзмітрыеў, Януш Малек, Ігар Ісачэнка і інш.) імкнуцца пазбегнуць канфесійных стэрэатыпаў, аналізуючы палеміку як частку культурнага дыялогу эпохі Барока.

Пётр Скарга, Іпацый Пацей і Леў Крэўза – найбольш рэпрэзентатыўныя прадстаўнікі каталіцкай пазіцыі ў дыскусіі вакол уній, якія неаднаразова звярталіся да іх гістарычных каранёў. На гэтым матэрыяле выразна бачна, як рэцэпцыя уній адлюстроўвала зварот да традыцый і «слаўных праведных продкаў» ў легітымізацыі рэлігійнага адзінства. Гэты працэс не толькі фарміраваў грамадскую свядомасць XVI–XVII стст., але і пакінуў след у культурнай памяці ўсходнеславянскіх народаў.

Каталіцкія аўтары рэгулярна звярталіся да аналізу гістарычных падзей з мэтай легітымацыі уніі. Агульным для іх было сцверджанне, што Русь прыняла хрысціянства ў часы царкоўнага адзінства і далей, нават пасля расколу ўсходніх патрыярхаў з Рымам, гэтае адзінства імкнулася аднавіць [1, с. 393]. Тым не менш, існавалі значныя непаразуменні паміж мясцовай каталіцкай і праваслаўнай іерархіяй. Так, доўгі час польскія каталіцкія біскупы лічылі, што для далучэння да Касцёла праваслаўных іх неабходна перахрысціць (гэта было асуджана як не адпаведнае чацвёртаму сусветнаму сабору на Трэдэнцкім саборы); тая ж практыка існавала і ў Маскоўскай дзяржаве, і была асуджана і спыненая толькі Маскоўскім саборам 1666 года. Кантакты паміж Кіеўскай мітраполіяй і Рымам пасля 1064 года то спыняліся, то зноў аднаўляліся. Вядома, што кіеўскі мітрапаліт Грыгорый Цамблак прысутнічаў на Канстанцкім саборы і прамовіў там «Пахвальнае слова» яго айцам. У «Слове... » мітрапаліт Грыгорый ускосна прызнае першынства Рыма і сцвярджае неабходнасць адзінства. Аднак з разуменнем гэтага адзінства былі некаторыя праблемы: відаць па усім, Грыгорый Цамблак лічыў, што яно заключаецца ў прызнанні выратавальнасці розных юрысдыкцый і законнасці сакрамэнтаў. Унія не была заключана на Канстанцкім саборы, але гэта рыхтавала глебу да далейшага аднаўлення адзінства. Фларэнцыйская унія (1439), хаця і не рэалізаваная на практыцы, стала важным сімвалам для каталіцкіх інтэлектуалаў Рэчы Паспалітай, якія імкнуліся абгрунтаваць ідэю царкоўнага адзінства. Да яе, як найбольш значнага і вырашальнага моманту ў гісторыі хрысціянскага адзінства, звярталіся розныя каталіцкія палемісты. Так, Пётр Скарга лічыў, што невыкананне ўмоў уніі прывяло да падзення Канстанцінопаля. У сувязі з гэтым Пётр Скарга папракаў крытыкаў уніі ў тым, што яны, ідучы супраць

Брэсцкага сабору, рыхтуюць падзенне Рэчы Паспалітай перад яе «przyrodzonymi nieprzyjacieli» – туркамі і татарамі [6, с. 63–68]. Падобнага пераканання прытрымліваўся і Мялецкій Сматрыцкі пасля свайго пераходу ў каталіцызм [7, с. 19]. У XVII ст. рэцэпцыя Фларэнцыйскай уніі набыла актуальнасць дзякуючы дзейнасці Іпація Пацея і Льва Крэўзы, якія бачылі ў ёй не толькі гістарычны прэцэдэнт, але і аснову для адзінства хрысціян у Рэчы Паспалітай.

Іпацій Пацей, мітрапаліт Кіеўскі, у сваім трактаце «Абарона святога Фларэнцыйскага сабору» (1603) падрабязна аналізаваў гісторыю падрыхтоўкі да сабору, яго ход і ўдзельнікаў. Ён ухваляў рашэнні 1439 года, але адзначаў, што на Русі ніколі не спыняўся пошук адзінства. Мітрапаліт акцэнтаваў увагу на дакументах, якія, на яго думку, сведчылі пра існаванне гістарычнага памкнення ўсходнеславянскіх хрысціян да Апостальскай Сталіцы [5, с. 142]. Сярод гістарычных даследаванняў І. Пацея вылучаецца яго праца па пошуку і перакладзе ліста шляхты і духавенства ВКЛ да Папы Сікста IV, апублікаванага ў 1605 годзе пад назвай «Poselstwo do papieża rzymskiego Sixta IV od duchowieństwa i od książąt i panów ruskich w roku 1476». Гэты дакумент стаў для мітрапаліта доказам таго, што яшчэ ў XV стагоддзі руская эліта імкнулася да выканання умоў Фларэнцыйскай уніі. І. Пацей настойваў, што Фларэнцыйская унія была абсалютна законна заключана, вяртала хрысціянскі свет у часы адзінства, а яе поўная рэалізацыя адхілена выключна свецкай палітычнай воляй, і таму Брэсцкі сабор стаў выпраўленнем гістарычнай памылкі [5, с. 128].

Падобна прадстаўнікам сармацкай ідэалогіі, якія ідэалізавалі мінулае як узор палітычнай дасканаласці, І. Пацей ствараў наратыў пра «бласлаўёную старажытнасць», дзе ўсходняя і заходняя часткі Касцёла існавалі ў адзінстве. У яго творах сучаснасць супастаўлялася з гэтым ідэалам: «Штож намъ было... чинити?! Одно – видечы недбалость і нечуйность пастырей наших головныхъ – до лѣпшого раду і до оное старожитности і згоды светое, которая за продковъ нашихъ бывала, вернуться» [5, с. 149]. І. Пацей вінаваціў супернікаў уніі ў «невуцтве» і страце сувязі з мінулым. Гэтыя заўвагі былі накіраваны не толькі супраць праваслаўных, але і супраць пратэстантаў, якіх І. Пацей лічыў галоўнымі ворагамі Усходняга і Заходняга

Касцёла, якія не маюць права называцца хрысціянамі, параўноўваючы іх з «Туркамі, Татарамі і Жыдамі». Ён папярэджваў, што пратэстанты выкарыстоўваюць невуцтва русінаў: «Если речешъ ми, же се зъ нами лѣпѣй згажають, анижли зъ Рымляны... правду мовишъ. Бо ты, яко простаць неукій, не такъ іхъ кацерскія блуды обличаешъ, яко Рымляне... Але ты, бѣдный простаку... самъ себе оборонити не можешъ» [5, с. 154]. Адказваючы на крытыку прыхільнікаў князя Астрожскага, што адна мітраполія не можа заключыць унію, Іпацій Пацей адказваў, што гэта толькі рэалізацыя агульных пастаноў і рашэнняў сабору ў Фларэнцыі.

Іншай значнай постаццю ў абароне ідэі царкоўнага адзінства быў Леў Крэўза, які ў сваіх працах развіваў гістарычную аргументацыю на карысць уніі. Ён прытрымліваўся канцэпцыі «трохразовага хрышчэння Русі». Першае хрышчэнне, паводле Крэўзы, адбылося ў часы князёў Аскольда і Ціра, калі Русь, на яго думку, прыняла веру не ад патрыярха Фоція, а ад яго апанента Ігнація, які быў у згодзе з Рымам. Іншыя хрышчэнні – часы князя Уладзіміра, дзейнасць Кірыла і Мефодія, якія, паводле Л. Крэўзы, таксама арыентаваліся на Рым. Крэўза таксама адзначае ўключэнне ў рускі царкоўны каляндар свята пераносу мошчаў св. Мікалая Мірлікійскага ў Бары, што прыйшло з лацінскага Захаду, і падкрэслівае пашану да Рыма сярод некаторых мітрапалітаў, асабліва Ісідора і Місаіла. Фларэнцыйская унія для яго таксама з'яўляецца законнай падставай для заключэння уніі Брэсцкай [3, с. 210].

Даследаванне твораў каталіцкіх палемістаў Рэчы Паспалітай – Пятра Скаргі, Іпація Пацея, Льва Крэўзы – дазволіла вызначыць асноўныя стратэгіі канструявання гістарычнай памяці ў кантэксце абгрунтавання Фларэнцыйскай (1439) і Брэсцкай (1596) уній. Аналіз палемічных тэкстаў выявіў, што аўтары ўсебакова прадстаўлялі унію як «аднаўленне першапачатковага хрысціянскага адзінства», абапіраючыся на гістарычныя, тэалагічныя і маральныя аргументы. Гэты падыход быў накіраваны на стварэнне ўстойлівага наратыва гістарычнай справядлівасці, які ўмацоўваў канфесійную ідэнтычнасць і легітымізаваў рэлігійнае адзінства.

Палемічныя стратэгіі, выкарыстаныя аўтарамі, мелі выразную мэту: пераадоленне супраціўлення антыўніяцкай супольнасці і фарміраванне

пазітыўнага ўспрыняцця уніі. Так, Іпацій Пацей у сваіх працах падкрэсліваў пераемнасць Фларэнцыйскай уніі з традыцыямі Рускай Царквы, у той час як Пётр Скарга акцэнтаваў маральную і дзяржаўную неабходнасць адзінства для стабільнасці Рэчы Паспалітай. Творы Льва Крэўзы ўзбагачалі гэты дыкурс, прасоўваючы унію як сродак духоўнага і культурнага ўзвышэння рускага народа праз захаванне ўсходняга абраду і развіццё адукацыі.

Такім чынам, праз свае тэксты каталіцкія палемісты не толькі абгрунтоўвалі унію як гістарычна справядлівы працэс, але і актыўна ўплывалі на фарміраванне грамадскай думкі і канфесійнай свядомасці. Гэтыя творы застаюцца важнай крыніцай для разумення рэлігійных і культурных трансфармацый на беларускіх землях у канцы XVI – пачатку XVII стагоддзя.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Духовное завещание униатского митрополита Ипатия Потия. 1609 года, ноября 19 // Архив Юго-Западной России. Киев, 1883. Т. 6, ч. 1. С. 391–395.
2. *Кароткі У.* Творчы шлях Мялеція Смятыцкага. Мінск : Навука і тэхніка, 1987. С. 42.
3. *Кревза Л.* Оборона унии. Сочинение Виленского архимандрита Льва Кревзы 1617 г. // Русская Историческая Библиотека: в 39 т. СПб., 1872–1927. Т. 4. 1878. С. 157–312.
4. *Потей И.* Антиризис, или Апология против Христофора Филалета // Памятники полемической литературы в Западной Руси. СПб., 1903. Кн. 3. Русская Историческая Библиотека. Т. 19. С. 477–982.
5. *Потей И.* Уния греков с костелом Римским // Памятники полемической литературы в Западной Руси. Кн. 2 / Русская историческая библиотека. Т. 7. СПб., 1882. С. 111–168.
6. *Skarga P.* Na threny y lament Theophila Orthologa, do Rusi Gręckiego nabożeństwa, przestroga. Kraków, 1610.
7. *Smotrycki M.* Apologia Peregrinathey do krajów wschodnich. Dermań, 1628.

В. В. Полякова

**ОНЕЙРИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК СПОСОБ САМОПОЗНАНИЯ
В ПОЭЗИИ Л. ЛОСЕВА**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

vika.jerry.polykova@mail.ru;

научный руководитель – И. С. Скоропанова, доктор филологических наук, профессор

В статье рассматриваются стихотворения Л. Лосева, содержащие мотив и образы сновидений. Отдельное внимание уделяется стихотворениям, которые своими заглавиями изначально создают цельный онейрический текст и указывают на жанровую природу сна («Кошмар 1995», «Сон о юности», «Сон с примечаниями»). Анализируются особенности организации нарратива с помощью средств и приемов онейропоэтики, а также выявляется роль сновидений в раскрытии образа лирического персонажа.

Ключевые слова: онейрический текст; Л. Лосев; сновидение; онейропоэтика; лирический персонаж.

Сновидения, восходящие к архаическим формам мифологии и фольклора, в художественной литературе занимают особое место. Начиная с эпохи романтизма, сны все чаще появляются в текстах различных авторов как в виде вставных сюжетных элементов, так и в виде отдельных сновидческих текстов. Работы З. Фрейда в XX в. активизировали научные исследования этого явления, что вместе с литературоведческим анализом снов привело к возникновению отдельной отрасли – онейропоэтики (см. монографию В. В. Савельевой «Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей» [1]). В центре ее внимания находится изучение онейрических текстов, представляющих собой «вербальное изложение или воссоздание сновидения персонажа или автора в художественной литературе» [1,

с. 14]. Большинство примеров для вывода типологии и особенностей таких текстов в данной работе черпается из больших жанровых форм, чаще всего прозаических, тогда как интересно проследить, как онейропоэтика работает в поэтическом нарративе и взаимодействует с его лирическим субъектом.

Поэзия Лосева примечательна повышенным вниманием к категории автора и его проявлением в лирическом тексте. Выражение субъектности происходит через попытки самономинации и самоидентификации, расплывающиеся в множественности «я». Мотив сновидений становится одним из способов раскрытия лирического персонажа и возможности посмотреть на себя со стороны, через призму другой реальности.

Онейрические тексты Лосева можно разделить на несколько основных типов по жанрово-функциональному признаку: 1) сон-кошмар; 2) ностальгический сон, или сон-воспоминание; 3) осознанный сон. При этом они на протяжении текста могут переходить один в другой или же сливаться друг с другом.

Кошмар связан с чем-то тревожным и пугающим и является олицетворением хаоса. У Лосева в стихотворении «Кошмар 1995» он описывается как «“невероятный натюрморт” / закуска и советских морд» [2, с. 373]. Персонаж иронично описывает происходящее как бы со стороны («сначала выплыл толстобрюх...», «но тут поднялся генерал...», «а там смутнее – у дверей / еврей...», «лежит убитый человек» [2, с. 373]), но в то же время причисляет себя к этому «сну на пять персон»: «И я там был, / мед-пиво пил» [2, с. 373].

Автор объединяет действительность и сновидческую реальность, в заглавии указывая конкретное временное обозначение действия. Границей между двумя этими мирами среди всех героев сна становятся глаза мертвого человека. Лишь у него есть шанс проснуться, так как жизнь остальных и есть этот кошмар («Смотрю в застылые глаза и говорю: “Ты за?” // Он за» [2, с. 374]).

В другом сне-кошмаре маркером неразрывной связи с реальным миром становится интертекст. Аллюзии на стихотворение А. С. Пушкина «...Вновь я посетил...», создающие кольцевую композицию, отсылают не столько к

личным воспоминаниям персонажа, сколько к прошлому, где его еще не существовало («Под утро удалось заснуть, и вновь / я посетил тот уголок кошмара» [2, с. 42]). Пространство, в котором он находится, – загробный мир, о чем свидетельствуют отсылки на мифологический образ избушки на курьих ножках («А лес в неведомых дорожках – / на деле гроб. / Так нас учил на курьих ножках / профессор Пропп» [2, с. 42]).

Интертекстуальный диалог через ряд вопросов, остающихся без ответа, приводит персонажа к размышлению о собственной судьбе и будущем («Здравствуй, племя / младое, незнакомое. Не дай / мне Бог увидеть твой могучий / возраст...» [2, с. 42]). В отличие от Пушкина, он не выражает надежду на то, что его творчество останется незабытым. Иронией, в целом присущей поэзии Лосева, пропитаны все его попытки самоопределения («Лев Лосев не поэт, не кифаред <...> он осиполог с сиплой глоткой, / он пахнет водкой, / он порет бред» [2, с. 255]). Творчество у него обращено на настоящее, а будущее воспринимается как неизбежно «идущее навстречу» смерти.

«Сон о юности» состоит из воспоминаний самого автора. Фамилии его друзей, составляющих вместе с Лосевым «филологическую школу», вплетаются в нарратив с помощью грамматико-семантической игры («Вдруг в Уфлянд сна вбегает серый вольф»; «...где Рейн ярится и клубится Штейнберг»; «Свет юности непрост, ерёмен / и темноват» [2, с. 402]). Сон переносит персонажа в прошлое, но лишь через обрывочные, размытые воспоминания («Но в лампе сна всегда нехватка ватт» [2, с. 255]), тем самым указывая на невозможность возвращения («и я под ужас джаза вою, / всю слезу володя по скуле» [2, с. 255]).

Все сновидения у Лосева сопровождаются мотивом смерти, а точнее «мнимой смерти, при которой сон и смерть предстают как бинарные состояния» [1, с. 85]. Это происходит с помощью образов (зачастую фольклорных, подчеркивающих глубокие корни снов): «яйцо с иголкой прячет в ларчик» – отсылка на смерть Кощея Бессмертного, «где ко всему привычная избушка / переминается на курьих ножках» – символ гроба [2, с. 255, 47], но ярче всего проявляется во введении коммуникации между персонажем и мертвыми.

Граница между двумя мирами условна и позволяет в состоянии сна проникать в другую реальность: «Тем и прекрасны эти сны, / что все же доставляют почту / куда нельзя, в подвал, в подпочву, / в глубь глубины...» [2, с. 137]. Попадая в нее, персонаж оказывается в мире мертвых («Все вы, которые мертвы, / мои друзья, мои родные...»; «Я мертвым говорил взволнованные речи...» [2, с. 137, 157]), где, несмотря на его усилия понять их, он остается лишь наблюдателем и временным посетителем. Это сближает сновидческий мир с жизнью, проживаемой в постоянных попытках самопознания как взгляда на себя со стороны («и пафос алкаша с настырностью предтечи / буровились во мне, и я качал права» [2, с. 157]).

Важное значение имеет не только семантика самих снов, но и метатекстовые фрагменты (период засыпания и пробуждения, пересказ снов, впечатления от них и т. д.), сопровождающие анализируемые стихотворения. Они одновременно соединяют две реальности в единое целое и делят их на первичную и вторичную. Особенно значимым становится переход из одного состояния в другое – «архетип сновидения (или онейрический архетип) как индивидуально-авторская версия представления триединой архаической ситуации “засыпание/сновидение/пробуждение”» [1, с. 82]. Это подчеркивает принадлежность жанра сновидения к архетипическим жанрам.

И если засыпание представляет собой более-менее регулируемый процесс, то возвращается персонаж не всегда в первоначальный мир: «Однажды, завершая сон, / я сделаю глубокий выдох / и вдруг увижу слово *выход* – / так вот где он!» [2, с. 137]. Выход подразумевает переход на уровень (не)бытия, сопровождаемый светом и радостью. Персонаж соединяется со своим ностальгическим прошлым («я к вам пойду тропинкой зыбкой / и я уж тогда проснусь с улыбкой, / а не в слезах» [2, с. 137]) и вместе с этим, отделяясь от своего тела, становится нарратором («...проснулся. Серый свет дневной глядит в окно. // Я серый свет дневной. Гляжу в окно...» [2, с. 157]). Угол зрения меняется, и главные роли получают вещи («...на моем вижу негативный натюрморт...» [2, с. 157]), а человек, до этого являвшийся главным персонажем, теперь только неподвижное тело («фон: некий человек ничком

на простыне» [2, с. 157]). Бинарные оппозиции здесь строятся на семантической двойственности «натюрморта» (фр. *nature morte* – мёртвая природа; нем. *Stilleben* – тихая жизнь) и дихотомии души и тела.

Реальность, в которую попадает персонаж во время сна, – его сознание, поэтому в нем все могут получить другие роли. Так, в стихотворении «Новоселье» описывается не только новая квартира знакомой пары, но и их новая жизнь: «Сегодня ночью во сне / вы друг друга почти что не / ненавидели, как в коммуналке, / свалке хлама, сортирной вонялке, / где вы прожили тридцать лет / при плакатах: “Гасите свет!”, / “Уходя выключайте свет!”. / Слава богу, тут этого нет» [2, с. 486].

Осознанные сны позволяют персонажу конструировать и изменять онейрическое пространство и время («И тотчас планировщик сна / показал: вот еще одна / и еще...»; «И отменил я “нет”, и упразднил “далече”, / и сам себя до слез растрогал, как в кино»; «Мне приснилось: пора уходить. / Но потом мне приснилось, что можно ведь сон переделать» [2, с. 486, 157, 560]). Но при этом полностью контролировать явленный ему мир не удастся, так как он возникает в его подсознании.

Осознанное разделение «настоящей» реальности от «измененной», «искаженной» становится для персонажа возможностью познания себя и своего состояния в обоих мирах, что передается авторскому сознанию как начальной, но не конечной инстанции. Это подтверждается стихотворением «Сон с примечаниями», написанном стихопрозой. Возникшая во сне поэзия одновременно принадлежит и не принадлежит ее автору, так как задействует сферу бессознательного: «А у меня белиберда. Жиды, Карпаты, Алеф (Бык?), Лев (Царь?), кафтан узорный. Ведь это всё не мой язык, весь стих чужой и черный. Откуда вдруг взялась в мозгу чужих видений стая? Хочу понять и не могу, и мучаюсь. Хотя я не толкователь вещих снов и рёршаховых пятен, меня волнует шорох слов, чей смысл мне непонятен» [2, с. 549].

Таким образом, онейрический текст в поэзии Лосева играет важную роль в попытке авторского самопознания через анализ лирического персонажа в двух взаимопроникающих реальностях. Сновидение становится центром нарративной организации и коммуникативной средой как на уровне текста, так и на уровне его восприятия.

Библиографические ссылки

1. *Савельева В. В.* Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей : Монография. Алматы : Жазушы, 2013.
2. *Лосев Л.* Стихи. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2012.

А. А. Рудковская

**ФОЛЬКЛОР И ФЕМИНИЗМ: ПЕРЕОСМЫСЛЕННЫЕ ТРАДИЦИИ И
АКТУАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
theoryLit@bsu.by;

научный руководитель – О. В. Приемко, кандидат филологических наук, доцент

В статье рассматриваются проблемы фольклора и мифологии в аспекте феминистской теории. Исследуются образы женщин в фольклорно-мифологическом континууме, выделяются различные архетипы. Акцентируется внимание на художественной актуализации гендерных стереотипов.

Ключевые слова: женские архетипы; мифология; фольклор; гендерные стереотипы; традиции.

Рассмотрение проблемы гендерного равенства в современном мире более чем актуально. Стремясь ответить на главные вопросы: «Какое место женщина занимает в обществе?», «В чем сущность ее психологии?», «Что препятствует женскому счастью?», мы в первую очередь обращаемся к традиционным взглядам, воплощенным в мифологии и фольклоре.

В традиционной культуре женский образ занимает центральное место, но зачастую в рамках патриархальных представлений. С развитием феминистской теории появились новые подходы к анализу фольклора: исследователи начали переосмысливать традиционные образы женщин, выявлять скрытые формы женского сопротивления, а также обращать внимание на «женские голоса», ранее игнорируемые официальной культурой.

Типичные женские персонажи в фольклорных и литературных произведениях представлены разными типами: пассивная красавица, злая ведьма (мачеха), хозяйка дома, мать и т. д. Например, в сказке «Василиса Прекрас-

ная» героиня, хотя внешне и подчиняется воле отца либо царя, демонстрируя смирение и терпение, однако внутренне сохраняет выдержку и упорство, что помогает ей выжить и преуспеть. А в сказке «Синяя Борода», которую приводит в своей книге «Бегущая с волками» доктор философских наук К. Эстес [9], младшая из трех сестер по собственному желанию соглашается на брак с «чудовищем», всячески оправдывая его странности, причуды характера и внешности, и в итоге из-за своей наивности оказывается на грани жизни и смерти.

Внимание исследователей фольклора и мифологии постоянно притягивает образ матери. Архетип Матери ключевой в мифологии. Мать – защитница, кормилица – всегда играла огромную роль в становлении не только отдельной личности, но и в целом человечества: в древнегреческой мифологии это Рея и Гера [2], в славянской – Мокошь [3], в египетской – Изида [7]. С некоторыми оговорками можно сказать, что тип Матери стал истоком для формирования женских архетипов. Хотя не все исследователи придерживаются такой точки зрения. Например, в работе «Бегущая с волками» К. Эстес в первую очередь выделяет не архетип Матери, а архетип Дикой Женщины, полагая, что именно в этом архетипе воплощается женская душа и источник женственности. В каждой главе книги «Бегущая с волками» упоминается Дикая Женщина [9]. Автор выделяет еще один архетип – архетип Мудрой Женщины, который тесно связан с архетипом Дикой Женщины; при этом первый олицетворяет мудрость, проницательность, знание, таинственность, а второй – ясновидение, инстинкт, исцеление, что, в свою очередь, составляет основу для формирования мудрости и приобретения опыта и является непосредственным началом для Мудрой Женщины [9]. Например, богиня мудрости, военной стратегии, справедливости, наук, ремесел Афина [2] и богиня домашнего очага и женской мудрости Гестия в древнегреческой мифологии; богиня удачи, мудрости, искусств Бэндзайтэн в японской культуре [5], богиня мудрости, знаний и спокойствия Снотра в скандинавской культуре [8], богиня мудрости, знания, искусства Сарасвати в индийской мифологии [4].

Выделяется еще один архетип – Жрица. Это женщина-загадка, основная цель которой – самовыражение и активный поиск себя в творчестве. Она

непредсказуема, интуитивна, легка в общении, но не легкомысленна, а, наоборот, мудра, что сближает ее с предыдущим архетипом. Кроме того, Жрица – искушительница, роковая женщина, интриганка и вдохновительница. Воплощением архетипа Жрицы стала богиня Персефона [2], которая могла ходить между мирами и обеспечивать связь между ними; жрицы Нейт, Нитокрис, Мину [2] в древнеегипетской мифологии.

Пристальное внимание следует уделить архетипу Женщины-Воительницы. Это сильный женский образ, который часто связывается с мужеством и борьбой за справедливость. Такая женщина выступает в роли защитницы своего народа. В современном мире архетип Женщины-Воительницы используется для переосмысления гендерных ролей и борьбы за женские права. Женщины-Воительницы – это фигуры, которые ведут за собой, стремясь изменить мир.

Отметим, что зачастую в фольклорно-мифологическом континууме довольно сложно отнести какой-либо образ, персонаж к одному архетипу. Например, уже упомянутая нами Афина [2] не только Мудрая Женщина, но и Женщина-Воительница: она считается покровительницей героев и воинов; образ ее сочетает в себе умение не только стратегически мыслить, но и защищать, оберегать, поддерживать. В кельтской мифологии Бригитта – богиня войны и поэзии, которая, с одной стороны, защищает свой народ, с другой, – вдохновляет на творчество [6]; в индийской мифологии мы видим богиню Кали, которая олицетворяет как разрушение, так и трансформацию [4].

Существует множество самобытных женских архетипов: Принцесса, Охотница, Амазонка, Королева и другие. Следует обратить внимание на разные классификации архетипов: например, Джин Ш. Болен выделяет три типа древнегреческих богинь: богини-девственницы (Артемиды, Афины и Гестии), уязвимые богини (Персефона, Деметра, Гера) и алхимическая богиня (Афродита) [12]. Карл Юнг выделял всего четыре архетипа, разделенных на две части: Принцесса – Плохая Девчонка; Жрица – Ведьма; Охотница – Амазонка; Хозяйка – Плохая Мать [1]. Культурный контекст нашего исследования расширился за счет книги Мерри Хоуп «Сущность женщины. Ее сила, тайна, архетипы. Ее богиня», где автор, обратив внимание на изме-

няюшуюся роль жанчыны в обществе, выделила архетипы Жрицы и Матери, Грешницы и Святой, Профессионала и Шаманки [10]. Мария Татар в работе «Тысячеликая героиня: Женский архетип в мифологии и литературе» бросила вызов стереотипам и провозгласила, что женщины не только матери, супруги или богини-покровительницы героев [11].

Фольклор, как художественное зеркало человеческой психологии и социальной структуры, демонстрирует нам не только исторические ограничения, но и потенциал для преобразования. С феминистской точки зрения он становится пространством для переосмысления женского опыта, обретения голоса и исторической субъектности. Переосмысливая традицию, мы не отрицаем её, а расширяем и углубляем, позволяя ей говорить о тех, кто долгое время оставался в тени. Архетипы, которые мы представили, могут стать инструментом для самовыражения женщины, ее борьбы за равенство. Важно продолжать исследовать проблему, чтобы проанализировать истоки гендерных стереотипов, найти пути их преодоления и со временем построить общество, где каждый человек, независимо от пола, сможет реализовать свой потенциал и получить возможность быть услышанным и по-настоящему понятым.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Карл Ю. Архетипы и коллективное бессознательное. М. : Издательство АСТ, 2024.
2. Кун Н. Легенды и мифы Древней Греции. 5-е изд. М. : Просвещение, 1981.
3. Баркова А. Славянские мифы. От Велеса и Мокоши до птицы Сирин и Ивана Купалы. М. : МИФ, 2023.
4. Паттанаик Девдатт. Индийские мифы. От Кришны и Шивы до Вед и Махабхараты. М. : МИФ, 2021.
5. Фридман Джошуа. Японские мифы. От кикунэ и екаев до "Звонка" и "Наруто". М. : МИФ, 2022.
6. Олдхаус-Грин Миранда. Кельтские мифы. От Короля Артура и Дейрдре до фейри и друидов. М. : МИФ, 2022.
7. Шоу Гэрри. Египетские мифы. От пирамид и фараонов до Анубиса и "Книги мертвых". М. : МИФ, 2025.
8. Ларрингтон Кэролин. Скандинавские мифы. От Тора и Локи до Толкина и "Игры престолов". М. : МИФ, 2022.
9. Эстес Клэрисса. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях / Перев. с англ. 3-е изд. М. : ООО «София Медиа», 2025.

10. *Хоуп Мерри*. Сущность женщины. Ее сила, тайна, архетипы. Ее богиня. М. : София, 2006.
11. *Татар Мария*. Тысячеликая героиня: Женский архетип в мифологии и литературе / Пер. с англ. М. : Альпина Паблишер, 2025.
12. *Болен Джин Шинода*. Богини в каждой женщине. Главные архетипы в жизни женщин. 2-е изд. М. : Амрита-Русь, 2021.

Д. И. Севрюк

**ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСНОВА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ВИДЕНИЯ ТРЕХ СОЛНЦ В ХРОНИКЕ У. ШЕКСПИРА «ГЕНРИХ VI, ЧАСТЬ 3»**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

sevruk17@gmail.com;

научный руководитель – Н. С. Зелезинская, кандидат филологических наук, доцент

В статье рассматривается символ трех солнц в «Генрихе VI, часть 3» У. Шекспира в контексте интертекстуальной связи с хроникой Р. Холиншеда. Опираясь на концепцию символической трансформации, исследование показывает, как У. Шекспир превращает мотив паргелия из зловещего предзнаменования в полисемантическую метафору единства Йорков, легитимирующую их власть. Одновременно, символ предвосхищает раскол династии, иллюстрируя амбивалентность политического мифа и отражая борьбу между хаосом и гармонией, характерную для ренессансного мировоззрения.

Ключевые слова: паргелий; историческая хроника; символизм; видение.

В Средние века и позже любое природное явление, будь то погодное или оптическое, допускало множество толкований. Зачастую кометы и другие внезапные аномалии воспринимались как зловещие предзнаменования. Однако, ключевым моментом становилась способность правильно интерпретировать увиденное, как это сделал молодой Эдуард Йорк на поле Мортимерс-Кросс, когда над ним засияли три солнца.

По свидетельству хроник, перед битвой при Мортимерс-Кросс произошло редкое оптическое явление – паргелий, когда из-за преломления солнечного света в ледяных кристаллах возникают «ложные солнца». Р. Холинshed в своей хронике описывает это как нечто устрашающее: «There were scene in the night in Pouille three suns in the midst of the firmament, but manie clouds three suns about them, with right fearefull thunders and lightnings» [8] («Ночью в Пулии было зрелище: три солнца посреди небосвода, но вокруг них множество облаков, сопровождаемых весьма грозными громами и молниями» [здесь и далее перевод наш – Д. И.]). В интерпретации У. Шекспира

это выглядит иначе: «Три ясных, три победоносных солнца» [4, акт 2, сцена 1]. Таким образом, Шекспир использует данное явление как поэтический образ для отображения союза и единства, тогда как Р. Холинshed описывает его в более буквальном и устрашающем ключе, как некое предзнаменование. Очевидно, что У. Шекспир был вдохновлен источниками наподобие записи Р. Холиншеда, но переработал описание в целях передачи более сложной, метафоричной идеи.

Увидев на рассвете три солнца, Эдуард Йорк расценил это как благоприятный знак. И, более того, вдохновленные знаменем, Невиллы избрали три солнца своей эмблемой и поместили ее на боевые знамена: «Носить три солнца буду на щите» [4, акт 2, сцена 1]. Эдуард и его сторонники, в частности Уорик, интерпретируют видение трех солнц как знак божественной поддержки. Три солнца символизируют объединение сил трех Йорков: Эдуарда, его брата Джорджа и его брата Ричарда. Более того, видение укрепляет уверенность Эдуарда в его праве на трон. Он считает, что Бог благословил его и братьев, чтобы они свергли слабого и нерешительного Генриха VI. Согласно хронике Дэвиса, Эдуард в своей речи перед армией упоминает Святую Троицу: «Be of good comfort and dread not; this is a good sign, for these three suns betoken the Father, the Son, and the Holy Ghost, and therefore let us have good heart, and in the name of Almighty God go we against our enemies» [7, p. 99] («Утешьтесь и не бойтесь; это хороший знак, ибо эти три солнца символизируют Отца, Сына и Святого Духа, и поэтому давайте будем иметь доброе сердце и во имя Всемогущего Бога выступим против наших врагов»). Видение оказывает сильное психологическое воздействие на Эдуарда и его армию, придавая храбрость и решимость перед битвой. Это становится для Эдуарда катализатором, побуждающим его взять на себя роль лидера.

Символика трех солнц в творчестве У. Шекспира является многогранной и допускает различные интерпретации. Б. Джеймс и У. Рубинстайн предлагают любопытный взгляд, связывая этот образ с греческой мифологией: «... образ трех солнц мог быть навеян также тремя огнями, светившимися, как говорили, над статуей Афины Паллады в Афинах. Богиня, невеста Аполлона (бога Солнца), держала огромное блестящее копье. Солнечный свет отражался от него таким образом, что над богиней возникало три ярких шара»

[1, с. 273]. Афина, как богиня мудрости, стратегии и справедливой войны, традиционно ассоциируется с установлением порядка, защиты государства и мудрым правлением. Явление трех солнц в пьесе происходит в контексте хаоса, гражданской войны и потери легитимной власти.

Возможно, У. Шекспир намекал на параллели между Афиной и некоторыми женскими персонажами пьесы, например, Маргаритой Анжуйской. Маргарита имеет «сердце тигра в женской оболочке» [4, акт 1, сцена 4] и часто ведет войну жестокими и безжалостными методами, что является искажением образа справедливой войны Афины. Связь с Афиной, таким образом, могла подчеркнуть двойственность и неоднозначность персонажа Маргариты.

Трагедию «Ричард III» У. Шекспир начинает со слов: «Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this sun of York» [9, Act 1, Sc. 1]. Ричард рассуждает о наступившем мире, о победе Йорков. Их король – Эдуард IV, чей победный знак – солнце, взошел на английский трон. Однако понимание глубинного смысла произведения требует не только визуального анализа, но и внимания к слуховому восприятию, к языковой игре, лежащей в основе повествования. И. Шайтанов обращает внимание на этот аспект, утверждая: «Знание зрителя – через слух, который порой открывает меньше глаза, но порой и больше» [3, с. 183]. Тут возникает намеренная двусмысленность, созданная созвучием английских слов «son» и «sun». Эта игра слов, доступная зрителю, позволяет расширить границы понимания и увидеть в образе Йорка не только конкретную историческую фигуру, но и более широкий символический образ.

Приход к власти Йорков предстает как аллегорическое изображение перерождения мира, где они выступают в роли солнца, изгоняющего «злую зиму» – метафору хаоса и смуты. Это символизирует наступление новой эпохи порядка и процветания. Сопоставительный анализ переводов на русский язык приведенного выше отрывка показывает, что в переводе В. Кюхельбекера о зиме сказано особенно ярко и образно: «Сменило ж солнце Йорка, наконец, / Блестящим летом зиму наших распрей» [6, акт 1, сцена 1]. Это изложение выполнено в манере, характерной для эпических сказаний, где масштабные события земной истории находят свой отклик в небесных

сферах и природных процессах, подчеркивая их вселенское значение. В переводе данной трагедии А. Радловой это «злая зима» [5, акт 1, сцена 1], в то время как В. Кюхельбекер акцентирует внимание на распрях, передавая метафоричный, глубокий и поэтический характер оригинала.

Н. В. Мартынова в своей работе «Миф о трёх солнцах, как отражение представлений о культе солнца в древней культуре мира» пишет: «Разнообразие мифов о трёх солнцах, когда-то светивших на небе, <...> очень велико. Самое постоянное, что отображается в вариантах этих мифов, это <...> наличие катаклизмов, последующих одновременному появлению трёх светил» [2]. У Шекспира вместо природных катаклизмов была смута в обществе и война, и они стали катализаторами для этого природного явления. В эпоху Шекспира существовало убеждение в космическом порядке, где небесные явления отражали события на земле, и наоборот. Война, несправедливость и моральное разложение разрушали этот социальный порядок, что отражалось в аномальном небесном явлении. Три солнца – это отклонение от естественного порядка, символизирующее хаос и дестабилизацию. Это делает победу Йорков не только вопросом божественной воли, но и восстановлением гармонии в мире, измученном войной. Р. Холинshed подтверждает эту гипотезу, описывая в своей хронике предчувствия того времени: «Assured with one voice that there were in preparing, both more great mutations and more strange and horrible accidents, than for manie worlds before had beene discerned in anie part or circuit of the earth» [8] («Единогласно уверяли, что готовятся гораздо более великие перемены и более странные и ужасные события, чем те, что когда-либо прежде были замечены в какой-либо части или области земли за многие миры»).

Таким образом, видение трех солнц становится в пьесе У. Шекспира «Генрих VI, часть 3» не просто историческим событием, а мощным катализатором драматического действия и еще одним ключом к пониманию психологии персонажей и морального контекста эпохи. У. Шекспир, словно алхимик, смешивает историческую реальность с художественным вымыслом, создавая незабываемый образ, который продолжает волновать умы читателей и зрителей и спустя столетия.

Библиографические ссылки

1. *Джеймс Б., Рубинстайн У. Д.* Тайное станет явным. Шекспир без маски. М. : Весь мир, 2008.
2. *Мартынова Н.В.* Миф о трёх солнцах, как отражение представлений о культе солнца в древней культуре мира [Электронный ресурс] // The Scientific Heritage. 2020. № 54-3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-o-tryoh-solntsa-kak-otrazhenie-predstavleniy-o-kulte-solntsa-v-drevney-kulture-mira> (дата обращения: 26.04.2025).
3. *Шайтанов И. О.* Шекспир. М. : Молодая гвардия, 2013.
4. *Шекспир У.* Генрих VI, часть 3. М. : Искусство, 1957. Т. 1. С. 335–339.
5. *Шекспир У.* Ричард III. М. : Искусство, 1957. Т. 1. С. 433.
6. *Шекспир У.* Ричард III. М. : ПрозаиК, 2015. С. 29.
7. *Marx W.* An English Chronicle. NY : Boydell Press, 2003.
8. *Holinshed R.* Chronicles of England, Scotland and Ireland [Electronic resource] // Internet archive. URL: <https://archive.org/details/chroniclesofengl03holiuoft/page/6/mode/1up> (date of access: 26.04.2025).
9. *Shakespeare W.* Richard III. М. : Wordsworth Classics, 2015. P. 10.

С. И. Сидор

ХРОНОТОП ФЕРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. СМАЙЛИ

Белорусский государственный университет, г. Минск;
s.svetlanao@list.ru;

научный руководитель – А. М. Бутырчик, кандидат филологических наук, доцент

В статье выявлено, что в творчестве Дж. Смайли хронотоп фермы выступает в качестве структурообразующего элемента, в рамках которого развивается сюжет и функционируют системы персонажей. В романе «Тысяча акров» происходит деконструкция идиллических аспектов хронотопа фермы, что обнажает дисфункции патриархального общества и экологические проблемы, в то время как трилогия «Последние сто лет» демонстрирует эволюцию данного хронотопа под влиянием исторических событий.

Ключевые слова: американская литература; американское фермерство; Джейн Смайли; хронотоп.

Творчество Дж. Смайли (Jane Smiley, род. 1949) охватывает широкий спектр проблем, затрагивающих американское общество, включая вопросы экологии, гендерного неравенства и социальной справедливости. Действие многих ее романов разворачивается на Среднем Западе США – регионе с развитым аграрным сектором, поэтому герои часто оказываются связаны с сельским хозяйством, и хронотоп фермы в данном контексте приобретает особое значение, выступая в качестве многозначного символа, объединяющего в себе представления об американской мечте, ценности труда и связи поколений, а также о скрытых трагедиях и противоречиях, связанных с историей США.

Роман «Тысяча акров» (*A Thousand Acres*, 1991) является феминистской интерпретацией трагедии У. Шекспира «Король Лир» (*Tragedy of King Lear*, 1608). Сюжет пьесы перенесен на Средний Запад США 1970-х гг., где фермер Ларри Кук, подобно королю Лиру, решает разделить свою процветающую ферму между тремя дочерьми – Джинни, Роуз и Кэролайн. Однако это решение запускает цепь трагических событий, становясь катализатором

скрытых конфликтов и секретов, которые постепенно выходят на поверхность. Джинни и Роуз, в отличие от шекспировских Гонериллы и Реганы, не являются однозначными злодейками. Они жертвы патриархального общества и жестокого обращения со стороны отца. Их подчинение Ларри, которое на первый взгляд кажется проявлением уважения и любви, на самом деле является результатом многолетнего подавления и психологического насилия.

Ферма в данном романе является не просто фоном для происходящих событий. Хронотоп фермы выступает центральным элементом, в рамках которого развиваются все сюжетные линии, функционируют образы и выстраивается повествование. Как отмечают Н. Н. Бочегова и Д. В. Портнягин в статье «Хронотоп фермы в романе Дж. Смайли “Тысяча акров”», образ фермы – это стержень, на котором строится весь роман. Авторы статьи выделяют в составе образа фермы следующие информационные уровни: пространство, на котором происходит действие романа; родной дом, место, где протекает жизнь, воспитываются дети; место трудовой деятельности [1, с. 39].

Образ фермы в романе является символом стабильности, тяжелого труда, что сближает его с идиллическим хронотопом, выделенным М. М. Бахтиным в античных романах и нашедшим отражение в более поздних произведениях. Идиллический хронотоп имеет несколько разновидностей, которые могут сочетаться между собой в рамках одного произведения: любовная идиллия, земледельческо-трудовая, семейная, и ремесленно-трудовая [2, с. 235]. В идиллии время и пространство неразрывно связаны: жизнь и ее события неотделимы от конкретного места, а именно от родного края. Это единство места, где многие поколения живут, видят и переживают одно и то же, способствует цикличности времени. В идиллическом хронотопе основные жизненные события, лишённые резких контрастов, считаются не бытом, а самым существенным в жизни. Идиллия характеризуется глубокой взаимосвязью между человеком и природой, где их ритмы сливаются в единое целое, создавая общий метафорический язык, особенно ярко проявляющийся в земледельческо-трудовой идиллии.

Хронотоп фермы в «Тысяче акров» на первый взгляд может показаться смешанным типом семейной и земледельческо-трудовой идиллии: вот уже

пятое пакаленне сям'і Кук проживает на ферме, которая является центром их жизни. Ферма – это их дом, работа, весь смысл существования. Дети наследуют ферму от отцов, их судьба словно предreshена с момента их рождения – остаться на ферме, способствовать ее процветанию, работать на земле, которой посвятили свои жизни их предки. Однако Дж. Смайли деконструирует традиционный образ фермы: за иллюзией благополучия и спокойствия скрываются годы насилия и эксплуатации. Представления главной героини Джинни о ферме как о безопасном месте разрушаются, когда она осознает истинную сущность своего отца, жестокого человека, которому безразличны жизни его близких. События на ферме являются отражением происходящего во всем патриархальном обществе. В разговоре со своим мужем Тайлером, который обвиняет сестер в том, что они нарушили устои, благодаря которым годами царили стабильность и покой, Джинни открывает неприятную правду: «You see this grand history, but I see blows. I see taking what you want because you want it, then making something up that justifies what you did. I see getting others to pay the price, then covering up and forgetting what the price was» [3, p. 342] («Ты видишь историю побед, а я вижу насилие. Я вижу, как тот, кто сильнее, берет все, что хочет, а потом выгораживает себя. Как заставляет других расплачиваться за свои прихоти, а потом делает вид, что ничего не было» [4]). В конце романа Джинни покидает ферму и уезжает в город, что становится символическим разрывом с традиционным укладом жизни, поиском новой идентичности и новых ценностей, альтернативных тем, что навязывались ей на ферме.

Рассматривая отношения человека и природы в контексте разрушающейся идиллии, Дж. Смайли подчеркивает их взаимосвязь в эпиграфе к роману: «The body repeats the landscape. They are the source of each other and create each other» [3] («Своим рельефом тело повторяет ландшафт. Они отражаются друг в друге и творят друг друга» [4]). В «Тысяче акров» рассказывается, что до XX в. земли округа Зебулон были болотистыми и совершенно не подходили для ведения сельского хозяйства. Предки Куков, поселившись на этой земле, начали осушать болота, прокладывая дренажные трубы, что способствовало процветанию фермерского хозяйства, однако та-

кие методы привели к загрязнению воды. Именно вода, отравленная нитратами, является причиной бесплодия Джинни и проблем со здоровьем других женщин на ферме: Роуз борется с раком, от этой же болезни скончались ее мать и мать Джесса Кларка. В романе и женщины, и природные ресурсы подвергаются эксплуатации со стороны мужчин. Любые попытки героев противостоять сложившейся системе угнетения окружающие встречают с подозрением, сомнением или же полным отторжением.

Трилогия «Последние сто лет» (*The Last Hundred Years Trilogy*), состоящая из романов «Немного удачи» (*Some luck*, 2014), «Раннее предупреждение» (*Early warning*, 2015) и «Золотой век» (*Golden age*, 2015), посвящена истории нескольких поколений семьи фермеров Лэнгдонов, их быту и судьбам, которые плотно переплетены с землей. Хронотоп фермы является стержнем каждого романа, здесь еще более явно показана цикличность времени на ферме – мы наблюдаем за историей семьи Лэнгдонов на протяжении ста лет: поколения сменяют друг друга, но ферма продолжает существовать, хотя и видоизменяется вместе с окружающим миром. Композиция трилогии представляет бесконечный круговорот жизни и смерти. Первый роман открывается пасторальной картиной молодой семьи, начинающей жизнь с чистого листа на американской земле, и завершается смертью отца семейства Уолтера. С его похорон начинается «Раннее предупреждение». В финале второй части рождение и смерть стоят бок о бок: вскоре после описания рождения Чанса, сына Лорреты и Майкла, следует сцена похорон Лиллиан. Финальная часть трилогии заканчивается свадьбой Фелисити и Эзры, созданием новой семьи, и трилогия как бы возвращается в начальную точку, знаменуя собой торжество вечно обновляющейся жизни.

Ферма – своеобразный свидетель истории, отражающий изменения в американском обществе, экономике и культуре, и при этом она остается символом традиционных ценностей и трудолюбия американского народа. Вся жизнь Лэнгдонов протекает на ферме, пока дети Лэнгдонов не начинают взрослеть и покидать родительский дом. Время здесь циклично: если один сын Лэндонов, Фрэнк, и стремится найти свое место в мире за пределами фермы, то его брат Джо посвящает свою жизнь сельскому хозяйству, наследуя дело отца, и то же делают его дети. В первом романе, охватывающем

период с 1920 по 1953 гг., на жизнь Лэнгдонов на ферме оказывают влияние Великая депрессия, Вторая мировая война, политическая жизнь США. Во второй книге трилогии, «Раннее предупреждение», ферма претерпевает изменения под влиянием глобальных процессов и технологического прогресса. На ферму проникают новые технологии: тракторы, комбайны, химические удобрения и пестициды. Фермерская жизнь становится все более механизированной и менее связанной с природными ритмами. В третьей книге трилогии, «Золотой век», ферма переживает кризис и трансформацию. Конец XX в. отмечен сельскохозяйственным кризисом, который приводит к разорению многих фермерских хозяйств. Крупные корпорации захватывают рынок, практически полностью отнимая средства существования у обычных фермеров. Потеря фермы Лэнгдонами в конце трилогии является не просто личной трагедией, но и символом гибели традиционного уклада жизни, изменений во всем американском обществе.

Таким образом, хронотоп фермы в творчестве Дж. Смайли представляет собой структурообразующий элемент, в рамках которого формируются сюжет, образы персонажей и концепция всего произведения. Данный хронотоп совмещает в себе ключевые аспекты американской идентичности, являясь символом стабильности, труда и преемственности, и в то же время подвергает их деконструкции и отражает кризис этих идеалов. В романе «Тысяча акров» посредством переосмысления идиллического хронотопа обнажаются проблемы патриархального общества и экологические последствия нерациональной эксплуатации ресурсов, а трилогия «Последние сто лет» демонстрирует эволюцию данного хронотопа под воздействием глобальных исторических событий и технологического прогресса.

Библиографические ссылки

1. Бочегова Н. Н., Портнягин Д. В. Хронотоп фермы в романе Дж. Смайли «Тысяча акров» // Вестник Курганского государственного университета. 2012. № 4. С. 38–40.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Художественная литература, 1975.
3. Smiley J. A Thousand Acres. NY : Fawcett Columbine, 1992.
4. Смайли Дж. Тысяча акров / пер. с английского К. Карповой. М. : Издательство АСТ, 2021.

А. В. Соколов

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА О ФЕДРЕ В ТРАГЕДИИ ГАБРИЭЛЕ Д'АННУНЦИО

Белорусский государственный университет, г. Минск;

ar_sokolovvv@mail.ru;

научный руководитель – С. В. Логиш, кандидат филологических наук, доцент

Итальянский театр эпохи декаданса неразрывно связан с именем Габриэле Д'Аннунцио. Одной из инноваций, привнесённых в драматургию этим автором, стал особый подход в использовании мифов. В данной статье рассмотрены стилистические и идейно-тематические черты рецепции античного сюжета при воссоздании образа Федры согласно тенденциям и эстетике периода рубежа веков.

Ключевые слова: драматургия; миф; итальянская литература; Федра; авторская интерпретация; Габриэле Д'Аннунцио.

Габриэле Д'Аннунцио (Gabriele D'Annunzio, 1863–1938) в своём творчестве нередко обращался к теме Античности, использовал мифологию как богатый источник тем, образов и сюжетов для своих произведений. В наибольшей степени это очевидно в его поэзии. Однако драматургия для писателя была не менее значима, и мифологический компонент в ней представлен также ярко и многообразно. Подтверждением этому является ремиnisцентная природа образов первой трагедии Г. Д'Аннунцио «Мёртвый город» («La città morta», 1898), отсылающей к поэме Гомера «Илиада». В пьесе «Франческа да Римини» («Francesca da Rimini», 1901) используется история Франчески и Паоло из «Божественной комедии» Данте. Авторская интерпретация мифа о жене царя Тесея прослеживается в трагедии «Федра» («Fedra», 1909), ставшей последней в творчестве Г. Д'Аннунцио.

«Федра – дочь критского царя Миноса и Пасифаи, сестра Ариадны, вторая жена афинского царя Тесея, мать героев войны с Троей Демофонта и Акаманта, восплаившая любовью к своему пасынку Ипполиту» [1, с. 149]. Сюжет этого мифа известен, однако в генезисе даннунцианской «Федры»,

как и во всем творчестве этого автора, неразрывно сплелись экзистенциальный и чувственный опыт поэта, его вдохновение, события культуры того времени, неустанная работа по чтению и проработке литературных и художественных источников, создание собственной поэтики.

Текстовая структура пьесы, состоящая из трех актов, сохраняет правило единства времени: всё действие происходит в течение одного дня. Единство места автор сознательно нарушает, а единство действия не поддается упрощенному пониманию: события в пьесе следуют друг за другом и переплетаются в непрерывном повествовании, которое можно определить как произведение, состоящее из гипертекстовых элементов. Примечательно также, что каждый акт открывается призывом на греческом языке к смерти. Это фрагменты из утраченной трагедии Эсхила «Аякс». К примеру, первый акт начинается с фразы: «Ω ΘΑΝΑΤΕ ΠΑΙΑΝ»¹⁰ [2, с. 6].

Нововведения присутствуют и в структуре сюжета. Действие начинается в Трезене, во дворце Питтея, с появления Эфры, матери Тесея, приветствующей матерей семи павших в Фивах. Таким образом, начало трагедии представляет собой смешение сюжета пьесы «Просительницы» Еврипида с прологом «Царя Эдипа» Софокла. Прибывает гонец, чтобы сообщить о победе Тесея. Он рассказывает Федре о смерти царя Капанея и его жены Евадны, добровольно бросившейся в погребальный костёр мужа. В этом очевидна параллель со смертью самой Федры в конце трагедии. Царица и гонец остаются наедине. Она дарит ему свирель, сделанную Дедалом, и посвящает его в поэты. Это ещё одна аллюзия на аэдический дар, полученный самим поэтом от десятой Музы, в одном из его самых значительных поэтических произведений «Laus vitae». Посланник затем говорит, что должен увидеть Ипполита, чтобы передать ему три подарка, присланных аргосским царем Адрастом. Среди подарков были конь Арион, серебряная чаша и прекрасная дева, фиванская рабыня Гиппонея. Рабыню немедленно вызывают к Федре, и Гиппонея, словно провидица, предрекает смерть Ипполита, после чего, отведя рабыню на жертвенный алтарь, Федра задает ей загадку: «Or chi domò il fuoco con il fuoco? Chi spense la face con la face? Or chi l'arco ferì con

¹⁰ «О целительная смерть» (здесь и далее перевод автора статьи).

*l'arco?»*¹¹ [2, с. 80]. И поскольку Гиппонея отвечает неверно, царица убивает девушку. Как следует понимать, разгадкой тут может являться сама Федра.

Второй акт представляет собой классическое описание душевных мук Федры и, в конечном итоге, её признание Ипполиту в своих чувствах. Третий акт открывается сценой, когда в лунном свете все оплакивают смерть Ипполита, которого, как мы узнаём из слов аэда, сбросил с себя Арион. На колеснице прибывает Федра, раскрывает ложь и, прикрыв тело Ипполита, проклиная Артемиду, провозглашая: «*O Purissima, da te ei si credette amato, e ti chiamò. Ma l'amor d'una dea può esser vile. Mirami. Vedo porre la saetta sul teso arco lucente. Nel mio cuore non è più sangue umano, non è palpito. Ah, m'hai udito, dea! Ti vedo bianca. Bianca ti sento in tutta me, ti sento gelida in tutta me, non pel terrore; non pel terrore, che ti guardo. Guardo le tue pupille, crude come le tue saette*»¹² [2, с. 215]. В этот момент в небе появляется лук, стрела из него убивает женщину. В этом отрывке мы видим новое прочтение приёма «*dea ex machina*» авторства Д'Аннунцио. Однако Федра рада умереть, потому что таким образом она примет стрелу богини и присоединится к любимому. Её последними словами становится фраза: «*Vi sorride, o stelle, su l'entrare della Notte, Fedra indimenticabile*»¹³ [2, с. 217].

Можно сказать, что в синтезе античного и современного просматривается жизненный путь самого автора. Габриэле Д'Аннунцио время от времени принимает личность и маску то Федры, то Ипполита, то (чаще всего) аэда. Гонец или нунций (*il nunzio*), ставший аэдом, соотносится фонетически в восприятии читателя с фамилией «Д'Аннунцио». Во втором акте становится понятно, что через него говорит сам автор, выражающий в своих словах квинтэссенцию собственных поэтических стремлений: «*Io sono colui'l qual porta le parole che traggono più presto il pianto agli uomini me*

¹¹ «Кто укротил огонь огнём? Кто погасил звезду звездой? Или кто ранил лук луком?».

¹² «О Чистейшая, он считал себя любимым тобой и звал тебя. Но любовь богини может быть подлой. Целься в меня. Я вижу стрелу, натянутую на сверкающем луке. В моем сердце больше нет людской крови, оно не бьется. Ах, ты услышала меня, богиня! Я вижу тебя белой. Белой тебя я чувствую во всей себе, ледяной тебя я чувствую во всей себе, не от ужаса; не от ужаса, что смотрю на тебя. Я вижу твои глаза безжалостные, как твои стрелы».

¹³ «Она улыбается вам, о звёзды, на пороге Ночи. Незабвенная Федра».

riempiono d'orgoglio il cuor nascosto e consacrano l'ultima speranza»¹⁴ [2, с. 142].

Главная героиня, а также альтер эго поэта, знаменуют собой полное и окончательное преодоление натуралистического и традиционного театра, переход к театру символизма и (далее) авангарда в его особой, средиземно-морской – даннунцианской – форме. Из меланхолии и воспоминаний поэта рождается многоуровневое и сложное произведение, которое способно отражать светлое и инфернальное. Федра, осознавая своё одиночество и непонимание, пафосно и в духе Д'Аннунцио произносит: «La Terra porterà ancora i giorni e gli uomini e le biade e le opere e la guerra e il vino e i lutti innumerevoli, e non porterà un amore che sia come l'amore di Fedra»¹⁵ [2, с. 152].

В условиях эстетики эллинского мира трагические события разворачиваются стремительно, но при этом они не теряют изящества и плавности, характерных черт стиля Д'Аннунцио. Его Федра перестаёт быть обречённой девушкой из трагедии Еврипида или наивной, но волевой молодой царицей из пьесы Жана Расина. Это также подтверждает и современный итальянский исследователь Эдоардо Рипари, который отмечает: «Федра, конечно, как у Еврипида, так и у Расина, «вся поражена неизлечимой болезнью», но она не «стонущая, которая лежит на своем мучительном ложе, не смеет говорить ни с Ипполитом, ни с Тесеем и просто умирает, привязав обвинительные скрижали к своим безжизненным рукам; она и не «гранд-дама» Расина» [3]. В версии Д'Аннунцио она предстаёт как харизматичная и готовая ко всему героиня, обладающая твёрдым характером, не лишенным изъянов. Тем самым автор создаёт образ вполне реального персонажа, не оторванного от мира, не идеального, но правдоподобного и живого.

Любовь Федры долгое время не воспринималась как её собственный выбор. У Еврипида она была рождена Афродитой ради мести Ипполиту. Д'Аннунцио же позволил своей героине определить личные намерения и дей-

¹⁴ «Я тот, кто произносит слова, от которых у людей вскоре текут слёзы, я наполняю гордостью скрытое сердце и освящаю последнюю надежду».

¹⁵ «Земля ещё принесёт дни и людей, и зерно, и труды, и войны, и вино, и бесчисленную скорбь, но не принесёт такой любви, как любовь Федры».

ствия, а затем и принять за них ответственность. Он создал образ, основанный на древнем мифе, дополнив его не только эстетическими постулатами своего времени, но и особыми чертами характера, которые были для него значимы. Прежде всего, речь шла об открытости чувств и стремлении отчётливо проявить свой характер в исключительных ситуациях. Трагедия «Федра» таким образом становится воплощением авторской идеи, выраженной в духе эпохи декаданса, о человеке нового типа – несовершенном, но при этом уникальном. Именно такими автор создаёт своих персонажей, концентрируя эту мысль в образе Федры, судьба которой так и осталась в истории памятником трагедии любви и торжества духа.

Библиографические ссылки

1. Мифологический словарь: Кн. для учителя / М. Н. Ботвинник [и др]. М. : Просвещение, 1985.
2. *D'Annunzio G.* Fedra. Segrate : Mondadori, 2001.
3. *Ripari E.* Fedra. Edizione critica e commentata [Risorsa elettronica] // Università di Macerata – Pubblicazioni Aperte Digitali. URL: <https://u-pad.unimc.it/handle/11393/329570> (data di accesso: 25.02.25).

А. У. Сцельмашук

**ФАРМАЛЬНЫ ПАДЫХОД У. ПРОПА ДА ВЫВУЧЭННЯ ЧАРАДЗЕЙНАЙ
КАЗКІ: АНАЛІЗ УНІВЕРСАЛЬНАСЦІ СТРУКТУРЫ (НА АСНОВЕ ЗАПІСАЎ
ФОНДУ ФАЛЬКЛОРНЫХ МАТЭРЫЯЛАЎ ВНЛБФ)**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
alya.kincheva@mail.ru;*

навуковы кіраўнік – П. І. Навойчык, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

У артыкуле разглядаецца падыход да чарадзейнай казкі, распрацаваны У. Пропам. Разабраўшы казку на структурныя элементы (функцыі дзеючых асоб), вучоны прыйшоў да высновы, што чарадзейная казка з'яўляецца аднатыпнай і мае пэўную паслядоўнасць выканання функцый, якія ўплываюць на развіццё сюжэту. Дадзены падыход да вывучэння тэксту прынята лічыць структурным, аднак у «Марфалогіі чарадзейнай казкі» можна назіраць уплыў і фармальнага метаду. У якасці аб'екта даследавання былі ўзятыя беларускія чарадзейныя казкі, сабраныя студэнтамі філалагічнага факультэта падчас праходжання фальклорных практык. Дадзеныя матэрыялы складаюць Фонд фальклорных матэрыялаў УНЛБФ. Унікальнасць тэкстаў заключаецца ў тым, што яны не падвяргаліся мастацкай апрацоўцы, што дазваляе аб'ектыўна вызначыць паслядоўнасць казачных функцый і прычыны яе парушэння.

Ключавыя словы: У. Проп; «Марфалогія чарадзейнай казкі»; беларуская чарадзейная казка; функцыі дзеючых асоб; універсальнасць структурных элементаў.

«**М**арфалогія чарадзейнай казкі» – адна з ключавых навуковых прац выдатнага фалькларыста У. Пропа, якая аказала значны ўплыў на развіццё гуманітарных навук. Манаграфія з'яўляецца адной з першых, у якой змяшчаецца структурны аналіз тэксту на прыкладзе чарадзейнай казкі. Яна была апублікавана ў 1928 годзе, але, на жаль, толькі праз 30 гадоў імя даследчыка і яго падыход сталі вядомыя ў навуковым дыскурсе.

Гэтая праца лічыцца першай, дзе быў выкарыстаны структурны метада, аднак даследчыкі выказвалі меркаванне, што У. Проп быў прыхільнікам фармальнага метаду (К. Леві-Строс, Ц. Тодараў, В. Эрліх). Сам аўтар не адносіў сябе да фармалістаў, але пры знаёмстве з працай ўплыў фармальнай

школы, несумненна, адчуваецца. Справа ў тым, што У. Проп у 1920-я гады падтрымліваў адносіны з прадстаўнікамі Маскоўскага лінгвістычнага гуртка і ОПОЯза (таварыства па вывучэнні паэтычнай мовы), а таксама быў наведвальнікам пушкінскага семінара С. Венгерава. У 1927–1928 гг. быў пазаштатным супрацоўнікам Расійскага інстытута гісторыі мастацтва Аддзела мастацкага фальклору, які ў тыя часы лічыўся «цвярдзіннай фармалізму» [1, с. 423]. Акрамя таго, фармальная тэорыя сюжэта ўсё ж мела пэўнае значэнне для фарміравання метадалогіі У. Пропа. Ханэзн-Левё адзначае: «Як і Шклоўскі, Проп таксама замацоўвае за дзеючымі асобамі ў казцы выключна канструктыўную функцыю, паўтаральнасць гэтых функцый дазваляе звесці іх схему да вельмі абмежаванага ліку інварыянтных функцый» [2, с. 252].

Трэба адзначыць, што У. Проп быў згодны не з усімі поглядамі фармалістаў на тэорыю сюжэта, што адлюстравана ў вышэйназванай працы, але, на нашу думку, за аснову ён узяў менавіта яе і развіў далей. Так, напрыклад, даследчык вызначае сюжэт казкі як шэраг прыёмаў, звязаных паміж сабой асаблівым чынам, пра што гаварыў у сваёй працы «Аб тэорыі прозы» В. Шклоўскі, адзін з пачынальнікаў фармальнай школы ў літаратуразнаўстве. Таму, на наш погляд, падыход у працы У. Пропа не толькі структурны, а і фармальны.

У «Марфалогіі чарадзейнай казкі» У. Проп вылучыў 4 тэзісы, якія датычацца чарадзейных казак: «I. Нязменнымі, устойлівымі элементамі казкі служаць функцыі дзеючых асоб, незалежна ад таго, кім і як яны выконваюцца; II. Колькасць функцый, вядомых чарадзейнай казцы, – абмежаваная; III. Паслядоўнасць функцый заўсёды аднолькавая; IV. Усе чарадзейныя казкі аднатыпныя па сваёй будове» [3, с. 59–62]. На прыкладзе 100 адзінак фальклорных чарадзейных казак У. Проп даказвае свае тэзісы і выдзяляе структурныя элементы казкі: 31 функцыю дзеючых асоб у тым парадку, якія, па яго меркаванню, дыктуюцца самой казкай.

Зыходзячы з таго, што У. Проп лічыў гэтыя функцыі ўніверсальнымі, уяўляе несумненную цікавасць вызначэнне іх у беларускіх чарадзейных казках. Для аналізу мы выкарысталі тэксты, якія змяшчаюцца ў Фондзе

ВНЛБФ БДУ. У якасці прыкладу разгледзім адну казку цалкам і, паводле У. Пропа, вылучым структурныя элементы.

Алёнка

Жылы-булы дід і баба. І была у іх дочка Алёнка. Вёсэ помогала йім.	[пачатак, і].
Одного разу спыталася вона: “А дэ ж мои браття и сестры”. Маты юй сказала, што сыстёр у еи няма, а братье було трое; колы вона була маленька воны пойихалы з смоками воявати.	[адлучка, е].
И схотила Алёнка йих найты	[супрацьдзеянне пачынаецца, С].
Ны хотили йи так пускаты батьки. Дали юй коня Сивку и собачку Лыску.	[забеспячэнне, атрымманне чарадзейнага сродку, Z ¹].
И пойихала Алёнка братив своих шукаты.	[адпраўка, Т]
Сивка показував юй дорогу.	[прасторавае перамяшчэнне паміж двума царствамі, пуцяводства, К]
Йихали воны лисом и побачылы там хатку. Оттуль выбегла горбата старуха и сказала, шоб Алёнка у еи пэрэночувала.	[падвох, г]
Лыска тьякала, шоб Алёнка ны оставалася.	[забарона, б]
Алэ не послушалася Алёнка Лыску .	[парушэнне, b]
Распытала ведьма Алёнку, куды вона йидэ.	[выведанне, в]
Алёнка юй усэ расказала.	[выдаванне, w]
Ведьма обрадовалася, бо Алёнкины браты оказались тымы самыми богатырамы, шо всю еи родню забылы. И рышыла з ними расправытыся. Ранком ведьма сховала Алёнкину одэжу, дала юй мяки лохманы и посадила замест кучэра. Прыйихалы воны до гэтых братэй.	[шкодніцтва, А]
Ведьма выдала сабэ за их сыстру, а Алёнку отправила конэй пасты.	
Поилы-кормылы браты ведьму. Одын брат выйшов на улицу, а там Лыска тьякала, шо ведьма в хатцы йисть-п’е, а настояща сестра конэй пасэ. Расказав вун своим братам, шо чув.	[пазнаванне, У]
Подбижалы воны до Алёнки, схватили еи на руки, прынысоы еи в хату.	[ліквідацыя бяды альбо нястачы, Л]
А ведьму сполылы на костры.	[перамога, П]
И вси разам пойихалы до батьков своих .	[уз’яднанне сям’і]

(Матэрыял запісаны ад Н. В. Скірук, 1933 г. н., у в. Заяленне Драгічынска раёна; запісала Барташ Юлія Уладзіміраўна ў 2005 г.)

Варта адзначыць, што неабавязкова ўсе функцыі павінны прысутнічаць у адной казцы, таму нярэдка можна назіраць апусканне функцый. Самае галоўнае – гэта іх паслядоўнасць, якая, са слоў У. Пропа, у чарадзейных казках будзе аднолькавая, паколькі яны аднатыпныя.

Аналіз прадстаўленай казкі сведчыць, што структурныя элементы адпавядаюць тым, якія вылучае У. Проп, але паслядоўнасць функцый парушана. Чаму так адбываецца? Для пачатку звернемся да вызначэння чарадзейнай казкі, сфармуляванага У. Пропам: «Тут будзе вывучацца той жанр казак, які пачынаецца з нанясення якой-небудзь страты ці шкоды (выкраданне, выгнанне і інш.) або з жадання мець што-небудзь (цар пасылае сына за жар-птушкай) і развіваецца праз адпраўку героя з хаты, сустрэчу з дарылышчыкам, які дорыць яму чарадзейны сродак або памочніка, пры дапамозе якога прадмет пошукаў знаходзіцца. У далейшым казка дае бой з

праціўнікам, вяртанне і пагоню... Казкі, якія адлюстроўваюць гэтую схему, называюцца чарадзейнымі» [4, с. 18].

Такім чынам, з аднаго боку, вышэйразгледжаная беларуская чарадзейная казка трапляе пад вызначэнне даследчыка: указаныя структурныя элементы прысутнічаюць; але калі звяртацца да іншых казак, якія захоўваюцца ў Фондзе ВНЛБФ, то можна ўбачыць парушэнне паслядоўнасці функцый. Гэта можа быць абумоўлена этнапсіхатыпам фальклорнага «аўтара», на што ўказваюць у сваёй манаграфіі «Інтэгратыўная фалькларыстыка» беларускія даследчыкі фальклору Р. М. Кавалёва і В. В. Прыемка: «Мы зыходзім са здагадкі, што мастацкая сістэма нацыянальнага фальклору падобная да асабістай пячаткі аўтара. Такім чынам, параўноўваючы, да прыкладу, асаблівасці беларускага і рускага фальклору, выходзім на псіхатып іх аўтара, а праз этнапсіхатып глыбей разумеем прычыны непаўторнасці і ўнікальнасці нацыянальнага» [5, с. 185]. Магчыма, прычыны іншай паслядоўнасці функцый беларускай чарадзейнай казкі абумоўлены менавіта гэтым. Р. М. Кавалёва і В. В. Прыемка пры апісанні псіхатыпаў беларускага і рускага аўтара скарысталіся метадыкай А. Афанасьева, аўтара даследавання «Сінтаксіс кахання. Тыпалогія асобы і прагноз парных адносін» (2000). Прапанаваная метадыка «даказала сваю эўрыстычнасць <...>. На падставе іерархічнага суаднясення чатырох псіхічных модуляў, або функцый, – Эмоцыі (“душы”), Логікі (“розуму”), Фізікі (“цела”), Волі (“духу”)» [5, с. 186] даследчыкі супаставілі псіхалагічныя партрэты герояў казак і вызначылі, што яны карэнным чынам адрозніваюцца адзін ад аднаго. Стаўленне да навакольнага свету і яго ўспрыманне ў беларускім і рускім фальклоры рознае, і, магчыма, менавіта гэтым тлумачыцца парушэнне паслядоўнасці функцый у беларускай чарадзейнай казцы.

Для вызначэння структуры беларускай чарадзейнай казкі мы выбралі пяць адзінак з розных раёнаў Брэсцкай вобласці: «Жыв дзід і баба» (ад У. І. Чайкоўскай 1909 г. н., у в. Лосінцы Драгічынскага раёна, зап. Кавальчук Жана ў 1972 г.), «Жыла-була жанчына» (Ад З. Ф. Кіпень 1922 г. н., у в. Моладава Іванаўскага раёна, зап. Каліноўская Ала ў 1982 г.), «Сыноч-вяноч» (Ад Л. І. Шчытляк 1929 г. н., у в. Квасевічы Івацэвіцкага раёна, зап. Кавальчук Лідзія ў 1994 г.), «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і

дача» (Ад П. Я. Казакоўскай 1905 г. н., у в. Вялікае Падлессе Ляхавіцкага раёна, зап. Гарэцкая Т. у 1970 г.), «Жыла маць з атцом» (Ад Н. К. Ярмаш 1922 г. н., у в. Дабраслаўка Пінскага раёна, зап. Трубчык Вольга Міхайлаўна і Бойка Валянціна Міхайлаўна ў 1986 г.).

Параўнальны аналіз казак дазволіў вылучыць функцыі, якія ў іх сустракаюцца:

I. Адзін з членаў сям'і адлучаецца з дома («адлучка»; е) «Жыла-була жэнцына», «Жыла маць з атцом».

II. Да героя звяртаюцца з забаронай («забарона»; б) «Жыла-була жэнцына», «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка».

III. Забарона парушаецца («парушэнне»; в) «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка».

VIII. Антаганіст наносіць аднаму з членаў сям'і урон альбо шкоду («шкодніцтва»; А) «Жыв дзід і баба», «Жыла-була жэнцына», «Сынок-вянок», «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка», «Жыла маць з атцом».

VIII-а. Аднаму з членаў сям'і чагосьці не хапае, яму хочацца мець што-небудзь («недастача»; а) «Жыла-була жэнцына»,

IX. Бяда альбо нястача паведамляецца, да героя звяртаюцца з просьбай альбо загадам, адсылаюць альбо адпускаюць яго («пасрэдніцтва, злучальны момант», В) «Жыла-була жэнцына», «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка».

X. Шукальнік пагаджаецца альбо рашаецца на процідзеянне («процідзеянне пачынаецца», С) «Жыла-була жэнцына».

XI. Герой пакідае дом («адпраўка»; ↑) «Жыла маць з атцом».

XII. Герой выпрабоўваецца, выпытваецца, падвяргаецца нападу і інш., чым падрыхтоўваецца атрымманне ім чароўнага сродку або памочніка («першая функцыя дарыльшчыка»; Д) «Жыв дзід і баба», «Сынок-вянок», «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка», «Жыла маць з атцом».

XIII. Герой рэагуе на дзеянні будучага дарыльшчыка («рэакцыя героя»; Г) «Жыв дзід і баба», «Жыла-була жэнцына», «Сынок-вянок», «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка», «Жыла маць з атцом».

XIV. У распараджэнне героя трапляе чарадзеіны сродак («забеспячэнне, атрыманне чарадзейнага сродка»; Z) «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка», «Жыла маць з атцом».

XV. Герой пераносіцца, дастаўляецца або прыводзіцца да месца знаходжання прадмета пошукаў («прастаравае перамяшчэнне паміж двума царствамі»; R) «Жыв дзід і баба», «Сынок-вянок», «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка», «Жыла маць з атцом».

XVI. Герой і антаганіст уступаюць у непасрэдную барацьбу («барацьба», B) «Жыв дзід і баба», «Сынок-вянок», «Жыла маць з атцом», Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка».

XVIII. Антаганіст перамагаецца («перамога»; P) «Жыв дзід і баба», «Жыла-була жэнцына», «Сынок-вянок», «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка», «Жыла маць з атцом».

XIX. Пачатковая бяда ці нястача ліквідуецца («ліквідацыя бяды або нястачы»; L) «Жыв дзід і баба», «Жыла-була жэнцына», «Сынок-вянок», «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка», «Жыла маць з атцом».

XX. Герой вяртаецца («вяртанне»; ↓) «Жыв дзід і баба», «Жыла-була жэнцына», «Сынок-вянок», «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка», «Жыла маць з атцом».

XXVIII. Прытворны герой ці антаганіст выкрываецца («выкрыванне»; O) «Жыв дзід і баба».

XXXI. Герой уступае ў шлюб і становіцца царом («вяселле»; S**) «Жыла-була жэнцына», «Сынок-вянок», «Жыў дзед і баба. І быў у іх сын і дачка», «Жыла маць з атцом».

У казках «Жыв дзід і баба» і «Жыла маць з атцом» некаторыя функцыі паўтараюцца: у першай казцы дачка мачыхі паўтарае ўсе дзеянні дачкі дзеда, але не дапамагае чарадзеянаму памочніку, за што потым была пакарана; а ў другой казцы брат ратуе сяцёр ад змея. Казка «Сынок-вянок» – толькі адна з пяці, у якой усе функцыі ідуць у той паслядоўнасці, як і ў У. Пропа.

Такім чынам, наяўнасць у чарадзейнай беларускай фальклорнай казцы функцый і дзеючых асоб, вылучаных ў працы У. Пропа, дазваляе зрабіць вывад, што падыход У. Пропа сапраўды ўніверсальны. Аднак парушэнне

паслядоўнасці функцый патрабуе больш глыбокага вывучэння і можа стаць цікавым полем для наступных даследаванняў.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание: Коллективная монография / сост. Я. Левченко, И. Пильщиков. М. : Новое литературное обозрение, 2017. С. 423–430.
2. Ханзен-Левё О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М. : Языки русской культуры, 2001.
3. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. СПб. : Питер, 2022.
4. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1986.
5. Ковалёва Р. М., Приемко О. В. Интегративная фольклористика: учеб.-метод. пособие. Минск : БГУ, 2017.

А. Е. Сьянова

**ДИАЛОГ КУЛЬТУР КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
syanova@bsu.by;*

научный руководитель – Т. А. Морозова, кандидат филологических наук, доцент

В статье анализируется вопрос применения понятия «диалог культур» при изучении поэтики литературно-художественного произведения, рассматриваются особенности проявления диалога культур на уровне определения специфики текста.

Ключевые слова: диалог культур; поэтика; художественное произведение.

Термин «поэтика» многогранен и включает в себе множество смыслов, сформировавшихся на протяжении всей истории развития науки о литературе. Поэтика охватывает широкий круг проблем: от внутреннего строения художественного текста и взаимодействия его компонентов, определяющих специфику того или иного произведения, до изучения общих типологически схожих устойчивых литературно-художественных элементов, характерных для различных литературных видов и форм, развивающихся в историческом плане на протяжении всей истории человечества [1].

Существует несколько основных направлений изучения поэтики литературно-художественного произведения, которые получили широкое распространение и развитие в XX веке. Историческая поэтика, основоположником которой был А. Н. Веселовский, исследует трансформацию литературных форм и мотивов в историческом контексте. Структуралисты (Р. Якобсон, Ю. Лотман) рассматривают произведение как систему знаков и структурных элементов, анализируя композицию, ритм и стилистические приемы. Постструктуралисты (Ж. Деррида, Ю. Кристева) большое внимание уделяют многозначности и интертекстуальности произведений, критически пе-

реосмысливая структуру текста. Когнитивная поэтика (М. Тёрнер, П. Стоквелл) развивается на стыке XX–XXI вв. и исследует, как читатель воспринимает художественное произведение на уровне сознания и эмоций, анализирует метафоры, символику, влияние текста на мышление.

Широкое распространение получил диалогический метод изучения поэтики художественного произведения, разработанный М. М. Бахтиным. В своих работах ученый предлагает несколько принципов исследования текстов, исходя из утверждения, что литературное произведение представляет собой поле взаимодействия различных идей, смыслов и культурных феноменов. А. Б. Бочаров отмечает: «Сформулированный М. М. Бахтиным принцип вненаходимости понимающего – во времени, в пространстве, в культуре – по отношению к тому, что он хочет понять, получает философское объяснение на основе диалогических отношений между текстами, обеспечивающими качественно-новое приращение смысла: цитата, попадая в новый контекст, приобретает дополнительные смысловые нюансы. В диалогические отношения вступают не только люди, но и тексты, которые активно могут спорить между собой, потому что мир текстов иерархичен («высокие» и «низкие», сакральные и профанные, художественные и деловые). Разность речевых регистров неизбежно приводит к спору между ними, к конфликту, а значит и к диалогу» [2]. Таким образом, М. Бахтин определяет диалогичность в качестве основы изучения поэтики текста.

В литературе диалогизм выражается во взаимодействии автора, читателя и героев произведения, обладающих собственным мировоззрением и культурными различиями (как в плане социально-историческом, так и в плане философско-эстетическом). Участники диалога создают пространство для культурного обмена, переосмысляя традиции, чужие культурные контексты и смыслы. На границах этого пространства возникает уникальный феномен, обладающий признаками нескольких культурных направлений и отвечающий принципу полифонии: «Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоего события» [3, с. 10], – так пишет М. М. Бахтин, рассматривая явление

полифонии в творчестве Ф. М. Достоевского. Полифоническое взаимодействие позволяет увидеть художественный мир каждого автора с разных точек зрения.

В поэтике диалог культур проявляется в использовании различных стилей, мотивов и сюжетов, которые формируют структуру произведения. Они взаимодействуют внутри текста, причем это взаимодействие не ограничивается только историческим и социальным контекстом, а существует, «встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом» [4, с. 334], на границах соприкосновения культурно-эстетических систем (например, язычество и христианство).

Особенностью диалога культур у М. Бахтина становится также понятие хронотопа, который определяет структуру текста и обладает жанровой значимостью при выборе типа повествования: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [4, с. 234]. Герой произведения существует в определенном хронотопе, в своем историческом времени и пространстве, в своей социальной и культурной среде, которые непосредственно влияют на его развитие. Хронотопы меняются в зависимости от эпохи и культурных традиций, но являются определяющими для выделения художественного времени. Хронотоп читателя (реальное время) и хронотоп автора (время написания текста) также пересекаются и вступают в диалог, приводя к новым интерпретациям литературно-художественного произведения.

Выбор образов и мотивов тесно связан с культурным окружением (например, с национальным самосознанием, историческим контекстом, особенностями социальной сферы, культурой общения, моральными и религиозными взглядами), т. е. со всем спектром феноменов и культурных явлений, находящихся с автором произведения в постоянном диалогическом взаимодействии.

Таким образом, можно сделать следующие выводы.

Изучение поэтики художественного произведения включает множество теорий, каждая из которых описывает свой подход к анализу литературных текстов.

Диалогический метод исследования поэтики, предложенный М. М. Бахтиным, лежит в основе понимания текста как арены взаимодействия различных культурных традиций, на которой они пересекаются и спорят.

Диалог культур в поэтике проявляется через жанровые трансформации, использование образов и мотивов, характерных для различных культурных традиций, хронотоп, сочетание языковых и стилистических особенностей, отображение культурных взаимодействий в сюжетах и персонажах.

Библиографические ссылки

1. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://rus-big-enc-dict.slovaronline.com/53336-ПОЭТИКА> (дата обращения: 31.03.2025).
2. Бочаров А. Б. М. М. Бахтин: от филологии к философии, от металингвистики (метариторики) к философии языка // Русская и европейская философия: пути схождения [Электронный ресурс]. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/bocharov-ab/mm-bahtin-ot-filologii-k-filosofii-ot-metalingvistiki-metaritoriki-k-filosofii> (дата обращения: 31.03.2025).
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Ф. М. Достоевского. М., 1963.
4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975.

Н. Н. Тарасевич

**ЕВАНГЕЛЬСКИЕ МОТИВЫ В СБОРНИКЕ А. ГРИФИУСА
«ВОСКРЕСНЫЕ И ПРАЗДНИЧНЫЕ СОНЕТЫ»**

Белорусский государственный университет, Минск;
tarasevitch.nadeschda@yandex.by;

научный руководитель – Г. В. Синуло, кандидат филологических наук, доцент

В статье исследуются евангельские мотивы в сборнике Андреаса Грифиуса (Andreas Gryphius) «Воскресные и праздничные сонеты» («Sonn- und Feiertags-sonnete», 1639). Грифиус создает особый жанр «библейского сонета». В трагической ситуации Тридцатилетней войны поэт обращается к Библии как к источнику надежды и вечной мудрости. Каждый сонет становится своеобразной интерпретацией вечных истин христианства. Поэт подчеркивает важность духовного поиска и подвига ради спасения души. Евангелия являются ключевым архетекстом (смысло- и текстопорождающим текстом) для сборника Грифиуса.

Ключевые слова: Андреас Грифиус; немецкая поэзия XVII в.; барокко; Евангелия; «библейский сонет»; архетекст.

Андреас Грифиус (Andreas Gryphius, 1616–1664), крупнейший поэт немецкого барокко, был величайшим мастером сонета. Его мироощущение необычайно трагично, что соответствовало и барокко, и катастрофической для Германии эпохе Тридцатилетней войны (1618–1648), в которой страна понесла страшные потери. Известный российский германист Б. И. Пуришев писал: «...Грифиус уже не тешит себя радужными иллюзиями. Земной мир представляется ему юдолью слез и страданий, зловещим хаосом, всегда готовым поглотить беззащитного человека. Правда, оставалась религия с ее заоблачными миражами, к которой в те мрачные годы многие обращались за утешением. Обращался, разумеется, и Грифиус, например, в своих «Воскресных и праздничных сонетах» (1639), написанных на евангельские тексты» [2, с. 243].

Простим исследователю некоторую иронию, сквозящую в выражении «радушные иллюзии»: это диктовалось идеологическими установками советского времени. Объективно же религия была единственной духовной опорой для людей трагического времени Тридцатилетней войны. Грифиус был глубоко верующим человеком и постоянно обращался в своем творчестве к Священному Писанию. Как показала в своих работах белорусская исследовательница Г. В. Синило, Библия является «осевым» архетекстом (смысло- и текстопорождающим текстом) для всей европейской культуры (см.: [3]) и она крайне важна как архетекст для Грифиуса (см.: [4]).

Можно утверждать, что Грифиус создает особый жанр «библейского сонета» (сонета-проповеди на библейскую тему). Заглавие всегда отсылает нас к особым религиозным праздникам, к важным библейским сюжетам или образам. При этом поэт подкрепляет сюжеты, к которым обращается, ссылкой в названии на конкретные главы из Евангелий или Посланий.

Сонет «На день Благовещения Марии» (“Auff den Tag der Verkündigung Mariae. Luc. I.”) Грифиус посвящает празднику Благовещения. Именно в этот день к Марии спустился Архангел Гавриил и принес ей благую весть о том, что она станет Матерью Сына Божьего: “*Sein Engel hat die Post der keuschen Mutter bracht*” [5] (‘Его ангел принес письмо целомудренной матери’) (здесь и далее подстрочный перевод наш. – Н. Т.). Поэт подчеркивает, как радостно было Ангелу сообщить это Марии: “*Mehr denn zu willig war*” [5] (‘Более, чем охотно’). Он не просто исполнял Слово Божье, но и сам радовался скорому приходу Спасителя. Грифиус также вводит в свой текст фигуры Адама и Евы, которые ослушались Господа. Через них грех вошел в этот мир. Поэт пишет о том, что Адам стремился стать подобным Богу (“*Weil Adam wolte gleich auß stoltz dem Höchsten seyn*” [5] ‘Так как Адам из гордости хотел уподобиться Всевышнему’), что привело его к непослушанию Творцу. Чтобы искупить грех прародителей, грехи всех людей, Бог и посылает на землю Сына Божьего: “*Wird vns der Höchste gleich/ vnd zeucht bey Menschen eyn*” [5] (‘Всевышний станет нам подобным и покажется среди людей’). В образе Спасителя Грифиус акцентирует мудрость, чистоту сердца и смирение перед волей Бога Отца: “*Voll Demuth, Freundlichkeit, zwar*

Arm, doch Reich von Gaben”; *“O Spiegel reiner Zucht!”* [5] *‘Полный смирения, доброты, бедный, но богатый дарами’; О зеркало чистого послушания!’*.

В сонете «На Пальмовое воскресенье. Матф. 21» (*“Am Palmen Sontag. Matth. 21.”*) поэт обращается к празднику Входа Господня в Иерусалим. Народ встречает Иисуса, устилая дорогу пальмовыми ветвями. Люди были в восторге, так долго они ждали истинного Царя. Они встречают Его и с трепетом кричат: *“Hosanna Davids Kind: Hosanna höchster Gott!”* [5] *‘Осанна сыну Давидову, осанна высочайшему Богу!’*. Однако не пройдет и недели, как великая радость сменится великими страданиями. Жизнь во имя Смерти и Смерть во имя Жизни – поэт подчеркивает эту парадоксальную двойственность. Неслучайно он использует глаголы в настоящем времени, тем самым предвещая будущие Страсти Христовы: *“Lob sey dir, der du dich gibst in den Tod und Spott”* [5] *‘Слава Тебе, кто отдаст Себя на смерть и насмешки’*. Христос входит в Иерусалим, зная, что с Ним произойдет, однако Он все равно идет на этот подвиг ради Спасения всего человечества.

В своих сонетах Грифиус также пытается осмыслить притчи Христовы. Так, в сонете *“Auff den Sontag deß langmütigen Ackermans. Matth. 13.”* он обращается к притче о сеятеле. В ней Христос описывал процесс сеяния семян, которые падают на разные типы почвы. Каждая из этих почв символизирует различные состояния человеческой души и ее готовность воспринять Слово Божье: *“Der Feind streu’t aus auff’s Land, das du erbauet, Sein Unkraut”* [5] *‘Враг разбрасывает на земле, которую взращивал, / Свой бурьян’*; *“Diß, was man nur auff allen Aeckern schauet / Ist falsche Lehr und Neyd und Ketzer Pracht. / Wir schlaffen fest: der Sathan seet und wacht”* [5] *‘Лишь видны на всех полях ложное учение, зависть и еретическое лукавство. / Мы крепко спим: Сатана бодрствует и наблюдает за нами’*. В понимании немецкого поэта вся жизнь – непрерывная борьба добра и зла в нашей душе. Грифиус использует притчу о сеятеле как метафору для размышления о нравственной и духовной природе людей, о том, как важно не просто «посеять» истину в душе, но и каждый день работать над собой, чтобы душа не заросла сорняками, чего так жаждет Сатана. Поэт обращается к нам и призывает быть готовыми к восприятию истины, чтобы не упустить шанс на духовное возрождение: *“Kom’ es ist Zeit! führ alle Garben ein. / Führ ein die Frucht. Laß in der*

Flammen Pein Des Sathans Saat, die nicht mehr taug, verkrachen“ [5] ‘Придите, уже время! Принесите все снопы. / Принесите плоды. Пусть семя сатаны, которое больше не дает пользы, будет уничтожено в муках пламени’.

Продолжая исследовать в своих сонетах человеческую природу, Грифиус часто использует известные библейские афоризмы. К примеру, в сонете „Auff den Sontag deß Barmhertzigen Vaters. Luc. 6.“ немецкий поэт пишет: “Wer Laster straffen wil vnd selbst verbrechen liebt, / Gleicht dem, der blind die Faust, als Leiter, blinden gibt. / Wilst du ins Brudern Aug auch keinen Splitter leiden? / So fange bey dir an vnd nim die Balcken hin. / Die Balcken die dir selbst verdunckeln Aug vnd Sin / Vnd fleuch diß selbst, was du lehrst deinen Nächsten meiden [5] ‘Тот, кто хочет наказать порок, а сам любит прегрешение, / Подобен слепому, / Ведущему более слепого. / Если ты не хочешь терпеть, что в глазу брата твоего есть соринка, / Посмотри на себя, вынь бревно, / То, что затуманивает твои собственные глаза и разум, / И не допускай сам того, / Чего ты учишь не допускать ближнего своего’. Сонет отсылает нас к знаменитому изречению из Евангелия от Матфея: «Не судите, да не судимы будете, ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такою и вам будут мерить. И что ты смотришь на сучок в глазу брата твоего, а бревна в твоем глазу не чувствуешь? Или как скажешь брату твоему: „дай, я выну сучок из глаза твоего“, а вот, в твоем глазу бревно? Лицемер! вынь прежде бревно из твоего глаза и тогда увидишь, как вынуть сучок из глаза брата твоего» (Матф 7:1–5) [1]. С помощью фрагмента из Нагорной проповеди Иисуса Христа, обращенной к его ученикам и последователям, немецкий поэт обличает лицемерие и человеческие грехи, побуждает задуматься прежде всего о своих собственных поступках.

Однако не так страшен грех, как его непризнание. В сонете “Auff den Tag Mariae Magdalенаe. Luc. 7.” Андреас Грифиус обращается к знаменитому сюжету о раскаявшейся грешнице Марии Магдалине, подчеркивая тем самым бесконечную любовь Бога к человеку и Его безграничное милосердие. Мария Магдалина, одна из наиболее почитаемых святых в христианской

традиции, представляет собой символ искреннего покаяния. Ее история служит ярким примером того, как даже самые заблудшие души могут обрести прощение и новый смысл жизни: *“Die Threnen, die du schaust von diesen Wangen fließen, / Dringt ernste Reu doch mehr entbrante Lieb' hervor”* [5] ‘Слезы, которые ты видишь, льются по этим щекам, / Это истинное раскаяние и еще больше – несгорающая любовь’. Ведь если даже бесноватая блудница смогла отказаться от заблуждений, чтобы последовать за Спасителем и добиться такой значимости, чтобы стать свидетелем Воскресения Его, то и любой человек может получить прощение грехов и последовать за Христом. Грифиус верит, что Господь человеколюбив и не отвернется от искренне раскаявшегося человека: *“Hat Christus aller Schuld vnd Sünde sie entsetzet”; “Er ihre Seele rein”; “Er heilet ihre Wunden”* [5] ‘Он очищает ее душу; Он исцеляет ее раны; Он умирят ее’. Эта мысль становится одной из центральных в поэзии Андреаса Грифиуса.

Таким образом, Андреас Грифиус обращается к библейским текстам, осмысливая жуткие реалии своего времени и пытаясь понять, что привело его поколение к такой страшной трагедии. Осмысливая христианские истины, поэт стремится наставить на истинный путь своих современников. Однако и для потомков, для нас, его слова звучат актуально, как и слова Писания. Можно утверждать, что Евангелие является важнейшим архетекстом сборника Андреаса Грифиуса «Воскресные и праздничные сонеты».

Библиографические ссылки

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические : Синодальный перевод.
2. Пуришев Б. И. Немецкая литература // История всемирной литературы : в 9 т. М., 1987. Т. 4. С. 243–248.
3. Синило Г. В. Библия как “осевой” архетекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) // Журнал Белорус. гос. ун-та. Филология. 2017. № 3. С. 19–29.
4. Синило Г. В. Книга Псалмов как один из важнейших архетекстов поэзии Андреаса Грифиуса // Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Філологічні науки. 2018. № 1. С. 182–207.
5. Gryphius A. Werke in einem Band. Weimar, 1963.

Т. А. Феофанова

**ОБРАЗ ШУТА В ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»
И В РОМАНЕ Л. СТЕРНА «ЖИЗНЬ И МНЕНИЯ ТРИСТРАМА ШЕНДИ»**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

tfmogilev@gmail.com;

научный руководитель – Н. М. Шахназарян, кандидат филологических наук, доцент

В статье анализируется образ шута как культурный и литературный феномен, его трансформация в разные исторические эпохи. Особое внимание уделяется рассмотрению образа Йорика, созданного У. Шекспиром и Л. Стерном. Актуальность темы обусловлена возросшим интересом к пограничным фигурам в культуре, позволяющим осмыслить природу истины, смеха и власти. Цель – проследить эволюцию фигуры шута от мудреца эпохи Возрождения к философу XVIII века.

Ключевые слова: образ шута; эпоха Ренессанса; эпоха Просвещения; образ Йорика; художественная функция шута.

Подвижная и парадоксальная фигура шута с давних времён занимала пограничное положение в культуре – он был одновременно внутри и вне социума, бесправным и обладающим властью слова (см.: [1, с. 12]). В эпоху Ренессанса положение шута было двойственно. С одной стороны, он был глупцом, забавляющим хозяина и гостей, с другой стороны, ему была дана важная привилегия говорить правду, которую никто другой высказать был не в праве. Шут мог высмеивать как придворных, так и королей. Из народной культуры фигура шута прорвалась в большую литературу, в том числе и в пьесы Шекспира, в частности в трагедии («Гамлет», «Отелло», «Король Лир») (см.: [2]).

Трагедия «Гамлет» примечательна тем, что в ней мы не видим шута как действующего персонажа. Единственное вещественное свидетельство его существования – череп, который в руках могильщиков и Гамлета вызывает яркие воспоминания и словно прокладывает дорогу к образу блистательного

острослова, каким был королевский шут Йорик. Несмотря на то, что Йорик не участвует в действии напрямую, он становится ключевой фигурой трагедии об утраченной эпохе гуманизма. Отсутствие живого шута в трагедии говорит нам больше, чем его присутствие. Если главная функция шута – говорить правду, а в мире, погрязшем во лжи, лицемерии, братоубийстве, разврате, ей нет места, то от шута, как и от правды, ничего не остается. Йорик является незримым действующим лицом, хотя лежит в земле уже двадцать три года. Впервые о нем упоминает могильщик в 1 сцене 5 акта. Из его слов мы можем представить Йорика как неутомимого, озорного, полного жизненной энергии человека, который мог развеселить во время пира своими дерзкими проказами и добрыми шутками. Гамлет же вспоминает друга своего детства, наделенного бесконечной фантазией и удивительной остротой ума. Жизнь людей при Йорике была наполнена словом и смехом, после его смерти осталось только грустное молчание: *«Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy: he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! my gorge rims at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft»* [3] («Увы, бедный Йорик! Я знал его, Горацио; человек бесконечно остроумный, чудеснейший выдумщик; он тысячу раз носил меня на спине; а теперь – как отвратительно мне это себе представить! У меня к горлу подступает при одной мысли. Здесь были эти губы, которые я целовал сам не знаю сколько раз» [4] [перевод М. Лозинского]).

Весьма вероятно, что при жизни Йорик, так же, как и шут Фесте в комедии «Двенадцатая ночь», был одет в типичное одеяние придворного шута – костюм из лоскутков разного цвета и шутовской колпак. В руках носил скипетр с набалдашником и выполнял свои обязанности: пел, танцевал, шутил, жонглировал, иными словами, увеселял людей (см.: [2]).

Сцена у могилы Йорика отсылает нас к традиции *memento mori*, напоминая о неизбежности смерти, которая уравнивает всех вне зависимости от занимаемого положения. Йорик дает Гамлету толчок на его духовном и философском пути, придает решимости к действию. Можно прийти к выводу о том, что череп, не произнесший ни одного слова, является участником сюжета и направляет его развитие.

В эпоху Просвещения, века разума и порядка, шут словно сходит со сцены. Время начинает диктовать другие роли: вместо ярмарочных масок — энциклопедии, вместо балагана — академия, вместо ироничного хохота — холодная логика и стройность мысли. Но исчезновение шута — это не конец, а скорее трансформация. Он уходит в тень, растворяется в фигуре ироника, в героях Лоренса Стерна и Вольтера. Шут теряет колпак, но сохраняет голос.

У Л. Стерна Йорик — священник, сильно увлеченный лошадьми, он появляется в 11 главе 1 тома романа. Тристрам, рассказчик истории, сообщает нам, что Йорик — это потомок датского Йорика-шута, а имя его сохраняет свое написание на протяжении многих столетий, чего нельзя сказать о лучших именах королевства. Это подчеркивает значительную роль таких людей, как Йорик, в жизни.

Стерновский Йорик — это человек, в котором кипит жизнь, «подвижный», «простодушный», «легковесный», «беспечный», полный прихоти и своенравия, совершенно непрактичный и не умеющий держаться в обществе. Однако быть опытным в обществе — значит надевать маску и действовать согласно предписанным нормам приличия, говорить то, что нужно, а не то, что думаешь на самом деле.

Йорик *«испытывает природную неприязнь к напускной строгости»* [5] и борется с ней, особенно когда она является лишь прикрытием для недалекого ума. Но зато воспевает смех, юмор и веселость. Он никогда никому не желает зла и смеется чистосердечно. Через своего героя Стерн подвергает сомнению всевластие строгой рациональности, захватившей все сферы в век Просвещения.

Йорик никогда не выставит черное в белом свете, и если что-то черное, то он без смущения так об этом и скажет. Собственно, за свою склонность высмеивать чужие пороки и говорить правду в лицо он однажды и поплатится своей жизнью. Он до последнего храбро борется с заговорщиками, напавшими на него, но проигрывает борьбу — так же, как борьбу с «вывихнутым веком» проигрывает Гамлет.

Йорика-пастора и Йорика-шута в романе разделяют 200 лет, но печальный образ первого вторит трагическому образу второго. Стерн отдает дань шуту елизаветинского драматурга и дополняет, переосмысливает его

образ сквозь призму своего века. С помощью Йорика Стерна Йорик Шекспира открывается для нас по-новому (см.: [6]).

Сравнив два образа, мы можем проследить поразительную трансформацию. У Шекспира Йорик – мёртвый шут, утраченный идеал, голос ушедшего весёлого и честного мира. Он жив только в памяти Гамлета как символ утраченного детства, утраченного смеха и человечности. Его череп становится не только материальным знаком смерти (*memento mori*), но и символом утраты правды, которую некогда мог озвучивать лишь шут. У Стерна же Йорик – живой, он предстает в «Тристраме Шенди» не в виде черепа, а как деятельный, наивный, полнокровный персонаж – клирик, наделённый шутовским духом. В эпоху Просвещения он оказывается чужим – слишком живым для упорядоченного мира, слишком непосредственным для условностей.

В обоих случаях мы видим фигуру ироника, говорящего правду. Только у Шекспира он исчезает физически, а у Стерна – исчезает культурно, растворяясь в новой, логичной, «просветительской» реальности.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. : Художественная литература, 1990.
2. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. Глава десятая [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-desyataya.htm> (дата обращения: 22.04.2025).
3. Shakespeare W. Hamlet [Электронный ресурс]. URL: <https://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html> (дата обращения: 01.05.2025).
4. Шекспир У. Гамлет; пер. М. Лозинского [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/4551/p.1/index.html> (дата обращения: 14.05.2025).
5. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / пер. А. А. Браудо. М. : Эксмо, 2012.
6. Семенов В. Бедный Йорик: эксплицитный читатель в современной европейской литературе [Электронный ресурс]. URL: <https://w-shakespeare.ru/library/shekspir-i-russkaya-literatura-eksplitsitny-chitatel3.html> (дата обращения: 22.04.2025).

Д. А. Фидарова

**ОТ ТРАГЕДИИ К ИСКУПЛЕНИЮ: ШЕКСПИРОВСКОЕ НАСЛЕДИЕ
В «РОЖДЕСТВЕННОЙ ПЕСНЕ В ПРОЗЕ» Ч. ДИККЕНСА**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

artemida-fidarova@tut.by;

научный руководитель – Н. С. Зелезинская, кандидат филологических наук, доцент

В статье рассматривается связь между произведениями У. Шекспира и «Рождественской песней в прозе» Ч. Диккенса. Раскрывается специфика рецепции шекспировских образов и мотивов у Ч. Диккенса, в частности, трансформация трагических элементов в оптимистичные и нравственные. Особое внимание уделяется сходству в использовании образов духов, символики времени и судьбы, а также мотива перевоплощения.

Ключевые слова: интертекстуальность; компаративистика; рецепция; рецептивная эстетика; рождественская повесть; шекспировские образы.

Рождественские повести Чарльза Диккенса занимают уникальное место в истории английской литературы, сочетая элементы социальной критики, моральных уроков и праздничной атмосферы. Одной из ключевых особенностей этих произведений является их глубокая связь с классической литературой, в частности, с драматургией Уильяма Шекспира. Ч. Диккенс не просто заимствует шекспировские образы и мотивы, но и переосмысливает их, трансформируя трагические элементы в оптимистичные и морально-дидактические.

Связь между текстами У. Шекспира и Ч. Диккенса можно рассматривать в рамках рецептивной эстетики, разработанной Х.-Р. Яуссом и В. Изером. Рецептивная эстетика предполагает диалог произведения с читателем и культурным контекстом. Представляется плодотворным подход к взаимо-

действию У. Шекспира и Ч. Диккенса через типологию интертекстуальности Ж. Женетта, позволяющую классифицировать заимствования по их форме – от реминисценций до цитат и парафразов.

Одним из ключевых элементов, объединяющих рождественские повести Ч. Диккенса с произведениями У. Шекспира, является использование образов духов. В обоих случаях потусторонние силы играют важную роль, становясь катализаторами для внутренних изменений героев. Однако, если у Шекспира духи часто служат инструментом мести или предупреждения о грядущих бедах, то у Диккенса они приобретают более позитивную функцию, направленную на искупление и духовное возрождение.

Призрак Джейкоба Марли в «Рождественской песни в прозе» можно рассматривать как реминисценцию призрака отца Гамлета из одноимённой пьесы. Оба призрака появляются перед героями, чтобы напомнить им о прошлых грехах и указать путь к исправлению. Однако, если в «Гамлете» призрак символизирует месть и разрушение, то Марли становится инструментом надежды и искупления, акцент сделан на личной трансформации Скруджа через осознание своих ошибок.

Диккенс не просто заимствует концепцию призраков у Шекспира, но и адаптирует её для новой эпохи. Например, описание внешности Марли – его лицо, «like a bad lobster in a dark cellar» [2, p. 27] («как подпорченный лобстер в темном подвале» [*здесь и далее перевод наш. – Д. Ф.*]), – напоминает детализацию призрака отца Гамлета, который также появляется в своём прежнем облике. Это сходство усиливает связь между двумя текстами, делая её частью интертекстуальной сети.

Три духа Рождества в «Рождественской песни в прозе» имеют шекспировские корни. Их появление в строго определённое время: «Expect the first to-morrow, when the bell tolls One» [2, p. 33] («Ожидай первого духа завтра, когда колокол пробьет час ночи») – перекликается с ночными визитами призрака отца Гамлета в стенах замка Эльсинор. Такая параллель подчёркивает символическое значение времени как фактора, влияющего на судьбу героев.

Кроме того, образы духов Рождества можно сравнить с видениями в «Макбете» и «Ричарде III». В «Макбете» ведьмы и духи прежних королей показывают герою картины будущего, которые он неверно интерпретирует,

что приводит к его падению. Аналогично, в «Ричарде III» король Ричард терзается призраками тех, кого он убил. Эти образы вдохновили Ч. Диккенса на создание трёх духов, которые играют ключевую роль в трансформации Скруджа. Однако, в отличие от шекспировских видений, которые часто предвещают трагические события, духи в «Рождественской песни в прозе» предлагают герою возможность изменить свою судьбу через осознание своих ошибок.

Время и судьба являются ключевыми темами как в «Рождественской песни», так и в шекспировских произведениях. В «Гамлете» призрак появляется в момент, когда герой находится на перепутье, размышляя о своей роли в мире. Подобным образом три духа Рождества появляются перед Скруджем в момент его душевного кризиса, предлагая ему возможность переосмыслить свою жизнь.

Фраза «Marley was dead, as a doornail» [2, p. 21] («Марли был мертв как выбитый дверной гвоздь») восходит к старинному английскому выражению, которое задолго до Диккенса встречалось в литературе [1]. В частности, данный фразеологизм встречается в исторической хронике У. Шекспира «Генрих VI, часть вторая», в 10 сцене 4 акта. В пьесе Джек Кэд произносит: «if I do not leave you all as dead as a doornail» [3, p. 218], подчёркивая окончательность смерти. У. Шекспир использовал уже устоявшийся в его эпоху оборот, а Ч. Диккенс, в свою очередь, заимствовал его именно из шекспировского текста. Это свидетельствует о прямом влиянии драматурга на творчество Диккенса и его обращении к шекспировскому наследию.

Скрудж, как и Король Лир, проходит через процесс личной трансформации. Оба героя сталкиваются с последствиями своих ошибок и постепенно осознают, что истинные ценности заключаются не в материальных благах, а в человеческих отношениях и милосердии. Темы раскаяния, прозрения и искупления присутствуют в обоих произведениях. Однако, в отличие от трагической судьбы Лира, Скрудж получает возможность изменить свою жизнь, что делает историю более оптимистичной и вдохновляющей.

В «Рождественской песне в прозе» мотив перевоплощения и обновления играет ключевую роль, перекликаясь с темами масок и ложных идентичностей в «Двенадцатой ночи». Однако если у У. Шекспира перевоплощение

героев – это инструмент комического запутывания сюжета, ведущий к раскрытию истинных чувств и гармонии, то у Ч. Диккенса оно связано с духовным преображением. Скрудж не просто меняет свою роль в обществе, как персонажи «Двенадцатой ночи», но и проходит через глубокую личностную трансформацию, осознавая истинные ценности. Он сбрасывает свою «маску» жадности и эгоизма, открывая истинные человеческие ценности. Обе истории заканчиваются радостью и гармонией после разрешения кризиса, что подчёркивает универсальность темы обновления.

Кроме того, оба произведения завершаются торжеством и восстановлением гармонии: в «Двенадцатой ночи» герои сбрасывают маски, обретая подлинную любовь и семейное счастье, а Скрудж освобождается от своей прежней алчности, чтобы вновь стать частью общества. Таким образом, Диккенс заимствует у Шекспира не только мотив перевоплощения, но и его функцию – путь к радости через кризис, однако переосмысляет его в морально-нравственном ключе.

На основе представленного анализа можно сделать вывод, что Ч. Диккенс активно использует шекспировское наследие, не просто заимствуя отдельные образы и мотивы, но и переосмысливая их в духе своей эпохи. Потусторонние силы, мотив перевоплощения, а также символика времени и судьбы, играющие важную роль в произведениях У. Шекспира, в «Рождественской песни в прозе» приобретают новый смысл, становясь инструментами нравственного обновления и духовного возрождения.

Ч. Диккенс обращается к традиции шекспировского театра, адаптируя его приёмы к своему нарративу: если у Шекспира призраки часто предвещают трагедию и служат орудием возмездия, то у Диккенса они ведут героя к раскаянию и искуплению. Перевоплощение в «Двенадцатой ночи» создаёт комические недоразумения, а в «Рождественской песни» становится символом глубинной личностной трансформации. Даже цитаты и устойчивые выражения, встречающиеся в произведениях обоих авторов, свидетельствуют о преемственности и диалоге между ними.

Таким образом, рождественские повести Ч. Диккенса можно рассматривать как продолжение и развитие шекспировской традиции, где элементы

трагического прошлого переосмысливаются в ключе надежды, искупления и веры в способность человека измениться к лучшему.

Библиографические ссылки

1. As dead as a doornail // Phrase Finder [Electronic resource]. URL: <https://www.phrases.org.uk/meanings/as-dead-as-a-doornail.html> (date of access: 30.03.2025).
2. *Dickens Ch.* Dickens at Christmas. London : Vintage Classic, 2012.
3. *Shakespeare W.* Henry VI, Part 2. New York : Simon & Schuster, 2008.

У. В. Хацько

**ПОГЛЯДЫ С. КАВАЛЁВА НА ПОЛІЛІНГВАЛЬНЫЯ ПОМНІКІ
БЕЛАРУСКОЙ ЛІТАРАТУРЫ**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
uladzikk@mail.ru;*

навуковы кіраўнік – Л. А. Гедзімін, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

У артыкуле аналізуюцца погляды літаратуразнаўца С. Кавалёва на полілінгвальную літаратуру Беларусі з Сярэднявечча па наш час, выкладзеныя ў працах “Шматмоўная паэзія Вялікага Княства Літоўскага эпохі Рэнесансу” і “Полілінгвізм як асаблівасць “малых” літаратур (на прыкладзе развіцця беларускай літаратуры ў XVI стагоддзі)”. У даследаваннях аўтар разглядае спадчыну пісьменнікаў ВКЛ і Рэчы Паспалітай як агульную для народаў, што іх насялялі.

Ключавыя словы: полілінгвальная літаратура Беларусі; шматмоўнасць; ВКЛ; Рэч Паспалітая; С. Кавалёў.

Праблема полілінгвальнасці, ці шматмоўнасці, беларускай літаратуры ў сучасным айчынным літаратуразнаўстве выклікае шмат пытанняў і дыскусій, але галоўным, відаць, застаецца наступнае: ці з’яўляюцца творы, напісаныя не па-беларуску, здабыткам айчыннай культуры, як і творчасць аўтара, што пісаў на іншых мовах.

Некаторыя даследчыкі (У. Казбярук, І. Чарота і інш.) лічаць, што толькі творчасць на мове аўтахтоннага насельніцтва мае права адносіцца да спадчыны, на якую можа прэтэндаваць беларускае літаратуразнаўства (на працягу XX стагоддзя гэта быў асноўны, дамінантны пункт погляду ў навуковых працах, што закраналі дадзеную праблему). Але пры гэтым падыходзе не ўлічваліся шматлікія аб’ектыўныя гістарычныя ўмовы і пазалітаратурныя факты, якія ўплывалі на з’яўленне шматмоўнасці ў беларускім літаратурным працэсе, што адзначыў у свой час У. Мархель: “Уяўленні гэтыя складваліся не адно дзесяцігоддзе, прытым пад адчувальным уплывам пабочных, ускосных поглядаў на гістарычныя

працэсы ў Беларусі, поглядаў, што ўзніклі без беларускай ініцыятывы, па-за беларускай воляю і ўжо дастаткова выразна характарызуюць іх сучасных носьбітаў” [3, с. 6]. На гэту праблему звярталі ўвагу ў сваіх творах даследчыкі К. Цвірка, М. Хаўстовіч, І. Штэйнер і інш.

Іншыя навукоўцы прытрымліваюцца ідэі полілінгвальнасці, адносячы іншамоўныя творы да беларускага літаратурнага працэсу. На жаль, яны не выбудавалі канцэпцыю адносна таго, як размяжоўваць і адрозніваць беларускіх шматмоўных пісьменнікаў ад польскіх, расійскіх, украінскіх і інш., і, галоўнае, хто мае права прэтэндаваць на іх спадчыну. Акрамя таго, застаецца адкрытым пытанне, ці ўсе разнамоўныя творы будуць уключаны ў беларускую літаратуру.

На гэтыя пытанні спрабаваў адказаць доктар філалагічных навук, прафесар Сяргей Кавалёў. Так, у працы “Шматмоўная паэзія Вялікага Княства Літоўскага эпохі Рэнесансу” навуковец выказвае асабісты пункт погляду і ўжо ва ўводзінах адзначае, што “шматмоўную паэзію Вялікага Княства Літоўскага эпохі Рэнесансу разглядаў, па-першае, як агульную спадчыну літоўскага, беларускага, украінскага і польскага народаў, а па-другое, як састаўную частку шматмоўнай беларускай літаратуры даўніх стагоддзяў...” [2, с. 5]. У кнізе даследчык звяртае ўвагу на постаці Ф. Скарыны, М. Мажвідаса, Я. Вісліцкага, М. Гусоўскага і інш. Пры такім падыходзе да шматмоўнасці дадзенай эпохі ўзнікаюць пытанні, напрыклад, чаму аўтар адносіць творчасць Ф. Скарыны да літаратурнай спадчыны польскага народа, калі на той час ВКЛ яшчэ не аб’ядналася з Каронай Польскай у Рэч Паспалітую (гэта адбудзецца пазней – у 1569 годзе)? Можна зразумець аўтарскую стратэгію С. Кавалёва наконт прыняцця спадчыны Я. Вісліцкага і М. Гусоўскага, пра месца нараджэння якіх мы дакладна не ведаем, а ад гэтага залежыць іх прыналежнасць да пэўнай літаратуры. Запісаць гэтых аўтараў у беларускія пісьменнікі праблематычна, але, безумоўна, іх спадчына павінна разглядацца айчыннымі даследчыкамі з-за наяўнасці ў іх творах беларускага элементу. Таксама цяжка ўявіць уключэнне творчасці літоўскага пісьменніка М. Мажвідаса ў беларускую літаратуру.

Каб у будучым не ўзнікала палемікі, прапануем распрацаваць адпаведную класіфікацыю, якая будзе мець строгія крытэрыі размежавання ў дачыненні да шматмоўных прадстаўнікоў айчыннай літаратуры, звярнуўшы ўвагу пры гэтым на нацыянальны (народны) чыннік. Зразумела, што кожная нацыя (народ) ганарыцца талентам менавіта сваіх пісьменнікаў, спадчыну якіх часта не гатова дзяліць з суседзямі. На наш погляд, пры вывучэнні культуры ўсёй краіны (шырокае кола) найлепшым было б адрозніваць пісьменнікаў ВКЛ як дзеячоў гэтага дзяржаўнага ўтварэння, што перастала існаваць у канцы XVIII ст., ад тых, хто належыць да канкрэтнай літаратуры (вузкае кола), бо гісторыя любой літаратуры будзеца на пераемнасці культурных звычаяў. Пры гэтым могуць узнікнуць праблематычныя сітуацыі (напрыклад, пры нацыянальнай ідэнтыфікацыі постаці Я. Вісліцкага), але, на наш погляд, гэта паспрыяе актывізацыі інтэлектуальнага пошуку.

Так, калі мы пачнем разглядаць творчасць М. К. Сарбеўскага як беларускага аўтара толькі таму, што ён працаваў пэўны час на тэрыторыі Беларусі і прысвяціў пэўную колькасць твораў беларускай тэматыцы, то трэба быць гатовым да супраціўлення нацыянальных літаратуразнаўчых школ, напрыклад, польскай, для якой усе польскамоўныя творы выхадцаў з былой Рэчы Паспалітай з'яўляюцца здабыткамі менавіта іх літаратуры. Калі ў беларускіх падручніках, энцыклапедыях, даследаваннях у адносінах да многіх пісьменнікаў мы сустрэнем азначэнні “польска-беларускі” ці “беларуска-польскі”, “выхадзец з беларускіх земляў” і інш., то для палякаў гэта выключна “польскія пісьменнікі”. Таму падзел на нацыянальныя часткі літаратуры проста неабходны.

У артыкуле С. Кавалёва “Полілінгвізм як асаблівасць “малых” літаратур (на прыкладзе развіцця беларускай літаратуры ў XVI стагоддзі)” [1] разглядаюцца мовы літаратурнага працэсу Беларусі розных перыядаў. Нягледзячы на тое, што С. Кавалёў з'яўляецца спецыялістам у полілінгвальнай беларускай літаратуры ВКЛ XVI стагоддзя, на якую ў асноўным і абапіраецца ў працы, ён прыводзіць прыклады твораў з іншых стагоддзяў, на іншых мовах – рускай, ідыш.

Так, аўтар, параўноўваючы ў моўным плане літаратуру XVI і XIX стст., адзначае, што ў айчынай літаратуры XIX ст. зафіксавана толькі дзве (а не чатыры, як у XVI ст.) асноўныя моўныя плыні: польская і беларуская, а рускую моўную плынь трэба разглядаць як “маргінальную з’яву” [1, с. 107]. Пры гэтым навукоўца не прыводзіць ніякіх доказаў, што маглі б пацвердзіць дадзены факт. Даследчык ігнаруе вялікую колькасць беларускіх рускамоўных пісьменнікаў (Т. Булгарын, Ю. Сянкоўскі, С. Акрэйц, Я. Брайцаў і многіх іншых). Нават сярод тых, хто пакінуў пасля сябе невялікую колькасць літаратурных твораў, засяродзіўшыся ў сваім жыцці на навучы, знаходзяцца важныя беларускія дзеячы: І. Насовіч, Я. Чэрскі, К. Касовіч, С. Кавалеўская, У. Спасовіч і інш. І гэта не дзіўна, бо пасля знікнення Рэчы Паспалітай пачыналася актыўная русіфікацыя беларускіх земляў, эміграцыя ў цэнтр Расійскай імперыі і ссылка за ўдзел у нацыянальна-вызваленчых паўстаннях. Таму колькасць рускамоўных творцаў павялічваецца.

У адрозненне ад сітуацыі з польскамоўнымі пісьменнікамі, творы якіх перакладаюцца на беларускую мову, даследуюцца і ўводзяцца ў культурны ўжытак, справа з рускамоўнымі творцамі (і не толькі з імі) значна горшая. Пра іх амаль не пішуць, іх творы не перакладаюць на беларускую мову, а падаюць у арыгінале. Таму сёння праблематычна ацаніць уклад рускамоўных пісьменнікаў у літаратуру і ўявіць значнасць іх спадчыны для нашай культуры. На гэты факт звярнуў увагу М. Мікалаеў, характарызуючы працу польскага навукоўцы Л. Базылёва: “Манаграфія Людвіка Базылёва, асноўнага даследчыка пецярбургскай палоніі, названа няўдала – “Палякі ў Пецярбургу” <...> ужо таму, што на 90 % “палонія” складалася не з палякаў, выхадцаў з Польшчы, а з ліцвінаў, выхадцаў з Вялікага Княства Літоўскага” [4, с. 123]. Акрамя гэтага, даследчык прыводзіць у прыклад постаць Ю. Сянкоўскага і яго аўтарскую самасвядомасць у творчасці: “Беларусам, як К. Касовіч альбо М. Мікешын, В. Сянкоўскі сябе не дэклараваў, аднак і ў творчасці сваёй, і ў поглядах шляхціч, народжаны і выхаваны ў ваколіцах Вільні, будаваў вельмі самастойную ліцвінскую пазіцыю, якая выклікала незадавальненне шмат у каго з палякаў і рускіх” [4, с. 123].

Прыведзеныя факты, на наш погляд, пацвярджаюць думку аб неабходнасці вывучэння рускамоўнай плыні беларускай літаратуры і паказваюць на паспешлівасць высноў наконт “маргінальнай з’явы”. Дарэчы, таксама “маргінальнай з’явай” (але ўжо ХХІ стагоддзя) называе С. Кавалёў літаратуру на ідыш. Лічым некарэктным ігнараваць творы на мове, якая мае традыцыі выкарыстання на беларускіх землях; напрыклад, нагадаем творчасць М. Мойхер-Сфорыма, І. Харыка, М. Кульбака і інш.

Такім чынам, С. Кавалёў у сваіх даследаваннях выказвае розныя, часам супярэчлівыя погляды на полілінгвальныя творы літаратуры Беларусі. Працы навукоўца, безумоўна, закранаюць адну з актуальных праблем сучаснага літаратуразнаўства, але прапанаваныя аўтарам погляды ў пэўных момантах уяўляюцца спрэчнымі, што вымушае задумацца над абмежаванасцю прааналізаванага матэрыялу, актывізаваць інтэлектуальны пошук, каб наблізіцца да абгрунтаваных высноў і атрымаць аб’ектыўныя вынікі. На нашу думку, спачатку неабходна засяродзіць увагу на маладаследаваных постацях пісьменнікаў, на перакладах твораў мастацкай (і не толькі) літаратуры на беларускую мову, на зборы фактычнага матэрыялу, на знаёмстве са шматмоўнай спадчынай беларускіх пісьменнікаў, што павінна паспрыяць узнікненню новых ідэй і вырашэнню праблем ідэнтыфікацыі полілінгвальнай літаратуры Беларусі.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Белорусская литература как модель развития “малых” (славянских) литератур: материалы к тематическому блоку на XV Международном съезде славистов (Минск, 20–27.08.2013 г.) / [составители и научные редакторы: Г.-Б. Колер, П. Науменко]. Минск, 2013.
2. Кавалёў С. Шматмоўная паэзія Вялікага Княства Літоўскага эпохі Рэнесансу. Мінск : Кнігазбор, 2010.
3. Мархель У. Прысутнасць былога: нарысы, артыкулы, эсэ. Мінск : выдавец М. М. Трафімчук, 1997.
4. Мікалаеў М. Беларускія справы Казтана Касовіча і Афанасія Бычкова // Полымя. 2024. № 7. С. 117–133.

П. Д. Хилевич

СИМВОЛ ДОМА В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.hilevich@bsu.by;

научный руководитель – С. И. Крылова, старший преподаватель

В статье рассматривается многослойный образ Дома в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...». Это не просто локус, в котором происходят события. Дом – один из главных героев романа, формирующий личности его обитателей, определяющий судьбы персонажей и заставляющий их принимать решения, ведущие к трансформации. Причем изменяются не только люди, но и сам Дом, разрушающийся в конце произведения, что символизирует завершение определённого этапа жизни героев романа.

Ключевые слова: роман воспитания; символика; образы героев; пространство Дома.

*Серый Дом не любят. Никто не скажет об этом вслух,
но жители Расчесок предпочли бы не иметь его рядом.*

Они предпочли бы, чтобы его не было вообще.

«Дом, в котором...» М. Петросян

Дом – это не просто стены и крыша. Это место, где человек находит защиту, тепло, стабильность. Но в литературе этот образ выходит далеко за пределы привычного восприятия дома только как жилища. В художественном произведении дом может стать как укрытием, так и тюрьмой, местом испытаний или отражением сути человеческой души. Дом влияет на судьбы героев, подталкивает человека к переменам, хранит тайны прошлого и заставляет задуматься о будущем. Почему этот художественный образ столь важен? Попробуем понять это, рассмотрев его в романе М. Петросян «Дом, в котором...».

Дом в произведении лишён реалистичности. Читатель смотрит на события в произведении словно сквозь искажённую призму. По мнению

Д. А. Мельник, пространство романа можно разделить на три уровня: феноменальный – Дом как интернат на окраине города (привычная физическая среда); пограничный – Дом как пространство со своими законами; ноуменальный – Дом-дорога, проводник в Изнанку и сама Изнанка [1, с. 2].

Дом в романе Мариам Петросян выполняет двойственную функцию. С одной стороны, он изолирует своих обитателей от внешнего мира, превращая их в изгнанников. С другой стороны, дает новый смысл существования, предоставляя пространство, где можно обрести свою личностную идентичность.

Жители Дома со временем выстраивают собственную систему ценностей, формируют внутренние законы Дома, которые заменяют им социальные нормы внешнего мира. Дом становится пространством формирования личности: сначала он отдаляет героев от реальности, а затем помогает им обрести место в собственной системе координат.

Дом – это не просто школа-интернат, а место, как оказывается, изменяющее судьбы людей. Хотя в начале произведения мы видим просто изолированное от окружающего мира строение: *«Дом стоит на окраине города», «на нейтральной территории между двумя мирами – зубцов и пустырей»* [2, с. 13]. Сторонним наблюдателям здание кажется ветхим: *«Он стар и по возрасту ближе к пустырям – захоронениям его родственников. Он одинок...»* [2, с. 13]. Местные жители его не любят, *«они предпочли бы, чтобы его не было вообще»* [2, с. 13]. Это объяснимо. Дом – школа-интернат для инвалидов, для отвергнутых обществом детей. Для них он стал пристанищем, местом, где подростки почувствовали собственную значимость, где выросли, научились жить и любить.

Создается впечатление, что Дом пытается слиться с городской застройкой – Расческой, но *«к нему жмутся гаражи и пристройки, мусорные баки и собачьи будки»* [2, с. 13]. Дом окружают лишь хозяйственные постройки, что указывает на его *«дефективность»* в глазах общества. Соответственно, и его обитатели воспринимаются окружающими как *«неполноценные»*. Хотя со временем статус подростков меняется, как меняется и восприятие Дома:

внешне кажущийся старым, разваливающимся зданием, внутри он превращается в живую сущность, наполненную силой, пропитанную чувствами и эмоциями обитателей Дома.

Коридоры его ведут в закрытые зоны, скрытые места. Фактически это лабиринт, в котором герои проходят испытания. Комнаты – это отдельные миры, имеющие свою атмосферу, правила и даже вожака. Их устройство отражает психологическое состояние обитателей, символизируя тайны, страхи, борьбу. Герои романа проходят трансформацию, сталкиваются с вызовами, преодолевают себя, меняются.

Сфинкс – хранитель и узник Дома – один из значимых персонажей романа, который не просто живёт в Доме, а сливается с ним, понимая его законы и тайны. Для него Дом не только убежище, но и тюрьма, место, где он чувствует себя всемогущим, но при этом лишенным свободы.

Табаки – посредник между мирами и Хранитель Времени живёт в Доме, но не полностью принимает его. Герой балансирует между порядком и хаосом, между принятием своей судьбы и стремлением её изменить. Его история показывает, как Дом формирует личность, но при этом оставляет пространство для индивидуального развития, выбора собственного пути.

Для Слепого Дом – окончательное пристанище. Он тот, кто воспринимает Дом как единственное место, где может существовать, поэтому не стремится покинуть локус. Его пример показывает, что Дом становится точкой завершения пути, местом, которое формирует судьбу, но не даёт выбора.

Выбор героев, которые покидают Дом, связан не только с сюжетным поворотом, но и с символическим выражением процесса взросления. Каждый из них принимает решение, определяющее дальнейшую судьбу. Для тех, кто уходит в Изнанку, взросление связано с отказом от привычных представлений о реальности. Они выбирают переход в метафизический пласт бытия, где правила меняются, а индивидуальная свобода приобретает иной смысл. Их решение – осознанный выход за пределы рационального мира – символизирует стремление к трансцендентному пониманию себя и окружающей действительности.

Те, кто покидает Дом, чтобы уйти в Наружность, совершают иной выбор: они ищут свое место в объективной реальности, за пределами закрытого мира Дома. Их взросление связано с принятием необходимости существования в мире, где нет заданных границ и установленных правил. Выход в Наружность для них становится не просто физическим перемещением, а подтверждением готовности принять ответственность за свою судьбу.

Есть еще третья группа: те, кто остается в Доме, не выбирая ни Изнанку, ни Наружность, – это Спящие. Их путь взросления связан с сохранением стабильности, с отказом от радикального изменения существующего порядка. Для них Дом – конечное пространство. Их выбор демонстрирует иную форму зрелости: осознание неизменности системы и принятие себя в её рамках.

Дом в романе М. Петросян – это символ судьбы и взросления. Он изолирует героев, но даёт им возможность обрести себя и выбрать собственный путь. Одни хотят временно укрыться в нём, другие стремятся выйти за его пределы, третьи остаются навсегда. В итоге Дом перестаёт быть просто пространством. Он становится механизмом выбора и осознания себя. Даже разрушенный, Дом продолжает влиять на героев, оставляя след в их жизни.

Библиографические ссылки

1. Мельник Д. А. «Рассказывание историй в романе «Дом, в котором...» Мариам Петросян: смысловые уровни. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rasskazyvanie-istoriy-v-romane-dom-v-kotorom-mariam-petrosyan-smyslovye-urovni/viewer> (дата обращения: 12.04.2025).
2. Петросян М. Дом, в котором... М. : Лайвбук, 2023.

М. В. Ходинская

**«ЛОНДОН ДОКТОРА ДЖОНСОНА» ЛАЙЗЫ ПИКАРД
КАК ПРИМЕР ГЕОБИОГРАФИИ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
hoshka@gmail.com;

научный руководитель – В. В. Халипов, кандидат филологических наук, доцент

В статье рассматриваются популярные историко-социологические исследования Л. Пикард, посвященные жизни Лондона разных эпох и воссоздающие детали быта низших слоев общества, а также типичных представителей среднего и высшего класса. Основное внимание в статье уделяется обзору книги о жизни Лондона времен доктора Джонсона.

Ключевые слова: геобиография; биография города; характер города; история Лондона; документально-художественная литература.

Геобиография – популярный многоплановый жанр, включающий документально-художественные исследования, призванные в доступной форме раскрыть некоторые аспекты истории города, а также представить его как развивающийся организм, имеющий свой специфический характер. Жизнь города складывается из жизней тысяч и тысяч его обитателей. Нравы, устремления и поступки жителей определяют характер города, и наоборот: городская среда, в свою очередь, способствует становлению людей.

Британская писательница Лайза Пикард известна своими историческими исследованиями о жизни Лондона в разные эпохи, которые, на наш взгляд, можно отнести к геобиографическому жанру. Опираясь на архивные документы (счета, выписки из церковных книг, фрагменты дневников, писем, газетных и журнальных статей), Л. Пикард говорит о работе и образовании, развлечениях и преступлениях, болезнях и смерти. Из мельчайших бытовых штрихов и особенностей жизненного уклада простых людей постепенно складывается образ города, его характер.

Лайзе Пикард было 70 лет, когда в 1997 году вышла ее первая книга, посвященная Лондону эпохи Реставрации. Через три года последовала книга «Лондон доктора Джонсона» (2000), затем «Лондон времен Елизаветы» (2003), «Викторианский Лондон» (2005) и наконец «Герои Чосера» (2017). Каждая из книг представляет собой определенный фрагмент из биографии города. Рассмотрим один из этих биографических фрагментов, посвященный жизни Лондона в период с 1740 по 1770 год, время наиболее активной деятельности доктора Сэмюэля Джонсона, автора первого толкового словаря английского языка и выдающегося литературного деятеля XVIII века, имя которого неразрывно связано с эпохой Просвещения в Англии.

Композиционно повествование делится на четыре части. В первой части описывается сам город, его улицы, площади и парки, элитные районы и трущобы, мосты и переправы. Л. Пикард предлагает читателю устроиться поудобнее в портшезе и отправиться на экскурсию по Сити XVIII века, по дороге рассматривая дома и людей, занятых своими делами. Портшез выбран как наиболее удобное средство перемещения, поскольку иначе современного читателя, привыкшего к комфорту и вежливому обращению, могли бы легко ограбить, избить в толпе, столкнуть под колеса, да и просто потехи ради облить густой вонючей грязью. Читатель также узнает некоторые особенности городского транспорта и дорожного движения (на дороге, как и в других сферах жизни, выживал сильнейший), лондонской канализации (которая работала из рук вон плохо), освещения улиц (во многих районах оно было минимальным, но лондонцы не особенно переживали по этому поводу).

Уже в первой части книги вырисовываются некоторые из ключевых свойств Лондона, аккумулирующего особенности поведения его жителей: жестокость и агрессия, напористость и склонность к насилию, беспечность, доходящая до безрассудства, а также любовь к ярким театрализованным зрелищам. Далее эти свойства будут очерчены более явно при характеристике повседневной жизни лондонцев из разных слоев общества (бедняков, представителей среднего класса и аристократов) — этому посвящены оставшиеся три части книги. Основное внимание в повествовании уделяется осо-

бенностям быта низших слоев общества, поскольку о них современному читателю известно не так уж много: на протяжении веков бедные люди, как правило, жили и умирали в неизвестности, не оставляя после себя никаких дневниковых записей или писем и не привлекая внимание историков или биографов.

Вникая в особенности быта в середине XVIII века, Пикард выступает как вдумчивый исследователь и остроумный рассказчик. Автор оценивающе смотрит на ушедшую эпоху взглядом современного лондонского жителя и позволяет читателю «примерить» на себя разные жизненные обстоятельства того времени. Писательница с иронией рассказывает о некоторых особенностях английской кухни XVIII века (например, при выпечке хлеба в муку щедро добавлялась белая глина, гипс или мел), о варварских методах лечения, после которого пациенты иногда все-таки выживали (скорее, чудом), о развлечениях и преступлениях. Среди развлечений первым был джин, завезенный из Дании в начале XVIII века: потребление низкокачественного джина быстро достигло широчайших масштабов, сильно повысило уровень смертности и несколько пошло на спад лишь к середине века после ряда правительственных актов, налагавших запрет на продажу джина и огромные штрафы за нарушение этого запрета. Другим излюбленным развлечением были жестокие драки, а также травля животных. Петушьи или крысиные бои привлекали все слои общества, а среди бедных была также популярна игра «убей петуха»: за несколько пенсов любой желающий мог швырнуть небольшую дубину в привязанного к столбу петуха, а выигрывал тот, кто убивал птицу [1, с. 126]. Как отмечает Пикард, для бедняков, которым нужно было куда-то приложить свою недюжинную энергию, «игровой площадкой» становилась улица [1, с. 125]. Если не затевались спортивные состязания (такие, как футбол или крикет) и не было повода для драки, толпа могла повеселиться, разгромив, например, какой-нибудь бордель. Однако «наилучшим развлечением» были казни, причем захватывающе интересным был не только сам момент повешения или четвертования, но и то, как преступник будет держаться перед смертью: трусливо или с достоинством [1,

с. 129]. Толпа зрителей как минимум наполовину состояла из женщин и детей, которых нередко заботливо усаживали на плечи, чтобы им было лучше видно.

Описывая повседневную жизнь XVIII века, Пикард затрагивает некоторые нюансы, которые в настоящее время воспринимаются как первобытная дикость. Тем не менее тон повествования остается иронично-насмешливым: как истинная англичанка, Пикард относится к жизни с юмором и не воспринимает даже самые мрачные ее стороны слишком уж всерьез. Писательница признает, что, как и в средневековье, в XVIII веке жизнь по-прежнему ценилась дешево, и жестокость была неотъемлемой ее частью, агрессивная сила была залогом выживания. Подобно другим исследователям (К. Хибберт, П. Акرويد), Пикард отмечает и то, что лондонская жестокость поражала приезжих и нередко была чрезмерной и ужасающей даже по средневековым меркам. Тем не менее, книга не оставляет тягостного впечатления. Пикард не фиксирует внимание читателя исключительно на темных сторонах бытия, но показывает и достижения, и прогрессивные меры, которые предпринимались, чтобы облегчить жизнь людей: открытие госпиталей для бедных или возможности бесплатного образования. Писательница включает в свой рассказ много забавных моментов. Так, например, Пикард приводит анекдот о предприимчивом моряке, который решил подзаработать на выставке дикушинок, прикрепив к собственной одежде часть лошадиного чучела и перевоплотившись в кентавра; история умалчивает о том, что лондонцы сделали с разоблаченным кентавром, но, похоже, ловкий обман продолжался достаточно долго [1, с. 252].

С живым интересом Пикард изучает особенности моды того времени, косметику и лечебные средства разного назначения (рецепты некоторых патентованных средств, вероятно, заставят современного читателя смеяться в голос), разъясняет манеры поведения за столом и другие нюансы этикета. Описывая «мирные» проявления городской жизни, Пикард выявляет в характере Лондона такие свойства, как энергия, жизнестойкость, темпераментность, увлеченность, детское любопытство к жизни и умение быстро

забывать о плохом. Вероятно, именно эти свойства столетиями помогали городу переживать самые мрачные периоды войн и эпидемий, разрушительные пожары и другие катастрофы.

Следить вместе с Л. Пикард за развитием Лондона от века к веку невероятно интересно. В книге ясно слышен голос обаятельного рассказчика, читатель чувствует искреннюю увлеченность автора исследуемой темой и заражается этой энергетикой. Несмотря на то, что собранные фрагменты биографии Лондона полны цифр и фактов, повествование не превращается в сухой наукообразный отчет, доступный разве что узкому кругу специалистов. Лондон предстает перед читателем как харизматичный город контрастов, в котором соседствуют сокрушительная жестокость и мощная жизненная сила, деловая хватка и беспечность, безжалостность и бесшабашная легкость. Геобиографии Л. Пикард не только просвещают читателя, позволяют ему совершить путешествие на машине времени, но и, возможно, в ходе такого путешествия помогают читателю лучше понять самого себя.

Библиографические ссылки

1. *Picard L. Dr. Johnson's London.* London : Weidenfeld & Nicolson, 2000.

А. В. Хотулева

ПОСТКОЛОНИАЛЬНАЯ ЭКОЛИТЕРАТУРА ТАЙВАНЯ

Белорусский государственный университет, г. Минск;

lina.khotuleva.98@mail.ru;

научный руководитель – А. М. Букатая, кандидат филологических наук

В данной статье анализируется специфика экологической литературы и ее взаимосвязь с постколониальными исследованиями, что позволяет обосновать выделение отдельного направления – постколониальной эколитературы. Постколониальная эколитература Тайваня выступает как средство осмысления колониального прошлого и одновременно как способ поиска путей преодоления экологического кризиса посредством восстановления местных культурных традиций и мировоззрения.

Ключевые слова: эколитература; экокритика; постколониальная литература; тайваньская литература.

С момента своего возникновения человечество по-разному взаимодействовало с природной средой, проходя путь от ее обожествления до эксплуатации и разрушения. Экологическая проблематика – одна из наиболее острых для современного мира, и ее актуальность продолжает возрастать. Вопросы экологии становятся предметом изучения как естественных, так и гуманитарных наук. Литература в этом контексте также стремится переосмыслить взаимоотношения человека с природой и последствия экологических катастроф, зачастую вызванных антропогенным воздействием.

Прежде чем перейти к понятию «постколониальная эколитература», следует рассмотреть отдельно термины «экологическая литература» и «постколониальная литература», чтобы установить их точки пересечения.

Литература народов мира издавна поднимала вопросы взаимодействия человека и природы – от пасторальной прозы до философских размышлений о сущности бытия в природном контексте. Четкие границы эколитературы

определить затруднительно, поскольку существует множество подходов к ее интерпретации и методам анализа. В литературоведении сформировалось отдельное направление – экокритика, которое исследует произведения, сосредоточенные на экологических проблемах и идеях охраны природы [1].

Термин «экокритика» ввел Уильям Рюкерт в 1978 году, однако тексты, соответствующие этому направлению, существовали задолго до этого [1]. Экокритика носит междисциплинарный характер и включает в себя разнообразные методологические подходы, включая постколониальное прочтение. С расширением рамок экокритики возникли новые термины – «литература об окружающей среде», «документальная литература о природе» и др., что усложнило формирование единой терминологической базы [1].

В данной статье под эколитературой мы понимаем тексты, в которых отражается как воздействие человека на природу, так и авторская оценка последствий этого воздействия. Ранее литературное восприятие природы часто носило утопический характер, делая акцент на единстве человека и природы [2]. Современная экологическая ситуация формирует, напротив, антиутопический образ – разрушение экосистем, загрязнение окружающей среды, исчезновение видов [2].

Экологическая тематика нередко перекликается с проблемами колониального господства и эксплуатации. Колонизация предполагала не только подчинение народов, но и интенсивную эксплуатацию природных ресурсов. Таким образом, понятия «колонизированный народ» и «эксплуатируемая природа» могут быть рассмотрены как взаимосвязанные категории, что и становится ядром постколониальной эколитературы.

Нация (в данном контексте – этнос, обладающий государственностью) формируется в определенном природном пространстве, где устанавливаются как геополитические границы, так и традиции владения природными ресурсами в рамках экономических моделей государства. Соответственно, колониализм оказывал влияние как на культуру, так и на экологические практики. Постколониальная литература стремится осмыслить последствия экспансии – как человеческие, так и экологические.

Таким образом, под постколониальной эколитеатурой следует понимать литературу, в которой экологическая проблематика анализируется через призму колониального и постколониального опыта.

Постколониальный дискурс занимает значимое место в современной тайваньской литературе, что связано с двумя исторически значимыми этапами: японской колонизацией (1895–1945) и гоминьдановским режимом (1949–1987). В обоих случаях на Тайване осуществлялась внешняя экспансия – политическая, культурная и экологическая. Особенно болезненно это воспринималось коренными народами, которые продолжали оказывать сопротивление и во времена японского владычества, и при гоминьдановском управлении.

После отмены военного положения в 1987 году тайваньская литература получила импульс к свободному выражению и переосмыслению национальной идентичности и исторического опыта. Наряду с этим обострилось внимание к экологическим последствиям колонизации – начиная с миграции китайцев в 1360-х годах, с которой связано активное освоение природных ресурсов острова.

Показательным примером постколониальной эколитеатуры является творчество Сьямана Рапонгана, представителя народа тао (ями), живущего на Орхидеевом острове. В своих произведениях он не просто описывает культуру и быт, но и рефлексировать по поводу места своего народа в окружающем мире, выступая не как наблюдатель, а как носитель традиции. Его тексты направлены на реконструкцию космологической модели взаимодействия человека и природы как альтернативы разрушительной колониальной модели [3]. Сьяман Рапонган противопоставляет экологические знания своего народа колониальной ханьской культуре, показывая универсальность проблем экологического угнетения среди малых народов по всему миру [3].

В его произведениях особое внимание уделяется морской среде как пространству, в котором реализуется связь между природой, культурой и идентичностью. Море у Рапонгана – не просто фон для действия, а полноценный субъект, обладающий памятью, силой и духом, и оно требует уважительного отношения [4]. Такое видение прямо противопоставляется колониальному подходу, сводящему природу к ресурсу.

Через образы лодки, рыбалки, морских духов и обрядов Сьяман Рапонган восстанавливает связь между поколениями, нарушенную колониальной политикой ассимиляции [4]. Его литературная стратегия – это акт культурного сопротивления, в котором восстановление экологической целостности неразрывно связано с восстановлением культурной и исторической памяти. Таким образом, творчество Рапонгана представляет собой не только художественное, но и политическое высказывание, направленное против как экологического, так и культурного колониализма [3].

В одном из своих эссе он пишет о «памяти волн» – метафоре, в которой заключена идея о том, что природа способна помнить о насилии, которое ей причиняют, и что человек должен учиться слышать и понимать эту память. Такое представление о природе как носителе голоса и опыта сближает Сьямана Рапонгана с глобальными тенденциями в экокритике, которые стремятся деконструировать антропоцентричную модель мышления [3]. Таким образом, творчество Сьямана Рапонгана представляет собой значительный вклад в формирование постколониальной эколитературы Тайваня. Оно демонстрирует, каким образом литературный язык может стать инструментом восстановления экологического и культурного равновесия, нарушенного в результате колониальной экспансии.

Экологическая литература остается актуальным объектом исследования, особенно в условиях нарастающего экологического кризиса. Постколониальная экокритика позволяет выявить глубинные связи между исторической экспансией и современным экологическим угнетением. Постколониальная эколитература не только фиксирует последствия эксплуатации, но и предлагает пути выхода из экологического кризиса, опираясь на культурное наследие, локальные знания и переосмысление идентичности.

Библиографические ссылки

1. Гречишкина, С. В. К вопросу исследования современной литературы о природе: аспекты изучения эколитературы [Электронный ресурс] // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 387. С. 8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-issledovaniya-sovremennoy-literatury-o-prirode-aspekty-izucheniya-ekoliteratury> (дата обращения: 25.04.2025).

2. *Chang Ti-Han*. The Role of the Ecological Other in Contesting Postcolonial Identity Politics: An Interdisciplinary Study of the Postcolonial Eco-literature of J.M. Coetzee and Wu Ming-yi, sous la direction de Jon Solomon. Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2018.
3. *Gaffric G*. Do Waves Have Memories? Human and Ocean Issues in Taiwan Indigenous Writer Syaman Rapongan's Writing [Electronic resource]. URL: <https://journals.openedition.org/trans/867?lang=en>. (date of access: 25.04.2025).
4. 陳政偉。夏曼·藍波安：來自大海深處的書寫 [Electronic resource]. URL: <https://www.cna.com.tw/culture/article/20191221w005>. (date of access: 30.05.2025).

Чжан Сюнь

**СЕМАНТИКА СТЕНЫ И ОСОБЕННОСТИ «ЖЕНСКИХ» СЮЖЕТОВ
В КИТАЙСКИХ ТОПОНИМИЧЕСКИХ ЛЕГЕНДАХ**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
zhangxun008@qq.com;*

научный руководитель – Т. А. Морозова, кандидат филологических наук, доцент

В статье рассматриваются особенности китайской мифологии и фольклора на примере легенды о Мэн Цзян-ньюй. Анализируется трансформация мифологических сюжетов в исторических хрониках и их влияние на формирование культурного ландшафта. Особое внимание уделяется эволюции образа главной героини и символике Великой Китайской стены как мифологического объекта. Исследуются механизмы интеграции фольклорных сюжетов в различные жанры искусства от древности до современности, а также их роль в формировании национальной идентичности.

Ключевые слова: китайская мифология; фольклор; Мэн Цзян-ньюй; Великая Китайская стена; топонимические легенды; конфуцианство; мифологические символы; женские образы; ритуальное пространство.

Изучение китайской мифологии и фольклора затруднено спецификой традиционной письменной культуры. Как пишет И. А. Алимов, «сосредоточенная на абсолютном историзме и безусловной достоверности письменного слова китайская культура из века в век перемалывала и мифологию, и фольклор, сообщая любому явлению достоверность факта» [1, с. 5–6]. Это привело к тому, что мифы и легенды были интегрированы в исторические хроники, обретая географию, датировку и реальность. Вопросы о китайской мифологии, как отмечает И. А. Алимов, «затруднены самой спецификой бытования традиционной письменной культуры. К примеру, вопрос о мифологии: была ли она в Китае, и если была, то в каком виде? Нет однозначного ответа. Еще в стародавние времена все известные на тот момент сведения были заботливо уложены в рамки исторических хроник, мифы обрели плоть, реальность, географию, датировку, легендарные герои встали в один

ряд с реальными императорами и их сановниками...» [1, с. 6]. Таким образом, китайская культура, стремясь к исторической достоверности, трансформировала мифы и фольклор, делая их частью официальной истории.

В белорусской культуре топонимические легенды представляют собой одну из реализаций национальной картины мира в ее пространственном выражении. Как отмечает А. К. Байбурин, «картина мира, вырабатываемая человеком в процессе взаимодействия с окружающей средой, является одновременно функцией самоосознания, определением своего места и роли в этом мире» [2, с. 5]. Эта картина мира реализуется не только в самом поведении человека, но и во всевозможных воплощениях этого поведения, включая топонимические легенды и предания.

Одним из ключевых аспектов топонимических нарративов является сакрализация географии, когда нездешние места «превращаются из реальных географических мест в мифологические, создавая пространство, где сгущаются, уплотняются смыслы и символы» [3, с. 23]. Этот процесс позволяет людям осмыслить свое место в мире через призму мифологизированного пространства, где реальное и символическое переплетаются. Интересные аспекты народной характерологии раскрываются в «женских» сюжетах исторических и топонимических легенд. Эти сюжеты часто отражают не только особенности восприятия пространства, но и гендерные стереотипы, роли и ожидания, закреплённые в культуре.

В китайской культуре легенды и мифы тесно связаны с местной топонимикой. Мифо-фольклорные сюжеты вплетаются в культурный ландшафт, объясняя происхождение географических названий и событий. Одним из древнейших сюжетов, получивших широкое распространение и особенную популярность в китайском фольклоре и в литературе, стал сюжет о Мэн Цзян-нунь – верной и добродетельной жене, оплакивающей погибшего мужа и своими слезами разрушившей Великую стену.

Как отмечает Б. Л. Рифтин, этот сюжет, связанный с женщиной, чьи слезы обрушили стену, получил распространение уже в середине I века до н. э. Причем, что характерно для китайского фольклора, история Мэн Цзян-нунь бытовала в самых разных жанровых формах, передаваемых из поколе-

ния в поколение: «Отличительная особенность китайского фольклора заключается в том, что обычно наиболее любимые народом сюжеты разрабатываются во всех видах и жанрах. Так, интересующий нас образ Мэн Цзян-нун можно найти и в прозаической легенде, и в песне, и в сказках под барабан либо под струнные инструменты, и в народной драме, и даже в пословицах» [5, с. 23]. Это позволяет проследить, как один и тот же образ интерпретируется в разных жанрах, выявляя специфику его изображения.

Сюжет о Мэн Цзян-нун стал особенно популярным в китайской драматургии и лег в основу традиционных оперных постановок, таких как куньцзюй и пекинская опера. В XX–XXI веках эта легендарная история была транспонирована в китайскую литературу, кино и телевидение, став предметом анализа в контексте феминизма, культурной идентичности и национальных традиций. Имя Мэн Цзян-нун стало нарицательным, символизируя «образец женщины с точки зрения конфуцианского учения» [5, с. 143]. Вместе с тем, благодаря синкретизму учений древнего Китая, этот образ также вобрал в себя элементы даосизма и буддизма, что делает его еще более многогранным.

Повествуемая история привязана к определенному времени: действие происходит в эпоху Цинь Ши-хуана (конец III века до н. э.). В основе сюжета лежит реальный исторический факт – строительство Великой Китайской стены. В различных вариантах легенды упоминаются реальные исторические личности, такие как император Цинь Ши-хуан и полководец Мэн Тянь. Однако архетипическая топика сюжета, включающая мотивы верности, страдания и чудесного вмешательства, мифологизирует повествование, сближая его с универсальными схемами, характерными для мифов и легенд разных культур.

Таким образом, история Мэн Цзян-нун не только отражает ключевые аспекты китайской культуры и традиций, но и демонстрирует, как фольклорный сюжет может трансформироваться, сохраняя свою актуальность на протяжении веков и находя новые формы выражения в современном искусстве и медиа.

История о Мэн Цзян-ньюй состоит из нескольких ключевых сюжетных элементов: разлука с мужем, который был сослан (или добровольно отправился) на строительство Великой Китайской стены; путешествие героини к стене, чтобы принести ему теплую одежду; замуровывание мужа в стену; горевание и оплакивание на стене; разрушение стены от её слез; и, наконец, жертвенность жены. Эти элементы формируют не только сюжетную канву, но и глубокий символический пласт, связанный с мифологией.

Символика пространственных локусов в любой архаической культуре формирует культурные коды, символы, определяющие восприятие пространства и его роли в жизни общества. Одним из ключевых символов в этой системе является стена. Характерно, что и в легендарных историях стена выступает не только как конкретно-топографический объект, но и как мифологическо-ритуальный символ.

Как отмечает А. К. Байбурин, возведение стен может быть рассмотрено в контексте космических актов творения. Стены входят в число объектов, которые моделируют идею вертикальной оси мира, связанной с представлениями о множественности миров (например, 3, 7, 9 миров), расположенных по вертикали [2, с. 79]. Все четыре стены обладают общим значением границы, которая формирует отношения между домом и остальным миром, внутренним и внешним, безопасным и опасным, своим и чужим, замкнутым и открытым. Таким образом, стена становится не только физическим барьером, но и мощным символом, разделяющим и одновременно связывающим разные сферы бытия. Она актуализирует семантику границы, которая пронизывает как мифопоэтические представления, так и повседневные практики. В этом смысле стена выполняет функцию регулятора, определяющего порядок и структуру пространства, а также отношения между человеком и окружающим миром. Она воплощает идею границы, разделяющей внутреннее и внешнее, своё и чужое, безопасное и опасное. Как отмечает Ю. М. Лотман, в культурных схемах «город-мир» стена и ворота играют роль четкой пространственной границы, формирующей отношения между домом и окружающим миром [6, с. 470–471]. Это противопоставление дом – окружающий мир является универсальным и находит отражение в различных национальных мифологиях и фольклоре.

В мифопоэтической традиции стена часто выступает как граница между двумя мирами: миром живых и миром мертвых, сакральным и профанным пространством. Оплакивание на стене, как в случае с Мэн Цзян-ньюй, может символизировать связь с сакральным миром, обращение к богам или переход из одного мира в другой. Именно поэтому во многих культурах стена становится местом скорби и прощания.

История о замуровывании мужа Мэн Цзян-ньюй, Фань Силяна, в Великую Китайскую стену прошла значительную эволюцию, отражая изменения в культурных и социальных представлениях. Изначально замуровывание воспринималось как наказание, однако со временем этот мотив трансформировался в идею добровольного жертвоприношения и самопожертвования. Фань Силян стал обобщенным типом жертвы, приносимой при строительстве стены, что символизировало коллективную жертвенность ради общего блага. Мотив жертвенности, как отмечают исследователи, появился в сюжете относительно поздно, в эпоху маньчжурской династии Цин (1644–1911), когда конфуцианские ценности, такие как верность, долг и самопожертвование, получили особое распространение. Принесение себя в жертву, включая самоубийство Мэн Цзян-ньюй, стало постоянным мотивом, подчеркивающим преданность и чистоту.

Со временем образ Мэн Цзян-ньюй превратился в «символ горестей и бед, верности и непорочности» [5, с. 133], что идеально согласовывалось с конфуцианским учением о добродетельной жене, готовой на всё ради семьи и мужа. Её история стала не только фольклорным сюжетом, но и моральным примером, вдохновляющим поколения. Таким образом, эволюция сюжета и образа Мэн Цзян-ньюй отражает глубокую связь между фольклором, религиозными практиками и социальными ценностями, делая её историю важной частью китайской культурной традиции.

В заключение можно отметить, что анализ китайской мифологии и фольклора через призму легенды о Мэн Цзян-ньюй демонстрирует сложное переплетение исторических, культурных и религиозных аспектов в формировании национальной идентичности. Особенность китайской культуры, стремящейся к историзации мифологических сюжетов, привела к созданию уни-

А. М. Швецова

**ПУТЕВОЙ ОЧЕРК КАК ФОРМА ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ
(НА ПРИМЕРЕ ОЧЕРКА Ю. М. ЛОЩИЦА «ВАНЬКА»)**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

shvetsova772@gmail.com;

научный руководитель – С. Я. Гончарова-Грабовская, доктор филологических наук,
профессор

В статье анализируется очерк Ю.М. Лощица «Ванька» из серии «Сербские имена» с точки зрения художественного осмысления исторического дискурса. Путевой очерк сочетает элементы автобиографичности, публицистики и художественного повествования. Центральным объектом анализа выступает фигура генерала Драголюбa Михайловича, лидера четнического движения, на фоне исторических противостояний в Югославии периода Второй мировой войны и 1990-х годов.

Ключевые слова: Ю. М. Лощиц; четничество; авторская позиция; русско-сербские связи, исторический дискурс; культурное наследие.

Очерк Ю. М. Лощица «Ванька» (1991) из серии «Сербские имена» написан в жанре «путевого очерка», повествующего о поездке писателя на Равну Гору (Сербия) и аккумулирует разные дискурсы (географический, культурный и исторический). Особенность этого очерка в том, что в его сюжетную основу положено путешествие как достоверный факт, что позволяет отнести его к «путевым очеркам». Организующую роль в нем играет авторское «я». В данном случае повествование ведется от первого лица, т. е. самого автора, который является одним из действующих героев, а не просто нарратором.

Цель данной статьи – выявить специфику художественного воплощения исторического дискурса в очерке Ю. М. Лощица «Ванька» на уровне проблематики, художественной структуры, образов героев.

Очерк начинается с описания сложного пути на Равну Гору – исторического места, связанного с деятельностью Драголюбa Михайловича, генерала югославской армии, лидера движения четников во Второй мировой войне,

серба по национальности (1893–1946). Автор подчеркивает физическую трудность путешествия, создает эффект присутствия для читателя: «Битый час скакали с камня на камень. То урчали на второй, то врубали и первую передачу, когда приходилось одолевать сплошные скользкие булыги» [3, с. 87]. Затрудненное движение и извивающаяся дорога становятся символами не только географических, но и исторических препятствий, которые нужно преодолеть, чтобы проанализировать и понять прошлое.

Ю. М. Лоциц акцентирует внимание на том, что «кроме заросших травой траншейных ходов на дикой, безлюдной Равной Горе от четнических укреплений и аэродрома тоже ничего не осталось. Штаб Дражи – обычную сельскую избу-бревнару, сожгли немцы. А остальные следы здешнего пребывания «первоборцев-равногорцев» уничтожили «первоборцы-партизаны». Гремуч яд гражданской распри: между теми, кто веровали в Бога, в Царя или Короля, и теми, кто веровали в грядущее неминуемое счастье народов всех стран. Та вера не сделала счастливыми ни первых, ни вторых» [3, с. 88]. Так в художественном пространстве сублимируется история (Вторая мировая война) с современностью (война 1990-х гг.), пронизывая жанровую структуру от начала и до конца. Историко-географический пейзаж конкретизируется исторической справкой, позволяющей читателю углубить свое представление об этом периоде. Отмечено, что во время Второй мировой войны в Сербии реализовывалось идеологическое противостояние, существовало кардинальное расхождение взглядов на послевоенное устройство Югославии, которое привело к ожесточенному конфликту между четниками (национальное движение) и титовцами (партизаны под руководством Иосипа Броз Тито). Этот конфликт прекратился лишь с освобождением Югославии и уничтожением движения четников как такового.

Центральное место в очерке отведено историческому лицу – генералу Драголюбу Михайловичу. Автор дает ему свою оценку: «Михайловича я бы назвал сербским Гамлетом. Он был, подобно горному кристаллу, редким примером воина интеллектуального склада. Осознавал себя настоящим родолюбом, то есть патриотом Сербии». Субъективный взгляд подкрепляется историческим фактом: «Сейчас не найдешь, пожалуй, ни одной сербской газеты, которая бы выходила без материала о Михайловиче. Трудно сказать,

станет ли он для своей страны новым национальным героем. Но ясно, что он стал символом перенесенных народом страданий» [3, с. 87].

Более того, Ю. М. Лощиц является в произведении не только непосредственно действующим лицом, но и активным слушателем, наблюдателем на протяжении всего путешествия. Он «передоверяет повествование другим персонажам, и перемещением точки повествовательного обзора расширяет повествовательную перспективу» [4, с. 31].

Важен отрывок, в котором мы узнаем о главном герое, чьим именем озаглавлен очерк: «русский мальчик, которого заключённые сербы звали Ванькой, там, действительно, был. И, действительно, перед смертью этого Ваньки от голодного истощения сербский солдат из Горнего Милановца поклялся про себя: если суждено ему вернуться домой, и если родится у него сын, даст ему имя Ванька» [3, с. 90]. Затем – исторический экскурс (события Второй мировой войны, судьба предков): «Но это ещё не всё. У Понявича-отца, вернувшегося из лагеря, был брат, и звали его Иван. Во время войны Иван Понявич ушёл к четникам, а это значит, он боролся не только против немцев, но и против коммунистов-партизан. <...> – Отец не решил дать мне имя Иван, – объясняет Ванька. – Шёл сорок седьмой. Местные коммунисты сказали бы: «Значит, он сынка назвал в память того четнического гада» [3, с. 90]. И в финале – значимый вывод: имя Ванька оказывается не случайным, а глубоко символичным: «Но всё же в церкви меня крестили как Ивана. В документах же записано: Ванька. Именем того русского мальчишки я и подписываю свои газетные и журнальные статьи» [3, с. 90]. Имя как эпитафия – сербский Ванька становится «второй жизнью» того русского мальчика, и одновременно имя является своеобразным «прикрытием» для памяти о брате отца Иване.

Дискурсивное чередование «исторических моментов» с чисто «бытовыми зарисовками» придает очерку интригующий характер, активизирует сознание читателя, заставляет его переключаться и осмысливать описанное. Интерес представляет еще один прием автора – делиться с читателем своими размышлениями в русле исторической правды.

Примером являются размышления о 1990-х годах, когда в результате распада Социалистической Федеративной Республики Югославии вспыхнули

межнациональные конфликты. В очерке мы наблюдаем авторскую рефлексию, в которой публицистическое и художественное сливаются. Здесь важен автор как свидетель – он одновременно внутри событий и вне их, как современник и как человек, оценивающий происходящее с исторической дистанции.

Кульминационным моментом размышлений автора являются следующие слова: «...с оружием в руках защищают своё право оставаться сербами и православными» [3, с. 95]. В них заключен глубокий экзистенциальный и национальный вопрос: может ли человек быть самим собой, если отнимают язык, алфавит, веру, землю? Вопрос духовной автономии народа. Далее – прямая речь, обращённая уже не к Ваньке, а к читателю, миру, истории. Так Ю. М. Лощиц предчувствует возможную трансформацию балканской трагедии в восточнославянскую. Он видит, как идеологические ярлыки («империя зла») могут снова разжечь вражду. В этом слышится горькое пророчество: писатель боится, что ненависть может стать универсальной валютой новой Европы.

Эти размышления из путевого очерка отражают тему начала югославских войн (в частности, конфликт в Хорватии, 1991–1995) глазами русского писателя. Он одновременно говорит о Югославии и предупреждает Россию: не стоит повторять судьбу разрушенной братской страны.

Специфика художественного воплощения исторического дискурса в очерке Ю. М. Лощица «Ванька» заключается в глубоком синтезе личного и исторического начал, органичном переплетении документального и художественного, позволяющем создать многослойный образ времени. Авторская позиция и исторический дискурс раскрываются в очерке «Ванька» через призму субъективного восприятия, однако история здесь служит не просто фоном, а является активным участником повествования, вступающим в диалог с современностью. Такое художественное воплощение позволяет Лощицу говорить не только о судьбе Сербии, но и о судьбе всей восточнославянской цивилизации, предостерегая её от повторения трагических ошибок прошлого.

Библиографические ссылки

1. Гуминский В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1979.
2. Банах И. В. Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики): В 2 ч. Ч. 2: материалы Межд. науч. конф. 14–16 апреля 1999 г., г. Гродно / Гродненский гос. ун-т им. Янки Купалы; отв. ред. Т. Е. Автухович. Гродно : ГрГУ, 2000. С. 31–37.
3. Лоциц Ю. М. Русский сказ – Сербская притча. Повести, рассказы, беседы, романы. М. : Вече, 2015.
4. Лоциц Ю. М. Унион (Проза последних лет): Роман, рассказы. М. : Воениздат, 1995.

Ю. А. Шлемен

УРБАЊІСТЫЧНАЯ ТЭМА Ў СЮРРЭАЛІСТЫЧНЫМ ЗБОРНІКУ

В. НЭЗВАЛА «БЫВАЙ І ХУСТАЧКА»

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
yulenska.shlemen@mail.ru;

навуковы кіраўнік – А. У. Вострыкава, кандыдат філалагічных навук, дацэнт

У артыкуле даследуюцца асаблівасці адлюстравання ўрбаністычнай тэмы ў зборніку В. Нэзвала «Бывай і хустачка», напісаным на пачатку сюррэалістычнага перыяду творчасці пісьменніка. У вершах зборніка зроблены акцэнт на апісанні ўражанняў чэшскага паэта ад еўрапейскіх гарадоў. Вывучэнне створаных вобразаў замежных гарадоў дазволіць прасачыць асаблівасці адлюстравання гарадской тэмы ў аспекце паэтыскага і сюррэалістычнага кірункаў. У артыкуле аналізуюцца сродкі мастацкай выразнасці, выкарыстаныя ў зборніку для стварэння вобраза французскіх і італьянскіх гарадоў.

Ключавыя словы: чэшская паэзія XX ст.; вобраз горада; сюррэалізм; урбаністычная тэма; творчасць В. Нэзвала.

Урбаністычная тэма ў творчасці В. Нэзвала становіцца адной з галоўных ужо ў перыяд паэтызму (паэма «Эдысан»). У сюррэалістычнай паэзіі аўтара гарадская прастора з'яўляецца асноўным месцам дзеяння, як у зборніку «Прага з пальцамі дажджу». У зборніку «Бывай і хустачка» («Sbohem a šáteček», 1934), які лічыцца пачаткам сюррэалістычнай плыні ў паэтычнай творчасці паэта, па-мастацку апісваецца падарожжа ў французскія і італьянскія гарады. Расійская даследчыца Л. Н. Будагава адзначала: «У 1933 годзе Нэзвал упершыню пакідае межы Чэхаславакіі. Ён здзяйсняе вандроўку ў Францыю і ў Італію. Творчы вынік – зборнік вершаў “Бывай і хустачка”» [1, с. 208].

Кампазіцыйна зборнік складаецца з розных па аб'ёме вершаў, аднак некаторыя з іх па сваёй форме нагадваюць паэмы. Пераважная большасць такіх твораў прысвечана тэме горада («Парыжскі майскі дзень», «Стрэлы»,

«Венецыя»). Л. Н. Будагава адзначала: «Кампазіцыя зборніка ў цэлым і кампазіцыя яго асобных вершаў аднаўляе маршрут вандроўкі, вымалёўвае контуры геаграфічных карт і гарадскіх планаў» [1, с. 208]. Абранне такой буйной формы вершаў невыпадковае: В. Нэзвал з дапамогай зборніка паказвае свой вандроўны маршрут, а таксама апісвае асаблівасці французскіх і італьянскіх гарадоў.

Для зборніка «Бывай і хустачка» характэрны расцягнуты хранатоп. Напачатку лірычны герой адпраўляецца ў вандроўку па еўрапейскіх гарадах: «Сёння таксама з'язджаю і хочацца мне плакаць // Хустачку ў кішэню дастаткова часу на гары» [2, с. 9], «хустачка трапеча і адкрывае мне гарады // гратэска прыбітыя да вусця тунэля» [с. 9]. Само дзеянне адбываецца ў розных гарадах Францыі і Італіі: «Засумаваў я ў чароўным горадзе // на вас мае сябры? // Магчыма выспімся пасля доўгай дарогі // зноў мне будзе весела» [2, с. 36]. Заканчваецца зборнік творами аб вяртанні вандроўніка дадому: «У цудоўным месяцы мае // калі квітнее цэлы свет // зачараваны чужымі краямі // я вярнуўся назад» [2, с. 197]. Як адзначаюць даследчыкі, «Нэзвал напісаў іх [вершы] пасля вяртання, у садзе брненскага дома» [2, с. 518]. Погляд на замежныя гарады выклікае ў аўтара рэтраспектыўныя згадкі, якія падкрэсліваюць старажытнасць французскіх і італьянскіх гарадоў, узгаданых у творах: «Што засталася ад антычнага культу // на прыгожым праспекце ў Парыжы каля біржы?» [2, с. 30], «На гарбе вялікага вярблюда // у антычным жвіры і ў глыбах // ёсць горад з руінамі слупа Аўгуста // і вясковы касцёл поўны кінарысавых кутаў» [2, с. 178].

Паэтычна адлюстроўваецца экзатыка замежных гарадоў і начнога жыцця горада: «Усе кавярні рынуліся на вуліцы» [2, с. 51], «Монтэ-Карла плача як авечка // Мне падабаецца прывабнасць гэтага святочнага гарадка» [2, с. 51]. Сюррэалізм выяўляецца праз мастацкія сродкі пры апісанні гарадской прасторы (увасабленні і звароткі). Гэта стварае ўражанне аўтарскай прысутнасці ў названых гарадах, а таксама дапамагае перадаць штодзённае гарадское жыццё: «Старыя дамы наверх // варкочуць і трохі бурчаць // Базіліка Сакрэ-Кёр // уваходзіць сёння ў пекла» [2, с. 83], «Авіньён, Авіньён // пра што кажа твой званок // на зубчастых умацаваннях // Пужаешся

сваёй анафемы?» [2, с. 119], «Марсель я бачыў твае галерэйныя дамы» [2, с. 122]. «Не шэры Парыж не хачу цябе псаваць маскай // Толькі рычы гучы і свяці ах толькі смейся і надакучай» [2, с. 119]. Пры згадванні французскіх і італьянскіх вуліц дарэчы ўжываюцца эпітэты і параўнанні: «Ваша вуліца доўгая // як туга паэта // Правядзіце мяне калі ласка да гатэлю // дзе менш клапоў чым крэсел» [2, с. 31], «Паэзія была б сёння нудой // калі б не было той манахскай вулічкі» [2, с. 147], «Твае вуліцы як старыя шафы // з непрыдатнымі марамі і капелюшамі» [2, с. 191]. Даследчык І. Інаў лічыў, што «большасць вершаў зборніка ўзнікае ад канкрэтнага зрокавага ўражання» [3, с. 99]. Лірычны герой выступае ў творах у якасці вандроўніка, а даволі частае апісанне горада праз згадку назваў канкрэтных вуліц дапамагае чытачу ўявіць адлюстраванае гарадское асяроддзе: «Там дзе пачынаецца вулічка Месье-ле-Прэнс» [2, с. 93], «Пачалося гэта на вуліцы Сен-Жак і блізка каля абсерваторыі» [2, с. 95].

Нягледзячы на тое, што французскія і італьянскія гарады часам зачароўваюць сваёй архітэктурай, аўтар бачыць беднасць і галечу асобных раёнаў, будзённасць звычайнага гарадскога жыцця: «Убогія дзеці працоўных у якіх сухоты» [2, с. 51], «О цудоўнае сонца ты пытаеш чаго не хапае свету? // Наведваеш тыя брудам выпаканыя тэрасы // і малюеш чорным іх жыхароў-беднякоў // Каб мелі ўсё ў тым свеце нават на хлеб» [2, с. 51], «я развітаўся з чараўніцтвамі Францыі // дзе ўсё мае шарм рэчаіснасці // Ён брудны як цуд Венецыі // як яе сонная ўтопленая слава» [2, с. 51]. Часам В. Нэзвал звяртаецца да актуальных праблем еўрапейскіх гарадоў, адлюстроўваючы ў сваіх вершах сапраўднае палажэнне гарадскіх жыхароў: «Калі прыйдзе той слаўны дзень які называецца адплатай // Ах беражыце рэвалюцыянераў ах беражыце звяроў!» [2, с. 171], «Толькі я прыехаў у Вентымілью // развітаўшыся з Францыяй і яе вежамі // адразу мяне замаркоціў фашысцкі рэжым // сумнай фарбай чорныя кашулі» [2, с. 185]. Чэшскі літаратуразнаўца Я. Мукаржоўскі пісаў: «Аднак асноўным аспектам як у кнізе “Бывай і хустачка”, так і ў іншых кнігах сталі зварот увагі да паўсядзённай і прапушчанай прыгажосці, адкрыццё новых поглядаў на звычайную рэальнасць, адмаўленне фармальнага ўспрыняцця» [4, с. 518].

У зборніку В. Нэзвал апісвае пераважна французскія і італьянскія гарады і рэаліі, аднак у некаторых творах аўтар звяртаецца да родных яму мясцін: «Калі б я з вамі сустрэўся б крыху далей на плошчы Сворнасці» [2, с. 51], «Ты сядзіш у нізкай траве // У мяне адчуванне, што я на Мараве» [2, с. 51], «хацеў бы спаць у траве чэшскага Правансу» [2, с. 51], «старое чараўніцтва аканіц і парogaў // і сілуэты муз у кашулях // стварылі яго экзатычны густ // Таму любіў [Г. Апанінер] Нюрнберг і Прагу» [2, с. 51]. Расійская даследчыца С. А. Шэрлаімава пісала: «Калі Прага яму раней здавалася часам Парыжам, то цяпер на Монпарнасе ён згадвае пра Сміхаў. Але і там, дзе няма ніякіх намёкаў на Чэхію, ніякіх чэшскіх рэалій, выразна заўважаецца “чэшскасць” погляду паэта» [5, с. 68–69]. У пэўным супрацьпастаўленні выступае адлюстраванне замежных гарадоў (Вільфранш-сюр-Мер, Ніцца, Сімьез), пры апісанні якіх выкарыстаны эпітэты з адмоўнай канатацыяй: «У яго брудных вуліцах // мараць дзеці на бочках і кадках // і закаханыя падаюць рукі // з абадраных вокнаў праз вуліцу» [2, с. 51], «Калі я прайшоў Ніцу і пакрочыў да Сімьез // пасярод пустых садоў і віл // вада тут у басейнах гніе» [2, с. 51].

Такім чынам, уражанні ад сваёй першай паездкі ў замежныя гарады В. Нэзвал, аб’яднаўшы паэтыцкі і сюррэалістычны кірункі, адлюстраваў у зборніку «Бывай і хустачка». Вялікая колькасць сінтаксічных фігур (метаніміі, звароткі) і мастацкіх тропаў (эпітэты, увасабленні) дапамагаюць перадаць аўтарскае ўспрыняцце французскіх і італьянскіх гарадоў. Згадванне канкрэтных вуліц перадае выгляд гарадской прасторы, сучаснай для паэта, а таксама стварае ўражанне прысутнасці чытача ў гарадскім асяроддзі.

Важную частку ў зборніку займаюць родныя мясціны (Маравы, Прага, плошча Сворнасці), згадкі пра якія ўзнікаюць у свядомасці лірычнага героя пры знаёмстве з замежнымі гарадамі. Аўтар перадае сучасную для яго праблематыку і апісвае палажэнне звычайных гарадскіх жыхароў. Гэта дазваляе В. Нэзвалу паказаць рэчаіснасць французскіх і італьянскіх гарадоў 30-х гг. XX ст.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Будагова Л. Н.* Витезслав Незвал [1900—1958]: очерк жизни и творчества. М. : Наука, 1967.
2. *Nezval V.* Sbohem a šáteček: básně z cesty. Praha : Československý spisovatel, 1966.
3. *Инов И. В.* Судьба и музы Витезслава Незвала: По страницам воспоминаний, дневников, писем, рукописей. М. : Худож. лит., 1990.
4. *Mukařovský J.* Dějiny české literatury: Literatura od konce 19. století do roku 1945 / Jan Mukařovský. Praha : Victoria Publishing, 1959.
5. *Шерлаимова С. А.* Витезслав Незвал. М. : Высш. школа, 1968.

Д. А. Юркойць

**ДАВЕРАСНЁўСКАЯ ТВОРЧАСЦЬ МІХАСЯ ВАСІЛЬКА:
АЦЭНКА І ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
zmiceryurk@gmail.com;*

навуковы кіраўнік – Л. Дз. Сінькова, доктар філалагічных навук, прафесар

У артыкуле звяртаецца ўвага на адрозную ацэнку творчасці М. Васілька сучаснікамі і даследчыкамі яго спадчыны. Прасочваецца ідэйна-светапоглядная трансфармацыя лірычнага героя, абумоўленая біяграфіяй паэта. Разглядаюцца купюры і праўкі ў паслявераснёўскіх выданнях некаторых твораў М. Васілька.

Ключавыя словы: заходнебеларуская паэзія; тэксталагічны аналіз; светаадчуванне; ідэйна-светапоглядныя арыенціры; М. Васілёк.

Міхась Васілёк (1905–1960, сапр. Міхаіл Восіпавіч Касцевіч) – паэт, які, у разуменні савецкіх крытыкаў, адпавядаў крытэрыям «прагрэсіўнага» заходнебеларускага творцы. У БССР яго творы неаднаразова перавыдаваліся (1955; 1963; 1973), чым мог пахваліцца не кожны аўтар з былой Заходняй Беларусі (1921–1939). Аднак ацэнка вершаў М. Васілька на працягу яго творчага шляху была рознай.

Ідэйна-мастацкі аспект ранняй давераснёўскай творчасці паэта (зборнік «Шум баравы», 1929) не заўсёды аб’ектыўна ўспрымаўся ў БССР (артыкулы В. Таўлая [1], А. Салагуба [2] і інш.). Заходнебеларускія крытыкі не выказваліся рэзка пра ідэі і мастацкія якасці першага зборніка вершаў М. Васілька, але заўважалі ў творах пэўныя недахопы. Увогуле творчасць паэта ацэньвалася большасцю крытыкаў станоўча (артыкулы М. Танка, 1936 [3], аўтара падпісам «А. Б–скі», 1937 [4] і інш.), асабліва пасля выхаду ў свет зборніка «З сялянскіх ніў» (1937).

У другой палове 1930-х гг. паэт быў далучаны да камуністычнага падполля Заходняй Беларусі, што не магло не адбіцца на яго творчасці.

Р. Няхай у прадмове да выдання зборніка «Вершы» (1973 г.) пісаў, што паэзія М. Васілька з цягам часу «*мужнела і набіралася сілы. Ад вершаў, у якіх толькі канстатуецца факт няволі, выказваюцца нясмелыя заклікі да барацьбы, ён пераходзіць да баявых прызыўных вершаў <...>*» [5, с. 8]. У. Калеснік падкрэсліваў, што «*ідэйны рост паэзіі Васілька перыяду Народнага фронту праявіўся не толькі ва ўзмацненні сацыяльных акцэнтаў, але і ва ўзбагачэнні праблематыкі <...> Васілёк у радзе вершаў страсна сцвярджае высокую маральнасць рэвалюцыйнай барацьбы і адхіляе мараль пасіўнай пакуты*» [6, с. 108]. На ідэйную эвалюцыю творчасці паэта звяртаў ўвагу і К. Хромчанка [7, с. 15].

Аднак дыхатамія пачуццяў, характэрная для ранніх вершаў М. Васілька, яго сумненні у будучыні, на нашу думку, нікуды не дзеліся. Паэт заставаўся чулівым, меланхалічным, сентыментальным. Радасна-воклічная паэзія барацьбы не была яму чужой, яна нават пераважала, аднак у некаторых вершах асабістае выходзіла на першы план. А. Ліс небеспадстаўна заўважаў і першае і другое: «*<...> М. Васілёк у 30-я гады захаваў баявы, наступальны тон паэтычнага слова. У яго стала менш нараканняў на долю. На першы план выйшлі матывы змагання <...> М. Васілька, як і М. Танка, абмінуў духоўны крызіс <...> Абодвух паэтаў ад грамадскага сівера, якім рэзка пацягнула з Усходу, ахоўваў рамантычны вобраз Рэвалюцыі <...>*» [8, с. 263].

Г.-Б. Колер, калі пісала пра савецкую канцэптуалізацыю заходнебеларускай літаратуры, звярнула ўвагу на тое, што «*<...> савецкая інтэрпрэтацыя падкрэслівала ўзаемадзеянне рэвалюцыйных літаратурных сіл, каб мець магчымасць усталяваць арганічную сувязь з савецкай літаратурай <...>*» [9, с. 256]. Аднак арганічна ўпісаць творчасць М. Васілька ў савецкі кантэкст, прадставіць яго як непахіснага заходнебеларускага паэта-змагара ўяўлялася не зусім магчымым: нікуды не выкінеш раннія творы, дзе лірычны герой нярэдка паўставаў не бадзёрым рэвалюцыянерам, а чулівым юнаком з адсутнасцю веры ў светлую будучыню. Выйсця было два: не публікаваць «няправільныя» вершы ў зборніках савецкага часу або публікаваць з карэктывамі (падмацоўваючы міф пра шчыльнае адзінства рэвалюцыйна-патрыятычнай паэзіі).

Заходнебеларускае поле ўлады (карыстаючыся тэрміналогіяй П. Бурдзьё) уздзеінічала на літаратурнае поле і не дазваляла аўтарам паўнаўтасна выказвацца ў творах. Вершы М. Васілька падлягалі цэнзуры, на што звяртаў увагу У. Калеснік [6, с. 127]. Аднак датычылася гэта палітычных выказванняў; што да лірыкі ў БССР, то нарматыўная эстэтыка таксама моцна ўплывала на мастацкі бок творчасці пісьменнікаў.

Мы заўважылі, што ў паслявераснёўскіх выданнях некаторых твораў М. Васілька паступова з'яўляліся купюры і праўкі. Звяртаюць на сябе ўвагу адрозныя рэдакцыі верша «Сілаў ня маю я...» [10, с. 156], упершыню апублікаванага ў 1927 г. у віленскім часопісе «Беларускі дзень». У савецкіх зборніках ён падаваўся пад назвай «Вось мая мэта» і пачынаўся так: *«Не гавары мне, што грудзі збалелыя // Родзяць убогія думкі нясмелыя, – // Не гавары!»* Аднак арыгінальная версія пачыналася інакш: *«Грудзі збалелыя, // Сілы самлелыя, // Думкі, бы ноч. // З воч болем б'ючыя. // Сьлёзы гаручыя, // Просяцца з воч...»*. Арыгінальны твор надзвычай песімістычны: *«Сьцежка цягнёвая – // Чара жыццёвая – // З ядам яна. // Выпіць да дна яе // Сілаў ня маю я – // Выпіць да дня»*, пазней жа з'яўляюцца шаблонныя радкі з тыповымі вобразамі: *«Глянь, як іграе вясна пералівамі, <...> Хочацца выйсці хутчэй на дарогу, // Выйсці са сцягам, пад гімн перамогі // Клікаць яе»*. Светаадчуванне лірычнага героя зменена. Ён паўстае сапраўдным заходнебеларускім змагаром: замест душэўных хістанняў – нязломная вера ў лепшае заўтра і пастаянная гатоўнасць да барацьбы.

Пазнейшых правак у вершах М. Васілька не вельмі шмат, аднак сустракаюцца яны нават у творах позняга перыяду давераснёўскай творчасці. Паказальным з'яўляецца верш «Моладасць», які вядомы ў трох рэдакцыях. Ужо ў першых двух, апублікаваных у Заходняй Беларусі, назіраюцца істотныя змены. Упершыню ён быў змешчаны ў часопісе «Нёман», пад вершам пазначаны 1932 г. [11, с. 56]. Пазней з істотнымі праўкамі быў надрукаваны ў зборніку «З сялянскіх ніў» (1937), і там пазначаны 1933 г. [12, с. 33]. У савецкіх зборніках узятая за аснову версія са зборніка, і яна таксама надрукавана з праўкамі [5, с. 88–89]. Першыя дзве версіі аднолькавага памеру, аднак ідэйна-светапоглядныя арыенціры героя розныя. Змены кардынальныя, таму ўзнікае пытанне: быў верш перапісаны

ў 1933 г. ці гэта адбылося пасля аўтарскай ідэйнай трансфармацыі, на што ўказвалі крытыкі, звяртаючы ўвагу на давераснёўскую творчасць 1936 г. і пазнейшую?

Уласна перажытыя пачуцці лірычнага героя замяняюцца на агульныя перажыванні аб барацьбе, радзіме (што нядзіўна, улічваючы стаўленне тагачаснай крытыкі – адэптаў рэвалюцыйнага накірунку – да асабістага ў вершах). Лірычны герой звяртаецца да сваёй маладосці і пытае, што яна яму пакідае? У першай версіі катрэн гучыць так: *«Што?.. можа песьню аб шчасці забытым? // Можа ўспамін аб нядбайным жыцці тым – // Калі юнацкімі пышнымі днямі // Ты мне сьвяціла надзеі агнямі?»*. У зборніку 1937 г. асабістае ўжо ўзбуйняецца наступным чынам: *«Што? – можа песьні аб долі стаптанай, // Боль у грудзёх незагоеных ранаў?.. // Песьні краіны, атуленай хмарами. // Песьні аб сокалах, сьцягнутых ударамі?..»*

Другая палова верша ўвогуле цалкам перапісана. Развітанне з маладосцю, экзістэнцыяльныя пачуцці саступаюць месца дэкламацыйным радкам пра барацьбу. Асабістыя матывы знікаюць. Было: *«Зьнікла ўсё, шчэзла... бывай-жа вясна мая! // Гасьнеш на векі ты зорачка цьманая»*, *«Выбач што мала дарыў табе ўцехі – // Лёс мой пануры таму быў памехаў...»*. Стала: *«Ўсё прамільгнула... Бывай-жа бяздольная! // Клічуць сьцяжыны, дарожанькі польныя»*, *«Клічуць паходні – марудзіць няма калі, // Годзі і так за нядбайнасць адплакалі»*. І калі спачатку пануюць элегічныя матывы, няма і надзеі на лепшую будучыню (*«Імпат змаганьня, жыццёвыя мэты, // Шчэзнуць туманам ў прасторы сусвету. // А нагорода імкненьням жаданым, // Стане над насвай нам крыжам драўляным»*), то пасля з'яўляюцца тыповыя радкі пра барацьбу, новае пакаленне (*«Імпат змаганьня, агністыя мэты – // Веру ня згінуць ў прасторы сусвету! // Новая змена дакончыць пачатае, // Будзе краіна ўраджаем багатая!»*). Па такіх зменах, калі аўтар рабіў іх сам, выдатна прасочваецца яго ідэйна-светапоглядная трансфармацыя, абумоўленая жыццёвымі перыпетыямі. Гэта нетыповы факт, што верш змяняўся так кардынальна не пасля ўз'яднання, а яшчэ ў заходнебеларускі перыяд. У савецкай версіі важная змена заключаецца ў канцоўцы верша: *«Помсціць я буду ад сэрца, упарта // Тым, хто ад сонца стаўляў табе краты»*. Ці хацеў напісаць гэта М. Васілёк

першапачаткова, а не зрабіў гэта толькі праз польскую цэнзуру? Магчыма, але не пэўна.

Разгляд вершаў у розных рэдакцыях дазваляе не толькі прасачыць уласна аўтарскую ідэйна-светапоглядную трансфармацыю, але і вылучыць тыповыя актуальныя характарыстыкі, якім, на думку савецкіх цэнзараў, павінны былі адпавядаць творы заходнебеларускіх аўтараў, каб упісвацца ў савецкі літаратурны працэс.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Літаратура Заходняй Беларусі // Хрэстаматыя рэвалюцыйнай літаратуры Заходняй Беларусі. Менск [Мінск] : Беларуская акадэмія навук, Камісія па вывучэнню Заходняй Беларусі, 1933. С. 5–13.
2. *Салагуб Ал.* Клясавая барацьба ў літаратуры Заходняй Беларусі // Маладняк. 1932. № 1. С. 119–141.
3. *Танк М.* Міхась Васілёк // Беларускі летапіс. 1937. № 5. С. 97–99.
4. *Б-скі А.* Міхась Васілёк. З сялянскіх ніў // Калосьсе. 1937. № 3 (12). С. 186.
5. *Васілёк М.* Вершы. Мінск : Мастацкая літаратура, 1973.
6. *Калеснік У. А.* Міхась Васілёк // Час і песні: літаратурныя нарысы і партрэты. Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР, Рэдакцыя мастацкай літаратуры, 1962. С. 53–134.
7. *Хромчанка К. Г.* Піліп Пестрак: жыццё і творчасць. Мінск : Выдавецтва Акадэміі навук БССР, 1960.
8. *Ліс А. С.* Літаратура Заходняй Беларусі // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. Мінск: Белар. навука, 1999. Т. 2. С. 251–257.
9. *Гун-Брыт Колер.* Заходнебеларуская літаратура і беларускае літаратурнае поле (1921–1939). Спроба вызначэння іх месца // Выбраныя працы па беларускім літаратуразнаўстве. Мінск : БДУ, 2021.
10. *Юркойць, Д. А.* Функцыянальнасць тэксталагічнага метаду ў вывучэнні паэзіі Заходняй Беларусі // Весці БДПУ. Сер. 1. Педагогіка. Псіхалогія. Філалогія. 2024. № 2. С. 153–157.
11. *Васілёк М.* Моладасьць // Нёман. 1932. № 2. С. 56.
12. *Васілёк М.* З сялянскіх ніў. Вільня : Выданне Р. Шырмы, 1937.

Bilal Maher Hamdullah

ALLEGORY IN ENGLISH UTOPIAN NOVEL

Belarusian State University, Minsk;

bo328229287@gmail.com;

scientific supervisor – N. M. Shakhnazaryan, Candidate of Science

This article analyzes the examples and functions of allegory in English utopian novel, which present critique of social norms and the project of ideal state. It defines political and philosophical allegory in T. More's, F. Bacon's utopian novels and J. Swift's dystopian novel.

Keywords: allegory; utopian novel; ideal society; political allegory; philosophical allegory; dystopian novel.

The conceptual allegory is very important in the Renaissance literature, as for the Middle Ages, the vision allegory directed the reader towards the human and social truths and ideals. Allegory is a literary device in which concrete characters, events, or symbols within a narrative are used to represent abstract concepts or moral ideals. Authors used allegory to express deeper ideas or criticisms of politics, religion, society, or human nature.

Allegory has long been defined by scholars as a stylistic and artistic device, and some scholars have interpreted it as an arbitrary interpretation, meaning that the allegory presents an artistic work but with another meaning of completely different story.

There is a contradiction and opinions among scholars and writers about the interpretation of allegory in the Middle Ages and the Renaissance. For example, S. K. Akbari considers, that symbolic representation is a relationship between dream vision and visual images in the embodied characters in «*knowledge of the self, carnal knowledge, knowledge of God*» [1, p. 234]. In the Middle Ages there was a clear image of the embodied nature.

An important aspect of allegory is that the reader perceives the deeper, unexplained meaning by decoding the images encoded in the message. As G. Teskey

convincingly explains, «*These signals provide the general contexts of meaning within which interpretation (moral, historical, political, religious) takes place. The reader builds a coherent construction of meaning, which he then imagines to have been initially hidden and discovered only by the reader*» [2, p. 37].

However, some critics disagree about the subjectivity of allegory and its multiple interpretations [3, p. 12]. Subjective interpretations stem from the role of the reader, the ambiguity of language, and the influence of historical context. Comprehensive interpretations support the idea of allegory as a search for inner truths and transcendent meanings and its relationship to Neoplatonic thought. Sheila Delaney interprets the allegory as preserving the economy of the ruling class threatened by change [4, p. 42]. There is a clear complexity in the vision and interpretations in the Middle Ages of the concept of allegory, which negatively affects the human being in receiving knowledge through language.

We will focus on the latter view, since it was clear that the authors of utopias and dystopias wanted the meaning of their works to be understood with little effort for interpretation. Accordingly, our aim is to demonstrate the methods of revealing societal values and institutions through allegory, and to identify the objective motives for expressing utopian aspirations (or disturbances).

Thomas More's «Utopia» (1516) introduced the concept of an utopian society, influencing Western philosophical thought. The researcher considered factors such as the popularity of the novels, their cultural significance, and their thematic relevance to the research objectives. The main points that were considered in the specific novels and their significance in investigating the use of allegory in English Utopian novels are as follows: critique of European society; political philosophy; religious satire; Renaissance literature; social criticism; humanism; ideal society. An ethical endeavor whose goal is to provide a dignified life, in which there is no poor or beggar, although a person does not own anything, everyone is rich, so what wealth is greater than a person living with a satisfied and reassured soul, as there is no private property, and the public interest is the justification for this feeling of security, safety, and happiness.

Francis Bacon's «New Atlantis» (1627) proposed a scientific approach to utopia, emphasizing the importance of empirical knowledge. The Island of Bensalem represents an utopian society where science, technology, and knowledge are

highly valued. The island isolation and unique culture symbolize the idea of a self-sufficient, rational society. The «House of Salomon» embodies the scientific method and empirical knowledge. The house elaborate experiments and inventions represent the power of human curiosity and ingenuity. The Father of Salomon House symbolizes the ideal scientist-philosopher, seeking knowledge and wisdom for the betterment of society. The Conversation with the Jew allegorically represents the tension between traditional knowledge (Judaism) and modern scientific inquiry (the utopian society).

Jonathan Swift in his «Gulliver's Travels» (1726) used satire and irony in allegory, critiquing European society and politics. Lilliput satirically represents the petty squabbles and corruption of European politics, particularly in England. The Emperor of Lilliput symbolizes the absurdity and arrogance of monarchs, highlighting the flaws of absolute power. The Yahoos represent the brutish, primitive aspects of human nature, critiquing the idea of humanity's inherent goodness. Laputa allegorically represents the abstract, detached nature of intellectual pursuits, satirizing the Royal Society and the excesses of scientific inquiry

The article examines how utopian ideas and allegorical critique are linked in novels, with an emphasis on the techniques writers use to address difficult social, political, and moral dilemmas. We can better comprehend how literature functions as a mirror reflecting the hopes, injustices, and inconsistencies of the society we live in by looking at these authorial techniques.

Allegory is a literary device where characters, events, or settings represent abstract ideas, often serving as a medium for social, political, or moral commentary. Utopian visions depict idealized societies or worlds that could be in contrast with the author's contemporary reality. Representation is a relationship between the dream vision and the visual images. The authors use allegories and metaphors in their works, contrasting perfect societies with dystopian futures.

References

1. Akbari S. K. Seeing Through the Veil. Optical Theory and Medieval Allegory. London : University of Toronto Press, 2004.

2. *Teskey G.* Allegory The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Fourth Edition / editor in chief R. Greene. Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2012. P. 37–40.
3. *Murrin M.* The Veil of Allegory: Some Notes toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the English Renaissance. Chicago : University of Chicago Press, 1969.
4. *Delany Sh.* Medieval Literary Politics: Shapes of Ideology. Manchester : Manchester University Press, 1990.

Chen Tianyu

THE NATURAL IMAGERY IN EMILY DICKINSON'S POETRY

Belarusian State University, Minsk;

fil.chenT1@bsu.by;

scientific supervisor – N. M. Shakhnazaryan, Candidate of Science

In this article the unique images that have profound meaning in Dickinson's poetry are examined on the basis of image theory. Emily Dickinson's creative career coincided with the peak of the American romantic and transcendentalist movements, represented by Emerson. Like the transcendentalists, Dickinson placed great emphasis on individual spiritual experience and regarded nature as an important source of inspiration and the core field of philosophical exploration. But her complex and contradictory depictions of nature reveal a certain sense of alienation from her times. The analysis of Dickinson's specific natural imagery in the context of literary environment reveals the uniqueness of her works compared to such poets, as Emerson and Longfellow.

Keywords: Emily Dickinson; poetry; image theory; natural imagery; transcendentalism.

Imagery was defined by the American poet Ezra Pound (1885–1972) in 1912: «*An Image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time*» [1, p. 200]. He believes, that imagery is the most important material for poets and the core of poetry. Professor Zou Jianjun gives a more comprehensive definition of poetry in his book «The Image Structure of Modern Poetry»: «*Poetry is a literary style that expresses the inherent emotions and thoughts of life through imagery language. It is when poets, with their acute perception, discover poetic beauty in life and convert it into substantial, refined, and resilient imagery to present or imply the poetic beauty, thereby creating a perfect artistic structure with rhythm, meaning, and tension*» [2, p. 92]. The use of image makes the emotion have an accurate and specific counterpart, makes the poet's subjective feelings expressed implicitly through the impression of feeling, and enhances the conciseness and objectivity of poetry. The following are

common natural images that appear in the poetry of American author Emily Dickinson (1830–1886).

Water imagery evokes a sense of fluidity and transcendence, intertwining the physical flow of existence with the metaphysical longing to rise beyond earthly constraints. In «My River runs to thee» [3], the river's relentless flow toward the sea symbolizes a spiritual or romantic quest: «*Blue Sea! Wilt welcome me? / My River waits reply*». The poem's extended metaphor, which depicts both union with God and union with a lover, captures human vulnerability against nature's vastness. Similarly, as some scholars point out: «*By portraying love as both exhilarating and confining, Dickinson highlights the duality of women's experiences – how love can be both a source of empowerment and a potential constraint*» [4, p. 63]. «Wild Nights» reimagines the sea as a paradoxical space of danger and refuge: «*Rowing in Eden – / Ah – the Sea! / Might I but moor – tonight – / In thee!*» [3]. Here, the sea's boundlessness mirrors the soul's infinite longing, blending eroticism with spiritual transcendence. Dickinson's maritime imagery consistently merges physical and metaphysical realms. Unlike Emerson, who regarded nature as a harmonious and sacred philosophical mentor, Dickinson's water imagery emphasizes contradiction and uncertainty. For instance, Emerson writes in Nature (1836): «*Standing on the bare ground, – my head bathed by the blithe air and uplifted into infinite space – all mean egotism vanishes*» [6], portraying rivers and seas as symbols of cosmic unity, steeped in transcendental optimism. In contrast, Dickinson's «My River runs to thee» questions nature's responsiveness – «*Blue Sea! Wilt welcome me?*» – highlighting human vulnerability amidst vastness. Longfellow's romantic water imagery, however, leans toward narrative grandeur, as in «The Song of Hiawatha»: «*By the shores of Gitche Gumee / Of the shining Big-Sea-Water*» [7], where nature amplifies epic heroism, contrasting sharply with Dickinson's introspective spiritual quests.

Plant imagery highlights the fleeting beauty of nature while challenging the idea of lasting forever, showing how natural beauty is temporary yet powerful enough to break rigid rules. Some scholars pointed out that: «*Given the secluded life, the source of her inspiration has been the environment: nature and the whole world around us*» [5, p. 219]. Flowers, especially daisies, symbolize both fragility and quiet resilience. In «How many Flowers fail in Wood» [3], Dickinson laments

unnoticed beauty: «*Without the privilege to know / That they are Beautiful – / How many cast a nameless Pod / Upon the nearest Breeze*». The flowers' anonymous existence mirrors her secluded life, yet their unnoticed splendor asserts intrinsic worth. Emerson's transcendentalist vision imbues plants with divine purpose, as in *Nature* (1836): «*The greatest delight which the fields and woods minister is the suggestion of an occult relation between man and the vegetable*» [6], framing flora as spiritual intermediaries. Dickinson, however, strips plants of such idealism. Dickinson's plants, fragile yet defiant, embody existential resistance through their sharp divergence from her contemporaries' symbolic conventions

Animal imagery explores the ambiguity of instinct and intelligence, prompting deep questions about existence and the blurred lines between humanity and the natural world. While Emerson's transcendentalism elevates animals to metaphysical emblems – Emerson interprets animals as hieroglyphs of divine wisdom, their forms encoding universal truths [6]. Dickinson's creatures resist such abstraction. Her snake in «*A narrow Fellow in the Grass*» unsettles with its visceral immediacy: «*The Grass divides as with a Comb – / A spotted Shaft is seen –*», its suddenness evoking existential unease rather than cosmic harmony. Longfellow's *Evangeline* romanticizes nature's creatures as sentimental symbols; his «*wandering cattle lowing in the twilight*» [7] evokes pastoral tranquility, aligning with romanticism's idealized landscapes. Dickinson's animals, raw and ambiguous, mirror the psyche's unruliness – a stark departure from her contemporaries' polished allegories.

Dickinson's natural imagery transcends description, becoming a metaphysical lens. Rivers and seas embody spiritual quests; fruits and flowers critique societal repression; snakes and bees reflect existential tensions. By comparing Dickinson with her contemporaries, her originality can be more clearly highlighted. Emerson regarded nature as a harmonious and sacred philosophical mentor, while Dickinson revealed the complex and contradictory essence of nature; Longfellow depicted nature with elegant and smooth strokes, and his words often served narrative or moral implications. In contrast, Dickinson employed highly condensed imagery to delve deeply into the essence of existence and the subtle emotions in the innermost depths of the heart. This unique perspective and mode

of expression made Dickinson's natural imagery as a core medium for carrying her profound philosophical thinking and psychological depth, thereby establishing her irreplaceable position in literary history.

References

1. *Pound Ezra*. A Few Don'ts by an Imagiste // *Poetry*, 1913, Vol. 1, No. 6, P. 200–206.
2. *Zou Jianjun*. The Imagery Structure of Modern Poetry // Beijing : International Cultural Publishing Company, 1997.
3. *Dickinson Emily*. The Complete Poems of Emily Dickinson. Little, Brown & Company, 1960.
4. *Gaybulloyeva Vazirabonu Shokir-qizi*. The Role of Women in Society in Emily Dickinson's Writings // *American Journal of Modern World Sciences*, 2024. Vol. 1. Issue. 6. P. 61–66.
5. *Zeynalova Sabina*. The Attribution of Human Characteristics to Animals and Plants in Emily Dickinson's Nature Poems // *Young Scientist*, 2017. Vol. 11. No. 51. P. 219–222.
6. *Emerson Ralph Waldo*. Nature [Electronic resource] // The Project Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/29433/pg29433-images.html> (date of access: 17.04.2025).
7. *Longfellow Henry Wadsworth*. The Song of Hiawatha [Electronic resource] // The Project Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/files/19/19-h/19-h.htm> (date of access: 17.04.2025).

Li Jia

**ECOLOGICAL METAPHORS AND ETHICAL DILEMMAS
IN MO YAN'S «THE CROCODILE»**

Belarusian State University, Minsk;

bo328229287@gmail.com;

scientific supervisor – N. M. Shakhnazaryan, Candidate of Science

This paper explores the multiple narrative dimensions of the theme of desire in Mo Yan's play «The Crocodile» from the dual perspectives of ecological metaphors and ethical dilemmas. It exposes that human beings destroy the living space of other species due to their own desires, challenges anthropocentrism through non-human narratives, it implies the need to find a balance and stability between social and technological progress and the ecological environment, and thus maintains ecological balance and ethical justice in the context of ecocritical theory.

Keywords: Mo Yan; «Crocodile»; Ecological Metaphors; Ethical Dilemmas; ecocritical theory.

«**T**he Crocodile» (鳄鱼, 2023) by Mo Yan (莫言, 1955) as his latest play script, is an attempt to make the transition from novel to play. «*The play tells the life changes and journey of fugitive corrupt official Shan Wudan overseas for ten years, and is a self-confession and confessional about corrupt individuals and groups*» 1. As the plot progresses, the complexity of human nature is gradually revealed and the issue of corruption is directly addressed. «*The author completes the closed contextualized narrative through vivid and compact character dialogues and exquisite dramatic structure*» 1. Crocodiles, as the title, fits the theme of the work, deepens the connotation of the narrative, and has literary appreciation value. Crocodiles, as independent life forms in nature, should not be restricted in their living environment and living space. However, it is given as a birthday gift: «*This is no ordinary Crocodile, this is the world's most treasured Orinoco crocodile, the world's wild stock of only two hundred*» 2. This precious, rare breed is traded as an item, while this is still true of «The Crocodile» as a ferocious animal. What happens to other animals with weak attacks? «The

Crocodile» in the script is fundamentally different from the crocodile in nature, it is a creature that can speak, has self-awareness, and is able to make judgments. *«Mo Yan symbolizes the individual's desire with the Crocodile, maps the expansion of desire with the growth of the Crocodile, and rises to the grouping of human nature with the paradoxical complexity of the individual facing desire»* 3. The author indirectly illustrates the destruction of the ecological environment due to the expansion of human activities, and the increasing greed and desire of human beings will aggravate the extinction of species. In the play, Shan Wudan and Crocodile are important clues in the development of the plot, and the interweaving of the two creates an ethical dilemmas that are thought-provoking. Shan Wudan is given the status of corrupted, absconding mayor, which has an important position in the Chinese administrative system: *«The protagonist, Shan Wudan, focuses on the conflict between 'patriotism' and 'corruption', which is in fact a conflict between 'reason' and 'desire'»* 4. In thinking about whether to return to the country voluntarily surrender and confess when take pride in the Qingyun Bridge collapse, became the last straw that crushed him, gladly and wholeheartedly towards destruction.

Whether the Crocodile's judgment and vengeance are justified, at the end of the play, the Crocodile escapes from the container to judge Shan Wudan. It can be regarded as the revenge of the Crocodile when Shan Wudan is swallowed by it. When the Crocodile starts to take revenge and retaliate against human beings, from the point of view of the eco-ethics, it is the law of the nature that the weak is stronger than the strong, and the survival of the fittest is in line with the theory of Darwin's evolution. But from the traditional moral point of view, animals attacking human beings and endangering human lives are not accepted and allowed by the public.

In «The Crocodile» Mo Yan carries out the narrative experiment of human-Crocodile mutual subject, and applies ecological metaphors to the modern context of capital expansion and technology abuse through the expressive tension of the language of the drama text and monologue imagination. It deeply reflects on the significant impact of human desires on the ecological environment and ethics, and places desires under the regulation of laws and regulations and the constraints of ethics and morality, providing cultural and philosophical inspirations for the

construction of China's contemporary ecological civilization and ethical and moral governance.

References

1. 黄大军/*Huang Dajun*. 当代反腐题材戏剧创作的新突破——莫言话剧《鳄鱼》的空间诗学 / The New Breakthrough in Anti-Corruption Drama Creation: Spatial Poetics in Mo Yan's Play Crocodile. 《新疆大学学报（哲学社会科学版）》. Journal of Xinjiang University (Philosophy and Social Sciences) (01). P. 123-130. URL: 10.13568/j.cnki.issn1000-2820.2025.01.014.
2. 谢腾飞/*Xie Tengfei*. 情境叙事、欲望象征以及“浮士德难题”——论莫言《鳄鱼》的戏剧张力与思想深度 / Contextual Narrative, Symbolism of Desire, and the "Faustian Dilemma": On the Dramatic Tension and Philosophical Depth of Mo Yan's Crocodile. 《粤港澳大湾区文学评论》Literary Review of the Guangdong-Hong Kong-Macao Greater Bay Area (01). P. 98-104. URL: CNKI:SUN:WLPL.0.2025-01-015.
3. 莫言. 鳄鱼 [Crocodile]. 杭州: 浙江文艺出版社. (2023 年 6 月重印)
4. 王泳平/*Wang Yongping*. 作为他者的鳄鱼——莫言新作《鳄鱼》的人性之伤 / The Crocodile as the Other: The Wound of Humanity in Mo Yan's Crocodile. 《宁波开放大学学报》/ Journal of Ningbo Open University (04). P. 94-97. URL: CNKI:SUN:NBGB.0.2024-04-018.
5. 林仪炜/*Lin Yiwei*. 论莫言《鳄鱼》中的主角人物塑造 / On the Characterization of the Protagonist in Mo Yan's Crocodile. 《文教资料》/ Data of Culture and Education (18). P. 13-16. URL: CNKI:SUN:WJZZ.0.2024-18-004.

Pan Gaojin

**HISTORICAL BACKGROUND OF SYMBOLS IN THE POEMS
«THE RHYME OF THE ANCIENT MARINER» BY S.T. COLERIDGE
AND «THE WASTE LAND» BY T.S. ELIOT**

Belarusian State University, Minsk;

pangaojin3@gmail.com;

scientific supervisor – N. M. Shakhnazaryan, Candidate of Science

S. T. Coleridge (1772–1834) as the poet of romanticism and T.S. Eliot (1888–1965) in modernism poetry reflected the tragic atmosphere of the historical events in their outstanding poems «The Rime of the Ancient Mariner» and «The Waste Land». From the perspective of the historical background, personal emotional characteristics, typical characteristics of poetic characters and the connection with biblical literature, the essence and far-reaching influence of their unique creative styles are analyzed.

Keywords: S. T. Coleridge; T. S. Eliot; historical background; tragic symbols; hero; poetry.

S. T. Coleridge's poem «The Rime of the Ancient Mariner» has a profound imprint of the times and typical characteristics of romantic poetry. His image of Albatross («Christian Soul») [1] is an image of spiritual power. Ice, south wind, caves, clouds, masts, night, moonlight – a series of holistic image groups – show the poet's deep sense of self-salvation. The poet is romantic and imaginative, full of compassion and tragedy. In S. T. Coleridge's other poems the reasons for the formation of the poet's tragic imagery are deeply demonstrated. At the end of the 18th century, the French Revolution broke out and quickly swept across the entire European continent. Fraternity, freedom, and democracy were accepted and explained by the poet in his poem «Ode to France»: «*When France in wrath her giant-limbs upreared / And with that oath, which smote air, earth, and sea*» [4]. The poet is in the midst of the torrent of the times, paying close attention to the development of the French Revolution and yearning for its spirit of freedom.

However, the poet also has fear and worry because of this, and he deeply hopes that he can fly into the blue sky like a bird.

However, T. S. Eliot has some opposite situation. As a world-renowned poet and literary critic who has experienced the First World War, he saw the darkest and bloodiest time in the history of human civilization. Therefore, his poetry mainly reflects human self-reflection, emptiness and the ethereal feelings of modernism: «*Or other testimony of summer nights/ The nymphs are departed / And their friends, the loitering heirs of City directors/Departed, have left no addresses*» [6]. For T.S. Eliot, after experiencing two broken humanity and the deep broken self-life, his poetry writing is not so romantic. Tents, leaves, riverbanks, brown land, the Thames, empty bottles, sandwiches – these images and poetic content clearly express the poet's overall concern and helplessness of human civilization after the war. They have distinct modern and postmodern characteristics. The poet's thoughts flow gently like a river until the song of life slowly ends. Symbol is a reflection of the times and its contradictions.

In S. T. Coleridge's «The Rime of the Ancient Mariner» the old sailor is the participant, narrator and experiencer of the whole story, and the promoter of all events on the sea voyage. During the time of sailing on the sea he found the Albatross and shot the bird at the beginning of the voyage. His soul was in agony, even the sea was rotten, he was full of self-pity and hardness. As the poet said in the poem «Dejection» (1802): «*With the old Moon in her arms; / And I fear, I fear, my Master dear/We shall have a deadly storm*» [3], this storm was the French Revolution that swept across the European continent, and the poet was also worried about it. However, this is even more evident in his conversational poem «Fears in Solitude» (1797): «*I know 'tis but a Dream, yet feel more anguish / Than if 'twere Truth. It has been often so: / Must I die under it? Is no one near?*» [2]. Driven by the romantic and heroic redemption instinct, the old sailor was full of sunshine and hope. He declared happiness and prayed for freedom: the fugitive soul turned from pain to blessing, the skylarks sang – everything became quiet and happy. His own pain and curse were completely removed. For T. S. Eliot, the method of self-renewal of this tragic redemptive character is different. In *The Waste Land*, the typical heroic character is Tiresias, who originated from ancient Greek mythology and was a prophet who was punished by the king of the gods

and became a combination of two genders. This is the core character image in this poem, and he connects the merchants, sailors, princes and other characters in the whole poem together: «*On the divan are piled (at night her bed) / Stockings, slippers, camisoles, and stays / I Tiresias, old man with wrinkled dugs / Perceived the scene, and foretold the rest — / I too awaited the expected guest*» [6]. The metaphor of the poet's imagery presents tragic outlook [7]. All opposite things are mixed into one in it. Everything in the illusory city is hazy.

Both poets' symbols in the poems were deeply inspired by the historical catastrophic ages.

References

1. Coleridge S. T. The Rhyme of the Ancient Mariner [Electronic resource]. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43997/the-rime-of-the-ancient-mariner-text-of-1834> (date of access: 15.04.2025).
2. Coleridge S. T. Fears in Solitude [Electronic resource]. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43976/fragment-2-i-know-tis-but-a-dream-yet-feel-more-anguish> (date of access: 15.04.2025).
3. Coleridge S. T. Dejection [Electronic resource]. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43973/dejection-an-ode> (date of access: 15.04.2025).
4. Coleridge S. T. An Ode to France [Electronic resource]. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43985/france-an-ode> (date of access: 15.04.2025).
5. Coleridge S. T., Southey R. The Fall of Robespierre / A Historic Drama, act 1 by S. T. Coleridge, acts 2 and 3 by R. Southey. Cambridge: Printed by Benjamin Flower for W. H. Lunn and J. & J. Merrill, sold by J. March, Norwich, 1794. Vol. 03. № 6.
6. Eliot T. S. The Waste Land [Electronic resource]. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/47311/the-waste-land> (date of access: 15.04.2025).
7. Warren Robert Penn. A Poem of Pure Imagination (Reconsiderations VI). The Kenyon Review. 1946. Vol. 8, № 3. P. 391–427. URL: <http://www.jstor.org/stable/4332773> (date of access: 22.04.2025).

Wu Shuoning

COMEDIC DEVICES IN SHAKESPEAREAN TRAGEDY “HAMLET”

Belarusian State University, Minsk;

shuoningwu@gmail.com;

scientific supervisor – Y. G. Kurilov, Candidate of Science

This paper explores the use of comedic devices in Shakespeare’s tragedy “Hamlet”. While the play is primarily known for its tragic themes, Shakespeare strategically incorporates humor into the narrative to deepen character development, provide thematic contrast, and engage the audience. By blending comedy with tragedy, Shakespeare highlights the complexity of human experience, making the play not only more accessible but also enriching its exploration of themes like mortality, corruption, and moral conflict.

Keywords: Shakespeare; Hamlet; comedic devices; wordplay; dark humor; irony; metatheatre; tragicomedy.

Shakespeare’s “Hamlet” (1599–1601) is a rich tapestry of contrasting emotions, themes, and theatrical devices. While primarily recognized for its exploration of profound and tragic themes such as existentialism, vengeance, and corruption, the play is also layered with comedic elements that serve a variety of purposes. These comedic devices do not undermine the tragedy but rather enhance its emotional and thematic complexity. By blending comedy with tragedy, Shakespeare emphasizes the multifaceted nature of the human experience and the nuanced reality of life, where humor often coexists with sorrow [1].

Shakespeare’s mastery of language is evident in his use of wordplay, particularly through puns. These moments of humor not only provide comic relief but also serve to deepen the meaning of the dialogue and reveal aspects of character psychology. Hamlet’s use of puns is especially noteworthy, as they often reflect his inner turmoil, intellect, and growing disillusionment.

In Act 1, Scene 2, when Claudius refers to Hamlet as his “son”, Hamlet responds with the pun, “A little more than kin and less than kind” [2, p. 17]. This line cleverly undercuts the idea of familial unity, expressing Hamlet’s feelings of

estrangement and disdain for his uncle, who has taken the throne and married his mother.

In Act 4, Scene 3, Hamlet quips, “Not where he eats, but where he is eaten” [2, p. 100], when speaking of the location of Polonius’s body. This darkly comic response is indicative of Hamlet’s growing detachment from the moral and social norms that once bound him. The pun not only elicits laughter but also serves as a reflection of Hamlet’s deepening nihilism and the corruption that surrounds him.

Through these puns, Shakespeare allows Hamlet to display both his intelligence and his bitterness, using humor as a weapon to deflect from the more painful emotions he feels. These exchanges also serve to make the audience complicit in Hamlet’s complex view of the world, where even tragic moments are shrouded in wit.

One of the most significant comedic techniques used in “Hamlet” is the incorporation of dark humor and irony, which serve to juxtapose the bleakness of the play’s themes with moments of levity. These moments not only provide a temporary escape from the tragedy but also highlight the absurdity of life, death, and the human condition.

The graveyard scene (Act 5, Scene 1) is a prime example of dark humor. The gravediggers engage in a playful discussion about death and burial, mocking the solemnity that usually accompanies such topics. The scene shifts from comic to tragic as Hamlet reflects on the skull of Yorick, a jester he once knew. The contrast between the gravediggers’ crude humor and Hamlet’s reflective melancholy is a powerful commentary on the inevitability of death.

Hamlet’s feigned madness, which some critics believe is a form of existential performance, is another site of dark humor. Hamlet’s remark to Polonius, “You are a fishmonger” [2, p. 95], is one of many examples where his sarcastic wit acts as a tool of subversion. This line, seemingly humorous, is a veiled critique of Polonius’s pompous and deceitful nature, using humor to expose the character’s moral bankruptcy.

The dark humor in “Hamlet” provides a counterpoint to the tragic exploration of death, fate, and the inescapable nature of existence. It also emphasizes the complexity of Hamlet’s character – his ability to oscillate between profundity and

absurdity, revealing his struggles with both his own identity and the corrupt world around him.

Shakespeare often includes comic characters. They create through actions and dialogue moments of humor and absurdity that balance the heavier themes of the play. These characters not only provide comic relief but also serve to reinforce the central ideas of the play, offering insight into human folly, societal expectations, and the inevitable clash between appearance and reality.

Perhaps one of the most well-known comic characters in “Hamlet”, Polonius is an old advisor who presents himself as wise but often comes off as pompous and foolish. His long-winded speeches, such as “Give thy thoughts no tongue” [2, p. 26], are meant to sound profound but instead highlight his lack of self-awareness and understanding of the world. The character of Polonius, with his comical misjudgments and misguided sense of authority, stands in stark contrast to the tragedy that unfolds, particularly when he meets his untimely death.

Rosencrantz and Guildenstern, former schoolmates of Hamlet, are frequently employed by Claudius to spy on Hamlet. Their lack of understanding and their role as pawns in the court’s political games provide comic moments, yet their eventual fate (their deaths) adds a sense of tragic inevitability. Their comic nature underscores the theme of manipulation, illustrating how even those who serve in power are often rendered powerless in the face of larger forces.

The gravediggers in Act 5, Scene 1, represent the lower classes, yet their dialogue is filled with sharp wit and humor. Their comic banter about death, while seemingly inconsequential, serves as a powerful reminder of life’s transience. Their role in the play suggests that, despite the tragedies and grand events occurring in the royal court, death is the ultimate equalizer. In this way, their humor elevates the theme of mortality from a tragic inevitability to a shared human experience.

Shakespeare frequently employs metatheatrical elements in “Hamlet”, breaking the “fourth wall” to remind the audience of the artificial nature of the play. These moments of self-awareness, often laced with humor, engage the audience and add layers of meaning to the narrative.

The Mousetrap: In Act 3, Scene 2, Hamlet orchestrates a play within a play, The Mousetrap, to reveal the guilt of Claudius. The scene itself is both a dramatic

and metatheatrical device, as Hamlet uses the performance to mirror the events of his father's murder. The comedic aspect of this scene lies not only in the players' acting but also in Hamlet's sarcastic remarks about the performance, particularly when he mocks Claudius's reactions. This metatheatrical element highlights Hamlet's cleverness and his desire to expose the truth through indirect means.

Hamlet's soliloquies, while often profound and reflective, also contain moments of humor. These asides, such as his comment about the actors in *The Mousetrap*, "You would pluck out the heart of my mystery" [2, p. 82], provide a self-aware commentary on the performance and the nature of theater itself. By speaking directly to the audience, Hamlet engages them in his internal conflict, making them active participants in his psychological drama.

The use of comedic devices in "Hamlet" does more than merely provide levity. It serves several key functions that contribute to the overall impact of the play:

- Enhances Audience Engagement. The interplay between tragedy and comedy helps maintain audience interest. Without these moments of humor, the play would risk becoming overwhelmingly grim. The comedic elements act as a counterbalance to the heavy emotional weight of the narrative, keeping the audience emotionally invested.
- Heightens the Tragic Effect. The contrast between humor and tragedy increases the emotional impact of the tragic events. Laughter in the midst of sorrow makes the inevitable grief more poignant, reinforcing the idea that life is full of contradictions and complexities.
- Reveals Character Depth. Through Hamlet's use of humor, Shakespeare reveals aspects of his character – his intelligence, cynicism, and internal conflict. Hamlet's humor is not merely for comedic effect but is a reflection of his complex relationship with the world around him.

Shakespeare's "Hamlet" is a masterpiece that demonstrates the power of blending comedy with tragedy. The use of wordplay, dark humor, comic characters, and metatheatrical elements enriches the play, offering both comedic relief and profound insights into the human condition. By incorporating humor into a primarily tragic framework, Shakespeare not only enhances the emotional impact of the play but also provides a deeper understanding of the characters and themes. The comedic devices in "Hamlet" serve as a testament to Shakespeare's

skill in creating a work that resonates on multiple levels, engaging the audience intellectually, emotionally, and theatrically.

References

1. *Ghose I.* Shakespeare and Laughter: A Cultural History. Manchester : Manchester Univ. Press, 2008.
2. *Shakespeare W.* Hamlet, Prince of Denmark [Electr. resource]. URL: <https://socrates.acadiau.ca/courses/engl/rcunningham/resources/Shpe/Halet.pdf> (date of access: 10.04.2025).

**РИТОРИКА И МЕТОДИКА
ПРЕПОДАВАНИЯ ЯЗЫКОВ И
ЛИТЕРАТУР**

И. Д. Андрос

**РЕАЛИЗАЦИЯ ПОДХОДА «РАВНЫЙ ОБУЧАЕТ РАВНОГО»
ПРИ СОЗДАНИИ ЭУМК ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ
ДЛЯ СЛУШАТЕЛЕЙ ПОДГОТОВИТЕЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ УВО**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

androsirina@list.ru;

научный руководитель – А. А. Акушевич, кандидат филологических наук

В статье описываются возможности СДО Moodle для реализации подхода «равный обучает равного» при разработке дистанционного курса по русскому языку для слушателей подготовительного отделения учреждения высшего образования.

Ключевые слова: дистанционный курс; СДО Moodle; подход «равный обучает равного»; взаимообучение.

В Белорусском государственном медицинском университете в 2021 году на платформе Moodle («система управления обучением, предназначенная для организации взаимодействия между преподавателем и учениками дистанционных курсов и поддержки очного обучения» [1, с. 5]) создан электронный учебно-методический комплекс (ЭУМК) по учебному предмету «Русский язык», предназначенный для подготовки слушателей к централизованному тестированию. С целью усовершенствования данного ЭУМК нами осуществляется разработка дистанционного курса по разделу «Лексика. Фразеология», при создании которого наравне с использованием традиционных форм и методов обучения запланирована реализация подхода «равный обучает равного», основанного на активном взаимодействии учеников и рассматривающегося как способ повышения эффективности образовательного процесса.

Подход «равный обучает равного» – «специально организованная система деятельности, которая обеспечивает передачу достоверной социально

значимой информации через доверительное общение “на равных” подготовленных волонтеров-инструкторов со сверстниками, происходящее в форме обучающих занятий, тренингов, акций, бесед, консультаций» [2, с. 7]. При таком обучении мотивированные учащиеся помогают другим ученикам с близким образовательным уровнем, обмениваются опытом, знаниями и информацией, вместе отрабатывают умения, проверяют прочность усвоения материала, вследствие чего формируют социальные связи, создают сообщества, основанные на принципах поддержки и взаимопомощи. При этом профессиональный педагог выступает не в качестве источника нового знания, а в роли создателя и фасилитатора образовательной среды, в которой люди учатся сами; источником знаний для ученика служит такой же ученик, уже обучившийся предмету. Преподаватель имеет возможность управлять темпом обучения: слушатели, усвоившие материал быстрее других, могут оказать помощь одноклассникам в разборе сложного материала, в решении возникших проблем. Следует отметить, что такой подход психологически более комфортный для участников образовательного процесса, поскольку не подразумевает административного подчинения и иерархичности в обучении, а основывается на сотрудничестве на равных, на совместной организации и планировании обучения и самообучения.

Разрабатываемый с использованием инструментов СДО Moodle учебный курс по разделу «Лексика. Фразеология» включает большой набор различных ресурсов и элементов, позволяющих реализовать подход «равный обучает равного». Так, на этапе проверки домашнего задания обучающимся можно предложить посредством модуля курса «Чат» провести быстрые сессии вопросов и ответов с одноклассниками, получив отклик в режиме реального времени. Осуществление такого рода обратной связи позволяет слушателям обмениваться мнениями и идеями, уточнять непонятные для них аспекты темы, делиться информацией, совместно конструировать знания, а также приобретать навыки делового общения и коммуникации.

Достойной альтернативой чату, на наш взгляд, является элемент курса «Форум», который обладает явным преимуществом, заключающимся в реализации общения в асинхронном режиме. Преподаватель может разрешить

прикреплять файлы к сообщениям на форуме. Достоинством данного модуля является и то, что есть опция оценивания сообщений как преподавателем, так и обучающимися. Перечисленные выше возможности элемента «Форум» позволяют внедрить в структуру каждого занятия дистанционного курса по лексике и фразеологии рубрику «Нужна помощь», суть которой заключается в формировании пространства для общения слушателей с целью оказания взаимопомощи одногруппникам, например, при выполнении домашнего задания или при работе с теоретическим материалом по новой теме. Обучающиеся могут вместе обсудить задание, организовать дискуссию после знакомства с новой темой, увидеть ошибки и найти пути их решения, получить совет от одногруппника, поделиться информацией, которую нашли сами. Преподаватель имеет возможность поощрить самых знающих слушателей дополнительным баллом за компетентный и грамотно изложенный ответ, мотивируя таким образом участников форума к взаимопомощи. Баллы взаимопомощи могут копиться и объединяться, чтобы сформировать окончательную отметку, которая фиксируется в журнале. Либо, добавляя к заработанной отметке 1–2 балла, обучающийся может повысить свой текущий балл за ответ на аудиторном занятии, за письменную проверочную работу. Такой формат позволяет более подготовленным и мотивированным слушателям помогать одногруппникам приобретать новые знания, развивать уже имеющиеся умения и навыки, замечать недочеты в чужом задании и не повторять их в собственной работе, а других учит спокойно воспринимать и анализировать замечания и советы, выбирать наиболее удачные, запоминать их.

Отметим, что взаимообучение может быть: 1) парным, при котором каждый обучающийся берет на себя роль и ученика, и педагога, чтобы оказывать друг другу поддержку, обмениваться информацией, делиться успехами и идеями; 2) групповым, при котором одному из обучающихся достается роль консультанта по какой-либо теме (такой вид взаимообучения эффективен, например, при работе с группой слушателей, пропустивших занятия по причине болезни); 3) коллективным, при котором по очереди перед коллек-

тивом выступают консультанты по отдельным вопросам. Самые подготовленные консультанты также могут быть помощниками педагога во время проверки знаний одnogруппников.

Возможности СДО Moodle позволяют внедрить в дистанционный курс элементы группового и коллективного взаимообучения посредством добавления модуля «Видеоконференция», с помощью которого реализуется двусторонняя коммуникация докладчика и слушателей с передачей видео- и аудиоинформации.

Докладчику предоставляется возможность подготовить определенную тему и изложить ее одnogруппникам. Так преподаватель стимулирует обучающихся к самостоятельной работе над материалом, развитию умений поиска и анализа информации, ее критического осмысления. Видеоуроки, проведенные сверстниками, разнообразят привычное обучение, при котором преподаватель делится знаниями с группой, а обучающиеся пассивно слушают. Уровень доверия в таком обучении выше, ведь равному легче задавать вопросы, возникающие в процессе рассмотрения темы; материал быстрее усваивается, становится понятнее, так как докладчик и слушатели в силу возраста говорят на одном языке.

Ресурс «Видеоконференция» также имеет инструменты, позволяющие вовлекать участников в совместную деятельность: проведение онлайн-опросов, обмен сообщениями между участниками конференции, загрузка презентаций, создание комнат групповой работы. В рамках презентации темы докладчиком другие участники группы задают вопросы, уточняют детали, а после выступления делятся впечатлениями, дают критическую оценку, предлагают свои варианты и дополнения.

Созданию атмосферы здорового соперничества в группе, оцениванию и поощрению текущих успехов слушателей способствует использование в электронном курсе бейджификации (одной из механик геймификации в СДО Moodle). Бейджики (значки) можно выдавать за любые завершённые действия обучающихся: чтение материалов, выполнение заданий, успешное освоение каждого модуля, участие в форумах, семинарах, взаимном оценивании работ и т. п., при этом более трудоемкие виды деятельности целесо-

образно оценивать выше и присуждать за них значки более высокого достоинства. Создание прозрачной и понятной системы поощрения и награждения посредством присвоения знаков отличия способствует формированию внутреннего рейтинга участников курса, что, в свою очередь, позволяет организовать парное взаимообучение на курсе по двум моделям:

1) «успевающий слушатель – слушателю с отставанием», когда наставниками становятся обучающиеся, занимающие лидирующие позиции в рейтинге курса, а обучаемыми те, кто имеет среднюю или невысокую успеваемость и желание повысить балл по изучаемой дисциплине;

2) «успевающий слушатель – успевающему слушателю», когда наставник является одновременно и напарником, при этом обучающиеся в такой паре углубляют знания по предмету, делятся опытом изучения отдельных тем, проводят индивидуальные консультации.

Реализация взаимообучения по указанным моделям способствует не только ликвидации пробелов в знаниях у слушателей, недостаточно усвоивших образовательную программу, но и развитию компетенций лидеров рейтинга успеваемости.

Таким образом, подход «равный обучает равного», реализуемый при создании дистанционного курса, благоприятно воздействует на мотивацию и вовлеченность обучающихся в учебный процесс за счет формирования комфортной среды для слушателей, создания ситуаций, когда каждый участник образовательного процесса одновременно мотивирует и контролирует другого.

Библиографические ссылки

1. *Ефимкин А. Е.* Учебное пособие для преподавателей: создание и использование электронных образовательных ресурсов (программная среда Moodle). Рубцовск, 2021.
2. *Залыгина Н. А., Минова М. Е., Михалевич Е. Ф.* Реализация подхода «Равный обучает равного» : пособие для педагогов-консультантов : учеб.-метод. пособие ГУО «Академия последиplomного образования». Минск : АПО, 2016.

Е. С. Батайкина

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СПОСОБОВ
ВИЗУАЛИЗАЦИИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ НОВЫХ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ
АНГЛИЙСКОГО И КИТАЙСКОГО ЯЗЫКОВ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

katerina.bataikina@bk.ru;

научный руководитель – И. Н. Саматыя, кандидат педагогических наук, доцент

В статье рассмотрены способы визуализации при изучении новых лексических единиц английского и китайского языков, проведен сравнительный анализ эффективности использования визуализации, даны рекомендации по созданию эффективных визуальных образов, ускоряющих запоминание новых лексических единиц английского и китайского языков.

Ключевые слова: визуализация; методика обучения иностранным языкам.

Жизнь каждого из нас строится вокруг визуальных элементов. Мы смотрим на мир сквозь призму картинок, образов. Такое зрительное восприятие оказывает глубокое воздействие на наш мозг, формируя собственное видение реальности.

Великий чешский учитель Я. А. Коменский впервые подчеркнул важность иллюстрации в преподавании. Он опубликовал первую энциклопедию с картинками. Иллюстрации, которые он использовал, были предназначены для облегчения понимания и содействия пониманию содержания энциклопедии. Он выступал за использование сенсорного опыта ребенка в качестве учебного пособия путем включения рисунков, иллюстраций и таблиц в образовательные материалы [1, с. 48]. За необходимость введения принципов визуализации в образовательный процесс выступили такие педагоги, как И. Т. Песталоцци, К. Д. Ушинский и другие [2]. Проблема использования визуальных пособий в обучении, в том числе иностранному языку, остается актуальной до сих пор.

В Государственном учреждении образования «Средняя школа № 8 г. Лиды имени В. Ф. Казакова» была организована научно-исследовательская деятельность, целью которой стало изучение применения визуализации в обучении новому словарному запасу английского и китайского языков. В исследовании приняли участие 23 учащихся данного учебного заведения.

Научно-исследовательская работа осуществлялась в два этапа:

- первоначальное исследование использования визуализации учениками школы через анкетирование;
- экспериментальное изучение навыков применения визуализации в образовательном процессе.

23 учащихся учреждения образования приняли участие в 1 этапе научно-исследовательской работы. По результатам анкетирования было выявлено, что 21 учащийся из 23 опрошенных использует визуализацию при изучении новых лексических единиц иностранного языка (рис. 1).



Рис. 1. Какие способы визуализации вы используете в процессе изучения новых лексических единиц иностранного языка?

Примечателен тот факт, что 8 учащихся (34,6 %) используют такой способ визуализации, как создание историй. Было сделано предположение, что техникой создания историй будут владеть учащиеся, изучающие китайский язык. Предположение оказалось верным. 21,7 % учащихся, проходивших опрос, изучают либо китайский язык, либо оба (рис. 2). Это позволяет сделать вывод, что для изучения китайского языка необходимы другие подходы. Например, составление историй по изучаемому иероглифу.

Вы предпочтаете использовать визуализацию в процессе изучения английского или китайского языка?

23 ответа



Рис. 2. Вы предпочтаете использовать визуализацию в процессе изучения английского или китайского языка?

Выполнение 2 этапа научно-исследовательской работы было организовано следующим образом. Учащихся, изучающих английский язык, попросили изучить китайские иероглифы, а учащихся, изучающих китайский язык, – английские слова. Цель эксперимента – оценить работу способов визуализации при изучении нового иностранного языка.

Было отмечено, что при изучении новых лексических единиц китайского языка 2/3 группы учащихся использовали привычные способы запоминания информации – прописывание иероглифов. Однако 1/3 группы использовала визуализацию в виде составления графических образов к изучаемым лексическим единицам, а также составление историй (учащиеся, рассказывая придуманную историю, «дописывали» черты иероглифа до финишного вида). Учащиеся, которые изучали английский язык, использовали средства визуализации в 95% случаев изучения новых слов.

После недели изучения новых лексических единиц иностранных языков учащимся были предложены упражнения для понимания усвоения лексического материала.

Отмечалось, что учащиеся, применявшие визуализацию в процессе изучения китайских иероглифов, выполняли задания лучше и быстрее, чем учащиеся, не применявшие визуализацию. Особую роль учащиеся отводили составлению рассказов об иероглифах, что развивало и воображение, и мыслительные процессы, что положительно сказалось на изучении иероглифов.

В случае учащихся, занимавшихся английским лексическим материалом, наблюдалось активное применение ассоциативного метода, наряду с использованием изображений, сопровождаемых подписями из новых слов и выражений. При выполнении лексических заданий было зафиксировано, что учащиеся, применявшие разнообразные методы визуализации лексического материала, демонстрировали более высокие результаты, им легче удавалось воссоздавать в памяти визуальные образы новых лексических единиц.

Благодаря проделанному экспериментальному этапу научно-исследовательской работы можно сделать вывод, что для изучения английского языка больше подходят такие способы визуализации, как ассоциации и картинки с подписями, в то время как при изучении китайских иероглифов особую роль играет такой вид визуализации, как составление рассказов/историй об иероглифах, сделанных самими учащимися.

Библиографические ссылки

1. Хабибулина Ф. Г., Куренова Н. А., Зиганишина Г. Г. Use of visibility at the initial stage of training in the conditions of implementation of the new standard [Электронный ресурс] // Проблемы и перспективы развития образования : VI Международная научная конференция (Пермь, 2015 г.). С. 47–50. URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/149/7797> (дата обращения: 10.04.2025).
2. Frankenberg B., & Fuhr L. Visuelle Medien im Deutschunterricht [Visual media in the teaching of German], Erprobungsfassung 4/97. Berlin/München : Langenscheidt, 1997.

Ю. Ю. Васильчук

КРИТЕРИИ И ПРИНЦИПЫ ОТБОРА ОНОМАСТИЧЕСКИХ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ УЧАЩИХСЯ АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ

Белорусский государственный университет, г. Минск;

lalayulia.vas@mail.ru;

научный руководитель – О. В. Проскалович, доктор педагогических наук, доцент

В статье раскрывается процесс формирования иноязычной коммуникативной компетенции, неразрывно связанной с социокультурными знаниями, при этом выделяется ономастическая лексика. В соответствии со спецификой рассматриваемой лексики выявлены критерии и принципы отбора для обучения английскому языку. Материалом данного исследования послужили ономастические лексические единицы, отобранные методом сплошной выборки из учебных пособий по английскому языку для 8 и 9 классов учреждений общего среднего образования.

Ключевые слова: ономастические лексические единицы; критерии и принципы отбора; английский язык; учащиеся; лексический минимум.

Целью изучения учебного предмета «Иностранный язык» является формирование у учащихся определенных компетенций – межкультурной, коммуникативной, речевой, языковой, социокультурной, компенсаторной, учебно-познавательной. Основопологающим элементом овладения каждой из перечисленных компетенций является умение осуществления коммуникации и построения своего речевого и неречевого поведения. Для реализации этого необходимы прочно сформированные лексические навыки, так как они свидетельствуют о высоком уровне иноязычной коммуникативной компетенции, приобретение которой является генеральной целью обучения иностранному языку [1].

Овладение иноязычной лексикой означает освоение значений и форм лексических единиц, то есть умение применять их в разных видах речевой деятельности, как продуктивных, так и рецептивных. Кроме того, учащимся

необходимо овладеть социокультурными знаниями в области лексики. Социокультурные знания и умения включают в себя знание безэквивалентной лексики и умение понимать ее в текстах. К безэквивалентной лексике относятся ономастические лексические единицы – географические названия, названия периодических изданий, произведений литературы и искусства, организаций, уникальных природных эффектов, явлений и т. п. [2].

Имена собственные выполняют множество функций, среди которых особенно выделяются социальная и аккумулирующая. Социальная функция обусловлена реализацией имен собственных в социально-речевых ситуациях [3]. Аккумулирующая функция онимов обусловлена тем, что многие из них содержат концентрированную информацию о прошлых эпохах и деятельности их носителей [3]. Таким образом, функционирование имен собственных имеет многогранный характер, но ярче всего в нем выражается общественная сторона.

В связи с этим актуальность нашего исследования определяется необходимостью формирования у учащихся иноязычной коммуникативной компетенции, неразрывно связанной с социокультурными знаниями, что может быть полноценно реализовано через углубленное и акцентированное изучение ономастических единиц, которые обладают нужным для этого функционалом. В данной работе вопрос определения критериев и принципов отбора ономастических лексических единиц для обучения учащихся английскому языку является ключевым.

Цель исследования заключается в выявлении ономастических лексических единиц для обучения учащихся английскому языку посредством обозначенных критериев и принципов отбора. В качестве объекта исследования выступают ономастические лексические единицы в контексте обучения английскому языку. Предметом исследования являются критерии и принципы отбора ономастических лексических единиц для обучения учащихся английскому языку. Корпус исследования составляют ономастические лексические единицы, отобранные методом сплошной выборки из учебных пособий по учебному предмету «Английский язык» для 8 и 9 классов учреждений общего среднего образования.

Для осуществления успешной коммуникации в различных сферах иноязычного общения требуется владение лексическим минимумом. Лексический минимум – «совокупность лексических единиц, отвечающая конкретным целям этапа обучения в рамках предусмотренных (программой или авторами учебников) тем» [4].

Таким образом, необходимо определить границы актуального лексического материала, который будет включен в лексический минимум и представляет коммуникативную значимость для учащихся.

Учёные-методисты Н. Д. Гальскова, Н. И. Гез и другие разделили принципы отбора лексического материала на три взаимосвязанные группы – статистические принципы, лингвистические принципы, методические принципы [5].

Основными принципами отбора, которые входят в первую группу, являются частотность и распространенность. Ко второй группе относят принципы сочетаемости, стилистической неограниченности, семантической ценности, словообразовательной ценности, многозначности слов, строевой способности. Третья группа включает принцип соответствия определенной тематике, принцип описания понятий и семантический принцип [6].

В ходе исследования были проанализированы учебные пособия по учебному предмету «Английский язык» для 8 и 9 классов учреждений общего среднего образования [7; 8]. Методом сплошной выборки в учебном пособии для 8 класса было выявлено 547 ономастических лексических единиц; в учебном пособии для 9 класса – 344 ономастические лексические единицы. Систематизация лексических единиц по обозначенным выше критериям и принципам отбора позволила выявить случаи непоследовательного использования онимов в тематических разделах.

На наш взгляд, это связано со спецификой раздела. Темы, предполагающие изучение культурных особенностей, традиций, географических объектов, значимых деятелей в различных областях, содержат преобладающее количество анализируемых лексических единиц (далее – лекс. ед.). Так, в учебном пособии для 8 класса больше всего ономастических лекс. ед. представлено по теме «The beginning of UK's traditions» («Традиции Соединенного Королевства Великобритании и Северной Ирландии») – 129; меньше всего

ономастических лекс. ед. обнаружено по теме «Meals» («Блюда») – 21. В учебном пособии для 9 класса выявлено больше всего лекс. ед. по теме «Climate» («Климат») – 71; меньше всего – по теме «A healthy lifestyle» («Здоровый образ жизни») – 13 лекс. ед.

Для отбора ономастической лексики в лексический минимум мы выделили следующие принципы: частотность, распространенность, сочетаемость, стилистическая неограниченность, семантическая ценность, соответствие определенной тематике, семантический принцип. Основными критериями в процедуре отбора лексических единиц явились критерий частотности и тематический критерий.

Все отобранные в лексический минимум ономастические лексические единицы соответствовали минимум 4 критериям отбора, что послужило основанием для их включения. Благодаря поэтапному применению критериев мы выделили корпус ономастических лексических единиц для обучения учащихся английскому языку. Лексический минимум для учащихся 8 класса составил 373 ономастические лекс. ед.; для учащихся 9 класса – 199 ономастических лекс. ед.

Результаты проведенного исследования демонстрируют, что отобранный лексический минимум представлен различными типами ономастической лексики – антропонимами, астронимами, теонимами, мифонимами, топонимами и т. д. Анализ и отбор ономастических лексических единиц выявил, что при освоении некоторых тем на уроках английского языка в 8 и 9 классах ономастические единицы представлены в недостаточном количестве для достижения цели формирования межкультурной, коммуникативной, социокультурной компетенций и освоения социокультурных знаний.

Библиографические ссылки

1. Учебная программа по учебному предмету «Иностранный язык» (английский, немецкий, французский, испанский, китайский) для V–IX классов учреждений образования, реализующих образовательные программы общего среднего образования с русским языком обучения и воспитания (базовый и повышенный уровни) [Электронный ресурс] // Нац. образовательный Интернет-портал Респ. Беларусь. URL: <https://adu.by/images/2023/11/UP-In-Yaz-BiP-2023.pdf> (дата обращения: 11.04.2025).

2. Ономастика [Электронный ресурс]. URL: <https://znanierussia.ru/articles/%D0%9E%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0> (дата обращения: 11.04.2025).
3. Буркова Т. А. Функциональный потенциал имен собственных [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsionalnyy-potentsial-imen-sobstvennyh> (дата обращения: 13.04.2025).
4. Фомина Т. Д. Учебный словарь-минимум – один из способов интенсификации процесса обучения иностранному языку в ВУЗе [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/uchebnyy-slovar-minimum-odin-iz-sposobov-intensifikatsii-protssessa-obucheniya-inostrannomu-yazyku> (дата обращения: 12.04.2025).
5. Гальскова Н. Д., Гез Н. И. Теория обучения иностранным языкам. Лингводидактика и методика: учеб. пособие для студентов лингвист. ун-тов и фак. ин. яз. высш. учеб. заведений. М. : Издат. центр «Академия», 2004.
6. Методика преподавания иностранного языка : учеб. пособие / Т. П. Леонтьева [и др]. Минск : Вышэйшая школа, 2017.
7. Лапицкая Л. М., Демченко Н. В. Английский язык : учеб. пособие для 8 класса учреждений общ. сред. образования с рус. яз. обучения. Минск : Вышэйшая школа, 2021.
8. Лапицкая Л. М., Демченко Н. В. Английский язык : учеб. пособие для 9 класса учреждений общ. сред. образования с рус. яз. обучения. Минск : Вышэйшая школа, 2018.

А. М. Ганжур

ПРИМЕНЕНИЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИГР С ЦЕЛЬЮ ФОРМИРОВАНИЯ ЯЗЫКОВОЙ КОМПЕТЕНЦИИ УЧАЩИХСЯ V КЛАСА

Белорусский государственный университет, г. Минск;

ganzhuranastasiya@gmail.com;

научный руководитель – И. Э. Савко, кандидат педагогических наук, доцент

Рассматриваются требования к применению лингвистических игр на уроках русского языка в V классе с целью формирования языковой компетенции учащихся, приведены примеры дидактических игр, которые можно использовать при изучении раздела «Лексика», описана методика их проведения.

Ключевые слова: языковая компетенция; учебно-языковые умения; лингвистические игры; пятый класс.

Языковая компетенция учащихся формируется на уроках, на которых объектом изучения, обобщения и систематизации являются теоретические аспекты языка. В учебной программе по русскому языку для V класса под языковой компетенцией понимаются:

- владение знаниями о языковой системе (фонетике, лексике, составе слова и словообразовании, морфологии, орфографии, синтаксисе и пунктуации, их стилистических ресурсах), единицах всех уровней языка;
- знание норм современного русского литературного языка;
- учебно-языковые умения опознавать, классифицировать, анализировать единицы языка [4].

Для формирования учебно-языковых умений используются различные виды упражнений, которые могут быть предложены учащимся как в стандартной, так и в нестандартной форме, в том числе в виде игры.

Для детей игра – это естественная потребность. Во время игры они действуют свободно, раскованно, не боятся ошибиться. Участие в игре снижает

психологическое напряжение, испытываемое ребенком в процессе учебной деятельности.

«В отличие от игр вообще, педагогическая игра обладает четкой учебно-познавательной целью и имеет соответствующий ей результат. Игровая форма занятий создается при помощи игровых приемов и ситуаций, выступающих как средство побуждения, стимулирования учебной деятельности» [2, с. 29]. Разнообразные игровые действия, при помощи которых решается умственная задача, усиливают интерес детей к учебному предмету.

Существует большое разнообразие игр и игровых заданий, однако учителю следует выбирать те из них, которые могут быть использованы при обучении конкретной возрастной группы. Если в десятом классе предложить задание, рассчитанное на младших школьников, оно покажется старшеклассникам легким и поэтому неинтересным. А в том случае, когда преподаватель даст ученикам слишком трудное упражнение, даже в игровой форме они не смогут выполнить его. Необходимо найти золотую середину: не усложнять, так как дети не поймут, и не упрощать, облегчая учение [1, с. 6].

При использовании лингвистических игр на уроках русского языка с целью формирования у учащихся языковой компетенции необходимо ответственно подходить к выбору упражнений. Важно учитывать их образовательную ценность, адаптировать выбранный материал под конкретную тему, класс, этап урока и уровень подготовки учащихся.

М. Р. Львов отмечает, что игры по русскому языку должны не только содержать развлекательный материал, но и обогащать учащихся новыми знаниями и умениями [3, с. 68].

Согласно учебной программе по русскому языку для V класса, в результате изучения раздела «Лексика» у учащихся должны быть сформированы такие учебно-языковые умения:

- определять значение слова в тексте, точно употреблять слова в соответствии с их значением;
- разграничивать значения многозначного слова, оттенки значений синонимов;
- обнаруживать антонимические отношения между словами;

- выявлять роль устаревших слов в художественном тексте;
- пользоваться словарями [4].

В учебном пособии по русскому языку для V класса имеются задания и упражнения для формирования вышеназванных умений, в дополнение к которым можно использовать лингвистические дидактические игры, способствующие повышению познавательного интереса школьников, обращая особое внимание на то, чтобы выполнение упражнений в игровой форме было направлено и на формирование языковой компетенции учащихся.

Приведем примеры таких игр, составленных нами по различным темам раздела «Лексика».

Тема «Слово и его лексическое значение» не новая для пятиклассников, поскольку рассматривалась в начальной школе. Для формирования умений учащихся формулировать лексическое значение слова можно использовать игру «Объясни значение».

Учитель показывает на мультимедийной доске рисунки с изображением, например, слона, мороженого, дома, а ученики должны сказать, какой предмет изображен, попытаться сформулировать лексическое значение данного слова, выбрать лучший ответ и записать его стилусом рядом с рисунком.

При выполнении задания пятиклассники почувствуют, что, даже если знаешь, что обозначает слово, дать четкое определение его лексического значения не очень легко. После этого им можно предложить посмотреть значения этих и других слов в толковом словаре.

При изучении темы «Антонимы» с целью формирования у учащихся умений разграничивать оттенки антонимов можно предложить игру «Тонкое различие». Для участия в игре приглашаются два ученика. Каждый получает карточку, на которой написаны три предложения. Задача игроков – прочитать предложения, подобрать к выделенным словам антонимы, подходящие по смыслу. Для карточек можно использовать такие предложения:

Карточка 1

1. Контрольная работа была **тяжелой**.
2. У него был **тяжелый** характер.
3. Эта сумка оказалась **тяжелой**.

Карточка 2

1. *Это озеро было очень **глубокое**.*
2. *Мальчик уснул **глубоким** сном.*
3. *Андрей обладал **глубокими** знаниями предмета.*

Учитель заранее чертит на доске таблицу, в которой фиксирует количество правильных и неправильных ответов, данных каждым игроком. При верном ответе отметка ставится в графе «Правильный ответ» (+1), при неверном – в графе «Неправильный ответ» (–1). Выигрывает участник, который дал больше правильных ответов.

Остальные учащиеся должны внимательно слушать и, если отвечающий допускает ошибку, поднять руку и назвать свой вариант антонима.

При работе над темой **«Исконно русские и заимствованные слова»** можно предложить игру «Найди пару» (она создана нами на платформе Worldwall: <https://wordwall.net/ru/resource/90333088/найди-пару>).

На мультимедийной доске даны карточки, на которых представлены заимствованные и аналогичные им исконно русские слова. Задача ученика – сопоставить заимствованные слова с исконно русскими и образовать пары. Игровой момент заключается в том, что задание нужно выполнить за одну минуту.

Остальные учащиеся делятся на «экспертов» и «хронологов» (за партой – один «эксперт», один «хронолог»). Задача «экспертов» – следить за правильностью выполнения задания и письменно фиксировать ошибки, если они будут, задача «хронологов» – следить за временем выполнения задания.

При изучении темы **«Профессиональные слова и термины»** можно использовать игру «Угадай по описанию».

Для проведения игры класс делится на шесть команд. Каждая команда получает карточку с небольшим текстом, в котором есть слова, употребляемые представителями определенных профессий. Например:

Дедушка любил рассказывать о своей работе. Я узнал от него много новых слов: навигация, шасси, аэродинамика, турбина, высотомер... Он говорил, что такие слова нужны, чтобы напарники хорошо понимали друг друга.

Учащиеся должны прочитать текст, найти в нем слова, употребляемые представителями определенной профессии, сказать, о какой профессии идет речь, и, пользуясь толковым словарем, объяснить значение данных слов.

Побеждает та команда, которая быстрее всех и правильно выполнит задание.

Лингвистические игры при изучении темы «Профессиональные слова и термины» целесообразно проводить с использованием словарей, поскольку далеко не все профессиональные слова входят в активный словарный запас пятиклассников.

Таким образом, лингвистические игры вносят в процесс выполнения различных упражнений и заданий разнообразие, динамичность, активизируют мышление и внимание учащихся, помогают стимулировать интерес пятиклассников к изучаемому материалу, что положительно сказывается на формировании их языковой компетенции. При этом сохраняется обучающая функция предлагаемых упражнений, поскольку игровыми являются только форма представления материала и способ выполнения задания, а лингвистическая сущность полностью соответствует изучаемой программной теме.

Библиографические ссылки

1. *Волина В. В.* Учимся играя. М. : Новая школа, 1994.
2. *Кот В. И.* Учись играючи, или Интеллектуальная игра как самостоятельная педагогическая технология // Народная асвета. 2014. № 5. С. 28–32.
3. *Львов М. Р.* Словарь-справочник по методике преподавания русского языка. М. : Просвещение, 1999.
4. Учебная программа по учебному предмету «Русский язык» для V класса учреждений образования, реализующих образовательные программы общего среднего образования с русским языком обучения и воспитания [Электронный ресурс]. URL: https://adu.by/images/2023/08/rus_yaz/up-rus-yaz-5.docx (дата обращения: 12.03.2025).

А. В. Гуляй

**РАЗРАБОТКА КЕЙСОВ ПО ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ
ДЛЯ СТУДЕНТОВ ЯЗЫКОВЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

ааппааа89@gmail.com;

научный руководитель – А. А. Акушевич, кандидат филологических наук

Анализ эволюции метода кейсов в сфере образования указывает на эффективность его применения при обучении дисциплинам профессионально-технической направленности и обозначает проблему ограниченной степени применимости существующих методик в обучении иностранному языку студентов языковых специальностей. В статье подчеркивается, что существующее противоречие может быть разрешено пониманием концептуальной разницы между «профильно-техническим» и «языковым» кейсами, заключающейся в различной функциональной роли языка, и внесением корректировок в такие этапы создания кейса, как целеполагание, определение содержания информации, а также определение источников и сбор необходимых опорных материалов.

Ключевые слова: метод кейсов; разработка кейсов; «языковой кейс»; языковая компетенция; решение коммуникативных задач.

Наблюдения за становлением и эволюцией метода кейсов в обучении позволяют отметить наряду с образовательным потенциалом метода и характерные для него предметные области. Так, проходя путь от зарождения в области преподавания юридических дисциплин и быстро набирая популярность в сфере бизнес-образования [3, с. 22], метод получает широкое распространение в обучении иностранному языку для специальных целей и переживает попытки интеграции в комплексное языковое обучение. Анализ данной хронологической линейки позволяет нам говорить о том, что метод кейсов, несмотря на свою универсальность, особенно прочно зарекомендовал себя в дисциплинах профессионально-технической направленности. Обращаясь же к обучению иностранному языку студентов языковых специальностей, отметим: теоретическое наличие кейсов в методическом арсенале

преподавателя не тождественно его эффективному практическому применению, ограниченному преобладанием руководств для специалистов неязыковых направлений и затрудненному недостаточностью обычного перевода подобных кейсов на иностранный язык при адаптации их для студентов языковых специальностей.

Концептуальная разница между «профильно-техническим» и «языковым» кейсами заключается в функциональном назначении «языковой» составляющей предлагаемой студентам ситуации. Язык «технического» кейса понимается преимущественно как *средство* представления инструкции-описания действия, в то время как «языковой кейс» понимает его не только как *средство*, но и как *цель* осуществляемой деятельности, что вносит существенные коррективы в работу над созданием и интеграцией кейсов в учебный процесс.

Согласно Ю. П. Сурмину, создание кейса включает в себя два ключевых этапа: «**проектирование** как этап продумывания кейса и **конструирование** как этап написания кейса, реализация предыдущего этапа» [2, с. 338]. В современной методической науке разработана и используется технологическая схема создания кейса [5, с. 157], в которой помимо прочих перечислены наиболее интересующие нас положения, относящиеся к вопросам целеполагания, содержания и источников материалов кейса. Рассмотрим модификации и дополнения, которые могут позволить нам раскрыть лингвистический потенциал кейса и адаптировать его к специфике языковых дисциплин.

Формулировка учебных целей и задач применения анализа ситуации в обучении, основных ее функций.

В то время как профильно-ориентированное обучение интегрирует кейс с целью совершенствования определенного набора профессиональных и личностных навыков, для кейса в языковом обучении это лишь одна из задач. В процессе интеграции кейса нами преследуются следующие цели: 1) изучение/практическая отработка определенного набора профессиональных и личностных навыков; 2) развитие языковой компетенции; 3) развитие способности решать коммуникативные задачи на иностранном языке в процессе работы над кейсом.

Стоит отметить, что коммуникативные задачи, возникающие в процессе решения проблемной ситуации, могут быть классифицированы по функциональному признаку: 1) процессуальные, «оперативные» внутренние и внешние коммуникации, возникающее в ходе разработки решения; 2) презентационные коммуникации, ответственные за презентацию результатов, а также обоснование и защиту принятой в ходе работы стратегии действия и решений.

Наличие трех целей существенным образом меняет характер стоящей перед нами задачи.

Определение содержания информации, необходимой для описания ситуации.

Требования к формату и структуре кейса указывают на обязательное наличие трех его составляющих – *сюжетной, информационной и методической*. «1. Сюжетная часть представляет собой совокупность действий, событий, которые раскрывают содержание кейса. 2. Информационная часть содержит необходимую для анализа ситуации информацию. 3. Методическая часть разъясняет место данного кейса в курсе и формулирует задания по анализу кейса» [5, с. 168]. В контексте приоритетной цели развития языковой компетенции содержание каждой из указанных составляющих подчинено задаче целенаправленного столкновения обучающихся с релевантными лингвистическими единицами, представляющими собой изучаемые и закрепляемые лексико-грамматические элементы. Существующие рекомендации по написанию текста кейса акцентируют внимание на необходимости обращения к простому и увлекательному повествованию. Перед нами же стоит большее количество задач, включающих также: 1) необходимость определения критериев отбора лексических единиц; 2) целенаправленное конструирование сюжета с целью органичного ввода в контекст релевантных лингвистических единиц; 3) приоритет контекстуальности и аутентичности.

Интеграция интересующего нас языкового материала может происходить посредством:

1) активации внимания к языковым единицам и оптимизации их интеграции в текст кейса: а) создание аннотации/глоссария к кейсу или его структурным элементам с целью введения или активизации необходимых для его решения терминов, понятий и лингвистических единиц; б) создание лингвистических «ловушек» (намеренных неясностей, двусмысленности и т. д.) или, напротив, лингвистических подсказок, которые помогают обучающимся найти решение; в) намеренное использование информационных вставок со сниженной степенью релевантности с целью повторного столкновения обучающихся с релевантным лингвистическим материалом; г) внедрение не только тематических, но и функциональных лингвистических единиц;

2) создания языковой вариативности: а) представление информации с разных точек зрения, требующих различного языкового оформления; б) интеграция комплекса стилей и примеров различных языковых явлений (метафоры, идиомы, культурные аллюзии, ирония и т. п.).

Определение источников и методов сбора информации.

В контексте обучения студентов языковых вузов метод кейсов предполагает широкое использование аутентичных материалов [1, с. 42]. В соответствии с *гипотезой входного материала* (англ. – *input hypothesis*), центральное место в усвоении иностранного языка занимает *понимаемый входной материал* (англ. – *comprehensible input*) и зона роста должна выстраиваться по принципу « $i+1$ », где « i » – это текущий уровень владения языком обучающегося, а « $+1$ » – шаг вперед от текущего уровня знаний. Для интеграции неадаптированных источников это значит, что мы подбираем материал на 0,5–1 уровень выше текущего уровня знаний учащегося с учетом преимущественно понятного контекста.

Группы студентов могут быть не гомогенны в отношении знания иностранного языка. Решение данной проблемы может, однако, находиться в уже упомянутой нами «коммуникативной» специфике языковых кейсов, позволяющей задействовать тактику избирательного предоставления информации. В этом случае студенты, демонстрирующие более высокий уровень языковой компетенции, берут на себя задачи, связанные с анализом более сложных материалов, нивелируя различия в уровне в процессе обмена

информацией и решения совместной внутригрупповой коммуникативной задачи.

Таким образом, эффективная интеграции метода кейсов в обучение иностранному языку студентов языковых специальностей предполагает расширение целеполагания, ориентированного на одновременное развитие профессиональных, языковых и коммуникативных компетенций. Информационная, содержательная и методическая составляющие кейса должны быть подчинены задаче целенаправленной презентации и отработки релевантного языкового материала, которая будет реализовываться посредством: а) применения техник активации внимания к языковым единицам; б) создания языковой вариативности в тексте кейса. Использование правильно подобранных аутентичных материалов и тактики дифференцированного доступа к информации позволяют максимизировать лингвистический потенциал метода и обеспечить реализацию различных видов речевой деятельности, нивелируя различия в уровне языковой подготовки обучающихся.

Библиографические ссылки

1. LCaS - Language case studies. Teacher training modules on the use of case studies in language teaching at secondary and university level / Johann Fischer [and others]. Graz : Council of Europe Publishing, 2008.
2. Корнеева М. А. Метод Case study в обучении английскому языку для специальных целей: алгоритм создания кейса // Молодой ученый. 2017. № 9. С. 337–340.
3. Попова С. Ю., Пронина Е. В. Кейс-стади: принципы создания и использования. Тверь : СКФ-офис, 2015.
4. Ситуационное обучение: практикум. Учебно-методическое пособие / Е. И. Балакирева [и др.]. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2014.
5. Ситуационный анализ или Анатомия Кейс-метода / Ю. П. Сурмин [и др.]. Киев : Центр инноваций и развития, 2002.

I. А. Гурыновіч

**ВЫКАРЫСТАННЕ ГУЛЬНЯВЫХ ТЭХНАЛОГІЙ НА ЎРОКАХ БЕЛАРУСКАЙ
МОВЫ ПРЫ ВЫВУЧЭННІ ТЭМ «НАЗОЎНІК» І «ПРЫМЕТНІК»**

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;
gurinovicingina7@gmail.com;*

навуковы кіраўнік – В. Ю. Дылеўская, кандыдат педагагічных навук, дацэнт

У працы разглядаецца выкарыстанне гульнявых тэхналогій на ўроках беларускай мовы пры вывучэнні тэм «Назоўнік» і «Прыметнік». Аўтар аналізуе эфектыўнасць інтэрактыўных метадаў навучання, якія спрыяюць актывацыі вучэбнага працэсу і павышэнню матывацыі вучняў.

Ключавыя словы: назоўнік; прыметнік; інтэрактыўныя метады; навучальны працэс; камунікатыўныя навыкі; творчае мысленне; адукацыйныя гульні; эфектыўнасць навучання.

У сучасных умовах развіцця адукацыі асаблівую ўвагу надаюць актывізацыі пазнавальнай дзейнасці навучэнцаў. Адным з эфектыўных метадаў павышэння цікавасці да навучання з'яўляецца выкарыстанне гульнявых тэхналогій.

Гульня – гэта не толькі форма адпачынку, але і важны сродак навучання, які спрыяе развіццю мыслення, маўлення, памяці і творчага патэнцыялу вучняў.

1. Паняцце гульнявых тэхналогій у навучанні.

Гульнявыя тэхналогіі – гэта форма арганізацыі навучальнага працэсу, пры якой вучні выконваюць вучэбныя задачы ў гульнявой форме. Гульні падзяляюцца на інтэлектуальныя, ролевыя, сюжэтна-гульнявыя, дыдактычныя і камп'ютарныя. Урок з выкарыстаннем гульні стварае спрыяльную эмацыянальную атмасферу, развівае ўзаемадзеянне і фарміруе станоўчую матывацыю.

2. Асаблівасці выкарыстання гульняў пры вывучэнні назоўніка.

Пры вывучэнні тэмы «Назоўнік» у 6 класе гульні дазваляюць замацаваць паняцці роду, ліку і склону. Напрыклад, гульня «Знайдзі пару» дапамагае вучням правільна вызначаць род назоўнікаў. Гульня «Ланцужок склонаў» развівае здольнасць змяняць словы па склонах. Ролевая гульні, дзе вучні ствараюць міні-дыялогі з выкарыстаннем назоўнікаў у розных формах, спрыяюць замацаванню ведаў у камунікатыўнай сітуацыі.

3. Выкарыстанне гульнявых тэхналогій пры вывучэнні прыметніка.

Пры вывучэнні прыметніка можна выкарыстоўваць гульню «Апішы персанажа», дзе вучні складаюць апісанні на падставе малюнкаў, выкарыстоўваючы прыметнікі. Гэта не толькі развівае мову, але і вучыць правільна дапасоўваць прыметнікі да назоўнікаў. Гульня «Адгадай прадмет па апісанні» дапамагае вучням узбагачаць слоўніковы запас і развіваць уяўленне.

Звернемся да тэмы «Назоўнік» і разгледзім, як можна выкарыстоўваць гульнявыя тэхналогіі.

Заданне 1. «Код» (лічбавы дыктант)

Так – 1, Не – 0 (1 вучань каля дошкі).

1. Назоўнік – самастойная часціна мовы? 1
2. Назоўнікі ў сказе з'яўляюцца толькі дзейнікамі і дапаўненнямі? 0
3. Для таго каб вызначыць, адушаўлены ці неадушаўлены назоўнік, дастаткова паглядзець, рухаецца ён ці не? 0
4. Назоўнікі *старшыня, бусыня, полымя* рознаскланяльныя? 1
5. *Магілёў* – агульны неадушаўлены назоўнік? 0
6. Пачатковая форма назоўніка – адз. лік, м. р., назоўны склон? 0

Адказ: 100100.

Заданне 2. «Даследаванне»

Растлумачце, чаму назоўнікі, запісаныя ў вашым маршруце, у адным выпадку пішуцца з вялікай літары, а ў другім – з маленькай? Як называюцца такія назоўнікі?

Вера – вера, Раман – раман, Надзея – надзея, Колас – колас, Танк – танк.

I варыянт. Складзіце сказы з ... назоўнікам.

II варыянт. Складзіце сказы з ... назоўнікам.

Заданне 3. «Канкрэтныя і абстрактныя назоўнікі»

Праца ў парах.

Размяркуй назоўнікі па лагічнаму ланцужку. Запішы ў пусты гекс свой прыклад абстрактнага і канкрэтнага назоўніка.

Каханне, стома, касьба, бура, гонар, гадзіна, адказ, мысленне.

Адказ: канкрэтныя – *гадзіна, адказ, бура*; абстрактныя – *каханне, стома, гонар, касьба, мысленне*.

Заданне 4. Фізкультхвілінка «Музычны перапынак» (песня «Жураўлі на Палессе ляцяць»)

Паслухайце знакамітую песню Алеся Ставера, Ігара Лучанка.

Якія назоўнікі вам запомніліся? Выпішыце іх у сшытак, вызначце скланенне, пастаўце іх ў месны склон.

Адказ: *Беларусь* – 3 скл., *Беларусі*; *краях* – 2 скл., *краях*; *вырай* – 2 скл., *вырай*; *жураўлі* – 2 скл., *жураўлях*; *Палессе* – 2 скл., *Палессі*.

4. Перавагі гульнявых тэхналогій.

Сярод асноўных пераваг гульнявых тэхналогій можна адзначыць:

- павышэнне матывацыі навучэнцаў;
- актывізацыю маўленчай дзейнасці;
- стварэнне станоўчага эмацыянальнага клімату;
- індывідуалізацыю навучання;
- развіццё супрацоўніцтва і камунікацыі.

5. Практычныя рэкамендацыі для настаўнікаў.

Настаўнікам варта:

- выкарыстоўваць гульні, адпаведныя ўзросту і ўзроўню вучняў;
- змяняць віды дзейнасці на працягу ўрока;
- улічваць інтарэсы і магчымасці навучэнцаў;
- спалучаць гульнявыя тэхналогіі з традыцыйнымі метадамі навучання.

Гульнявыя тэхналогіі з'яўляюцца эфектыўным інструментам выкладання беларускай мовы. Яны спрыяюць глыбокаму засваенню матэрыялу, развіццю творчага мыслення і фарміраванню станоўчай матывацыі. Асабліва пры вывучэнні такіх граматычных тэм, як «Назоўнік» і «Прыметнік», гульні могуць стаць неад'емнай часткай вучэбнага працэсу, робячы яго цікавым, насычаным і эфектыўным.

Дай Кэ

**СИСТЕМА РАБОТЫ С ИДИОМАТИЧЕСКИМИ ВЫРАЖЕНИЯМИ
ПРИ ИЗУЧЕНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО
(НА МАТЕРИАЛЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ СО ЗНАЧЕНИЕМ
‘ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЧЕЛОВЕКА’)**

Белорусский государственный университет, г. Минск;
fil.dayK@bsu.by;

научный руководитель – Е. Е. Долбик, кандидат филологических наук, доцент

Работа посвящена изучению идиоматических выражений русского языка и их роли в формировании лингвистической, коммуникативной и лингвокультурной компетенций у китайских студентов. Исследуются трудности, возникающие при усвоении русской фразеологии, предлагаются эффективные приемы обучения, коммуникативно ориентированные задания. Делается вывод о необходимости глубокого понимания русской культуры для успешного освоения русских фразеологизмов китайскими студентами.

Ключевые слова: русский фразеологизм; китайский фразеологизм; положительная характеристика человека; структурно-семантический аспект, сопоставительный анализ; культурные особенности.

Актуальность темы обусловлена важностью процесса усвоения идиоматических выражений русского языка для формирования как лингвистической, так и коммуникативной и лингвокультурологической компетенций у инофонов. Фразеология – раздел русского языка, изучение которого традиционно вызывает трудности у иностранных студентов. Именно при изучении идиоматики наиболее ярко выявляется своеобразие языковой картины мира носителей русского и китайского языков. Владение идиоматикой русского языка – важный показатель читательской грамотности. Несмотря на

наличие ряда исследований, связанных с преподаванием фразеологии на занятиях по РКИ, разработка методической системы изучения фразеологии в иностранной (китайской) аудитории остается актуальной.

Цель исследования – выявление эффективных методов и приемов изучения русских фразеологизмов китайскими студентами, а также разработка комплекса упражнений, способствующих успешному усвоению фразеологии. Для достижения этой цели решались следующие **задачи**:

1) составление картотеки фразеологизмов русского и китайского языков со значением ‘положительная характеристика человека’ на основе выборки из фразеологических словарей;

2) сопоставительный анализ фразеологизмов со значением ‘положительная характеристика человека’ в русском и китайском языках;

3) проведение эксперимента по определению значения фразеологизмов русского языка со значением ‘положительная характеристика человека’;

4) выявление трудностей, возникающих у китайских студентов при освоении русских фразеологизмов;

5) разработка коммуникативно ориентированных заданий, направленных на усвоение фразеологизмов.

Корпус фразеологизмов составлен путем сплошной выборки из «Китайско-русского фразеологического словаря» О. М. Готлиба и Му Хуайн [1] и «Фразеологического словаря русского литературного языка» А. И. Фёдорова [2].

В ходе сопоставительного исследования фразеологизмов со значением положительной характеристики человека в русском и китайском языках были выявлены важные закономерности и особенности:

1. Как в русском, так и в китайском языке существует большое количество фразеологизмов, отражающих положительные характеристики личности: 4.25 % от общего числа в словаре китайской фразеологии и 4.15 % в русском фразеологическом словаре.

2. По тематике в китайском языке преобладают фразеологизмы, связанные с понятием красоты (32), например 齿白唇红, 如花似玉, 出水芙蓉, тогда как в русских фразеологизмах чаще подчеркивается такая положительная характеристика человека, как альтруизм (14), например: *везти на*

своих плечах. Это связано с культурным и историческим контекстом каждой страны.

3. Если сравнивать структуру фразеологизмов, то все китайские фразеологизмы со значением положительной характеристики состоят из четырех иероглифов, тогда как русские имеют разнообразную структуру, представляя собой словосочетания и предложения, например: *широкая душа, лёгкая рука* (фразеологизмы, структурно равные простому словосочетанию); *голова варит, за словом в карман не лезешь* (фразеологизмы, структурно равные предложению).

4. Большинство русских фразеологизмов имеют соответствия в китайском языке, что подтверждает глубокую связь между культурой и языками двух народов. Например: *лежать на плечах* – 重任在肩; *пройти огонь и воду* – 赴汤蹈火; *как рыба в воде* – 如鱼得水.

Для выявления трудностей усвоения русских фразеологизмов китайскими студентами мы провели анкетирование. Мы отобрали 25 фразеологизмов из списка русских фразеологизмов данного исследования и предложили китайским студентам третьего и четвертого курсов, а также студентам магистратуры филологического факультета ответить на следующие вопросы: встречался ли вам этот фразеологизм в речи? Что он означает? В какой ситуации он может быть употреблен? Всего было опрошено 30 студентов. Результаты анкетирования показали, что более 70% китайских студентов не были полностью уверены в значении этих фразеологизмов. Например, фразеологизм *голова варит* не имеет соответствия в китайском языке. 25 студентов из опрошенных не слышали об этом фразеологизме, 5 студентов слышали о нем, из них 3 студента ответили, что фразеологизм имеет значение ‘то, что человек думает’. Только два студента указали правильное значение фразеологизма – ‘кто-либо умен, сообразителен, находчив’. Фразеологизм *держат своё слово* слышали 20 студентов и правильно указали его значение – ‘выполнить свое обещание’.

Для преодоления трудностей в усвоении русских фразеологизмов китайскими студентами, связанных со сложностью интерпретации переносных значений и необходимостью погружения в культурный контекст, а также с отсутствием аналогов некоторых фразеологизмов в китайском языке, нами

разработаны и апробированы во время педагогической практики следующие упражнения.

1. Работа с фразеологическими карточками. На одной стороне карточки дан фразеологизм (например, *как ломовая лошадь*), на другой – его значение (*трудолюбивый человек*). Студенты берут карточку и в парах обсуждают, как можно использовать фразеологизм в предложении.

2. Интерактивная игра «Что это значит?». Один студент называет фразеологизм, а остальные в парах обсуждают, что он означает. Затем ведущий может подтвердить или опровергнуть их предположения.

3. Сопоставительный анализ фразеологизмов. Необходимо подобрать китайский эквивалент к русскому фразеологизму. Например, русский фразеологизм *держать слово* и китайский фразеологизм 信守承诺 используются для характеристики людей, которые выполняют свои обещания, и близки по лексическому составу. Русский фразеологизм *как рыба в воде* и китайский 如鱼得水 употребляются для характеристики человека, который чувствует себя свободно, непринужденно, ведет себя естественно и просто. Русский фразеологизм *широкая душа* и китайский 心中宽广 имеют значение ‘щедрый человек’.

4. Составление ассоциативного ряда. Преподаватель предлагает презентацию с картинками и просит студентов назвать фразеологизмы, которые соответствуют изображениям, и охарактеризовать ситуации, в которых эти фразеологизмы могут быть использованы.

5. Предъявление этимологических сведений о происхождении фразеологизма. Преподавателем или студентом готовится краткая информация о том, как или где возник тот или иной фразеологизм. Например, устойчивое выражение *пройти огонь и воду*, согласно словарю «Фразеологизмы в русской речи» А. М. Мелерович и В. М. Мокиенко [3], восходит к древнему мифологическому осмыслению огня и воды как очищающих, «испытывающих» стихий.

6. Викторина. Студентам предлагаются вопросы, например:

Что означает фразеологизм *возложить на плечи*? Выберите правильный вариант:

а) положить много вещей на плечи,

б) взять на себя ответственность;

в) отправиться в путешествие.

Подобные упражнения создают условия для активного вовлечения студентов в обучение и формируют мотивацию к использованию фразеологизмов в речи.

Очевидно, что для успешного усвоения фразеологизмов необходимо глубокое понимание русской культуры. Этому будут способствовать приемы визуализации материала, использование мультимедийных ресурсов, игровые методы, коммуникативная направленность заданий, поэтапное освоение материала, регулярная практика и самоконтроль.

Работа по созданию учебных материалов и заданий, направленных на преодоление трудностей в усвоении фразеологических единиц китайскими студентами, будет продолжена. Это поможет улучшить качество обучения, повысить уровень владения языком, углубить понимание культурных аспектов, связанных с фразеологией, будет способствовать не только освоению языка, но и формированию межкультурной чуткости, созданию своеобразного «моста» между культурами и народами.

Библиографические ссылки

1. Готлиб О. М., Му Хуаин. Китайско-русский фразеологический словарь. Около 3500 выражений. 2-е изд., стереотип. Иркутск : Изд-во ИГУ, 2019.
2. Фёдоров А. И. Фразеологический словарь литературного русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/phraseological-literary-dictionary/index-200.htm> (дата обращения: 26.04.2025).
3. Мелерович А. М., Мокиенко В. М. Фразеологизмы в русской речи: Словарь. М. : Русское слово, 1997.

Дуэнь Вэньсюань

**ВЗАИМОСВЯЗЬ ТРАДИЦИОННЫХ И ИННОВАЦИОННЫХ
ФОРМ И МЕТОДОВ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ НА ЗАНЯТИЯХ
ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ**

Белорусский государственный университет, г. Минск;

fil.duanV1@bsu.by;

научный руководитель – С. Н. Захарова, кандидат педагогических наук, доцент

В статье рассматриваются сущность и функции контроля знаний по русскому языку как иностранному в условиях реализации современных методологических подходов (компетентностного, деятельностного, личностно-ориентированного); доказана необходимость обновления форм и методов контроля результатов изучения РКИ; охарактеризованы некоторые инновационные технологии, формы и методы контрольно-оценочной деятельности на занятиях по РКИ.

Ключевые слова: методика преподавания; русский язык как иностранный; контроль знаний; инновации; тестирование.

Контроль результатов обучения в дидактике и методике преподавания русского языка как иностранного (далее – РКИ) является важным элементом образовательного процесса и необходимым условием, обеспечивающим его эффективность и достижение поставленных учебных целей и задач. Он выполняет ряд функций: 1) диагностическую, позволяя увидеть, какие языковые единицы и на каком уровне освоены студентом; 2) корректирующую, т. к. в ходе контроля результатов освоения РКИ могут быть выявлены и устранены пробелы или ошибки в овладении учебным материалом; 3) стимулирующую, поскольку подготовка к контролю требует от студента мобилизации, проявления усилий при выполнении контрольных заданий; данная функция связана также с желанием каждого студента показать самый высокий результат; 4) функцию обратной связи: с помощью контроля преподаватель может оценить эффективность использованных технологий, методов и средств обучения, определить, достаточно ли было затрачено времени для

освоения программного материала. Благодаря контролю преподаватели получают возможность оценить степень развития языковой, коммуникативной и межкультурной компетенций студентов, своевременно адаптировать содержание и методы изучения РКИ, стимулировать мотивацию обучающихся к дальнейшему освоению языка.

Ряд исследователей (О. Заболотская [1], Т. Лукина [3] и др.) считают современный этап развития образования переходным, что проявляется в движении от традиционных методов и средств обучения к инновационным, основанным на применении информационных технологий и методологии компетентностного и личностно-ориентированного подходов. В связи с этим происходят изменения и в самой процедуре и методике контроля результатов учебной деятельности студентов на занятиях по РКИ.

В соответствии с положениями личностно-ориентированного подхода подбор заданий для контроля результатов обучения предусматривает выбор заданий оптимальной степени сложности, что обеспечивает высокую вероятность достижения положительных результатов и минимизирует риск невыполнения контрольной работы (теста или иной формы контроля); точно определенную шкалу сложности заданий, используемых для контроля; возможность укрепления мотивации к обучению посредством использования профессионально-ориентированных текстов и иных материалов для контроля знаний. Корректировать степень сложности тестов и иных заданий для контроля знаний студентов по РКИ можно с помощью искусственного интеллекта, который определяет исходный уровень образованности, прогнозирует его изменение и предлагает контрольные задания определенной степени сложности.

Некоторые из традиционных форм и методов обучения в условиях цифровизации и информатизации образования приобретают новые варианты, например, уже ставшее традиционным тестирование. На занятиях по РКИ оно проводится с разными целями: установить уровень в определенном виде деятельности (говорение, чтение, письмо, аудирование); выявить способности к определенному виду деятельности; определить трудности в овладении конкретным видом деятельности и возможные способы их преодоления [2].

О целесообразности использования тестов как средства контроля результатов учебной деятельности студентов-инофонов свидетельствуют следующие их характеристики: возможность проверять одновременно всех студентов группы; возможность проведения теста практически на любом занятии, так как его выполнение занимает немного времени; равные условия для всех студентов при выполнении теста; возможность включать в тест большой объем контролируемого материала и оценивать не только его усвоение, но и наличие отдельных умений пользоваться им [2].

Современная тестология развивается очень интенсивно, что побуждает преподавателей РКИ к внедрению в образовательный процесс тестирования на основе информационных технологий. Для разработки онлайн-тестов преподаватели используют разнообразные конструкторы: Onlinetestpad, Classmarker, Мастер-Тест, Let'Stest и другие. Кроме этого, большими возможностями для проведения онлайн-тестирования обладают большинство LMS. Одна из самых распространенных из них – Moodle, на базе которой функционирует образовательный портал БГУ, – позволяет создавать тесты с заданиями всех типов и форм, применять тестирование как на аудиторных занятиях, так и во внеаудиторной работе студентов как средство контроля знаний.

Традиционные принципы, формы, методы и технологии контроля в высшем образовании остаются основополагающими. Они обеспечивают системность, объективность и стабильность процесса изучения РКИ, в то время как современные подходы, включая использование информационно-коммуникационных технологий, модульно-рейтинговой системы оценивания и др., открывают новые возможности для адаптации контроля к индивидуальным особенностям студентов. Такие формы, как диктанты, языковые упражнения, изложения и сочинения, устные монологические высказывания на определенную тему и другие, дополняются современными технологиями контроля знаний, умений и навыков студентов: тестирование на онлайн-платформах, рейтинг, кредитно-модульная система оценки учебных достижений, портфолио. Данные инновационные технологии позволяют обеспечить оперативность и объективность оценки, а также стимулируют

развитие самостоятельности, активности студентов, развивают у них мотивацию к учебной деятельности.

В современных условиях на занятиях по РКИ, кроме традиционных форм и методов обучения, используются современные педагогические технологии, которые задействуют интеллект (решение кейсов, проблемные ситуации, проекты), обеспечивают эмоциональную (ролевые и деловые игры, дискуссии) и физическую (игры-разминки, подвижные игры) активность обучающихся. А поскольку формы и методы контроля знаний должны коррелировать с формами и методами обучения, то все чаще активные формы и методы используются не с дидактическими целями, а для контроля и оценки результатов освоения РКИ. Так, игровые формы и методы контроля знаний являются важнейшими инструментами в арсенале современного преподавателя РКИ. При грамотном применении они не только превращают процесс обучения в увлекательное и динамичное мероприятие, но и способствуют более глубокому усвоению материала, развитию коммуникативных навыков и творческого мышления. Например, созданные на базе сервиса Quizlet карточки и мини-игры могут содержать текстовую, визуальную и аудиосопровождающую информацию. Возможности платформы включают создание карточек-перевертышей; автоматическую генерацию мини-тестов; использование изображений, озвучивания и перемешивания карточек; доступ к статистике прогресса и результатов обучения. Quizlet активно используется как студентами, так и преподавателями для подготовки к тестам, повторения терминов, закрепления ключевых понятий, контроля результатов обучения. Этот сервис способствует развитию навыков самоконтроля и позволяет обучающимся видеть собственный прогресс в реальном времени.

Применение портфолио, кейсов, проектов как средств контроля знаний студентов делает процесс обучения максимально приближенным к реальным потребностям и проблемам студентов, их будущей профессиональной деятельности, способствует приобретению компетенций для повседневной жизни. Для этого преподаватели РКИ в соответствии с профилем получаемой иностранными обучающимися профессии разрабатывают компетентностно-ориентированные задания, кейсы, проекты, которые позволяют оценить уровень сформированности различных компетенций студентов – не

только языковых, коммуникативных, лингвокультурологических, но и метапредметных и индивидуально-личностных.

Таким образом, эффективная интеграция традиционных и современных подходов способствует созданию оптимальной системы контроля, которая не только определяет уровень компетенций студентов, но и активно формирует образовательную траекторию инофонов, повышая качество обучения и уровень подготовки специалистов.

Библиографические ссылки

1. *Заболотская О. О.* Методика преподавания иностранных языков в вузах. Херсон, 2010.
2. *Коккота В. А.* Лингводидактическое тестирование: науч.-теорет. пособие. М. : Высшая школа, 1989.
3. *Лукина Т. О.* Технологии диагностики и оценки учебных достижений. М., 2007.

У. А. Мазикова

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ОЗНАКОМЛЕНИЯ С ЯЗЫКОВЫМИ НОРМАМИ И КАЧЕСТВАМИ РЕЧИ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА В V КЛАССЕ

Белорусский государственный университет, г. Минск;

ulyaniama@gmail.com;

научный руководитель – И. Э. Савко, кандидат педагогических наук, доцент

Анализируются последовательность тем учебной программы и учебного пособия по русскому языку для V класса, связанных с изучением норм русского литературного языка и качеств речи, содержание соответствующих параграфов учебного пособия и предлагается иная последовательность, отражающая взаимодействие языковых уровней и соответствующая логике формирования у учащихся знаний и умений по рассматриваемым в пятом классе разделам курса русского языка.

Ключевые слова: нормы русского литературного языка; качества речи; обучение языковым нормам; пятый класс.

Целенаправленная работа над нормами русского литературного языка и качествами речи начинается в пятом классе с раздела «Культура устной и письменной речи». В учебной программе определено, что пятиклассники должны получить представление о нормах русского литературного языка и таких качествах речи, как правильность, точность, логичность, богатство, чистота, уместность, выразительность [2, с. 8].

В учебном пособии по русскому языку для 5-го класса в § 7 «Культура устной и письменной речи. Нормы русского литературного языка» содержится следующая теоретическая информация: «Культура речи – это владение нормами литературного русского языка и качествами речи. <...> Чтобы речь была грамотной, нужно усвоить языковые нормы» [1, с. 36]. Практика работы с учащимися пятого класса показывает, что многим из них не совсем понятен данный материал. Это может быть обусловлено тем, что понятие «культура речи» объясняется через еще не рассмотренные понятия «нормы русского литературного языка» и «качества речи».

Далее представлена таблица «Языковые нормы», в которой названия норм соотносятся в основном с названиями разделов науки о языке, например: морфология – нормы морфологические, синтаксис – нормы синтаксические [1, с. 36–37]. Однако пятиклассникам в начале учебного года трудно осознать данный теоретический материал, поскольку при изучении русского языка в начальной школе они использовали понятия «звуки и буквы», «части речи», «предложение», а не «фонетика», «морфология», «синтаксис». Кроме того, в данной таблице отсутствуют сведения о лексических и фразеологических нормах, то есть информация представлена не полностью.

Далее в учебном пособии идут § 8 «Произносительная, орфографическая и словообразовательная нормы» и § 9 «Морфологическая, синтаксическая и пунктуационная нормы». В данных параграфах предлагаются упражнения, выполнение которых вряд ли позволит пятиклассникам получить четкое представление о вышеназванных нормах, поскольку неполное понимание сущности таких терминов, как, например, морфология, может вызвать у детей затруднения при ответе на вопрос «Над какой нормой вы работали, выполняя задания?» [1, с. 40].

В параграфе 9 «Морфологическая, синтаксическая, пунктуационная норма» нет заданий, связанных с синтаксической нормой, зато есть задания на орфографическую норму. Пунктуационной норме посвящено только одно предложение упражнения 68 [1, с. 41].

Однако можно понять затруднения авторов учебного пособия при подборе материала для работы над нормами русского литературного языка, поскольку в начале пятого класса ученикам может быть понятна только сущность орфографических и пунктуационных норм.

Информация о лексических нормах оторвана в учебном пособии от сведений о всех остальных нормах и предлагается в разделе «Речевая ситуация. Стили речи» в § 16 «Речевая норма». В учебном пособии речевая норма определена как «правильное употребление слов и предложений в зависимости от речевой ситуации» [1, с. 63]. Эта формулировка является не совсем точной, поскольку не только учетом речевой ситуации обеспечивается соблюдение лексических норм (именно они подразумеваются под понятием «речевая норма»). Стоит отметить, что и термин «речевая норма», видимо,

не совсем удачен, так как названия норм связаны, как правило, с названиями соответствующих разделов языка: орфография – орфографическая норма, синтаксис – синтаксическая норма, а раздела языка под названием «речь» не существует. Вероятно, этот термин решили ввести из-за общепринятого понятия «речевая ошибка».

Содержание параграфа «Речевая норма» показывает, что его предназначение – дать понятие о некоторых речевых ошибках, обусловленных нарушениями лексических норм, и формировать первичные умения нахождения таких ошибок. Однако раздел «Лексика» будет изучаться только в конце учебного года, поэтому рассмотрение данного параграфа в начале учебного года, видимо, не совсем логично.

С нашей точки зрения, информацию о нормах русского литературного языка следует давать не в начале пятого класса, а поэтапно в связи с изучением соответствующих разделов курса русского языка в данном классе: «Фонетика» – произносительная норма, «Синтаксис и пунктуация» – синтаксическая и пунктуационная нормы, «Орфография» – орфографическая норма, «Лексика и фразеология» – лексическая и фразеологическая нормы. Причем целесообразно вначале рассмотреть лингвистическую тему, а после этого дать представление о соответствующих нормах и некоторых ошибках, обусловленных нарушениями данных норм. Знакомство с понятиями «словообразовательная норма», «морфологическая норма» целесообразно перенести в 6-й класс и ввести при изучении разделов «Состав слова. Образование слов» и «Морфология».

Таким образом, чтобы ознакомление с нормами русского литературного языка и обучение некоторым из них было более эффективным, целесообразно, видимо, пересмотреть структуру учебной программы и учебного пособия по русскому языку для 5-го класса.

После параграфов, посвященных нормам русского литературного языка, идут § 10 «Качества речи. Точность и логичность речи» и § 11 «Богатство, выразительность, чистота и уместность речи». В данных параграфах отсутствуют четкие определения качеств речи. Например, в упражнении 71, призванном дать понятие о хорошей речи, представлены такие формулировки: «Богатая речь – богатый словарный запас, разнообразные предложения»,

«Уместность – необходимое качество речи», «Логичность – это также важное качество речи» [1, с. 42–43].

Единственное развернутое определение касается точности речи: «Точность как качество культуры речи связана с правильным пониманием и употреблением слова. Чтобы речь была точной, необходимо научиться выбирать языковые средства в зависимости от речевой ситуации» [1, с. 45]. Однако, как известно, с учетом речевой ситуации связано такое качество, как уместность речи. Кроме того, понятие «Речевая ситуация» изучается позже (§ 13), то есть снова при объяснении нового материала осуществляется «опора» на то, что еще будет изучаться.

Большинство упражнений § 10 направлено на нахождение и исправление грамматических или речевых ошибок, сущность которых пятиклассникам еще не объяснялась. Например, в упр. 73 предлагается «перестроить предложения, устранив ошибки», и даются, в частности, такие фразы: 1. *Я очень люблю красный борщ, пирожки с капустой и маму, которая их мне готовит.* 2. *Во время экскурсии мы побывали в музее, на выставке, в зоопарке и в Минске* [1, с. 43]. В данных примерах нарушены правила построения предложений с однородными членами, то есть синтаксические нормы, а это пятиклассники еще не изучали (тема «Однородные члены предложения» представлена в § 23). В упр. 78 дается задание записать предложения, исправив ошибки, и предлагаются высказывания с ошибками, обусловленными: 1) употреблением слова иной стилевой окраски (стили речи будут рассматриваться в § 14 и § 15); 2) нарушением лексической сочетаемости, употреблением слова в несвойственном ему значении, употреблением лишнего слова (информация о речевых ошибках будет дана в § 16); 3) нарушением лексической устойчивости фразеологизма, употреблением фразеологизма в несвойственном ему значении (фразеологизмы будут рассматриваться в конце учебного года); 4) нарушением норм управления (теме «Словосочетание» посвящен § 17).

Практика показывает, что пятиклассники, не изучившие соответствующие разделы русского языка, не имеющие четкого представления о нормах русского литературного языка, речевых и грамматических ошибках, не могут выполнить данное упражнение осознанно.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что предложенное в учебной программе и в учебном пособии для 5-го класса расположение материала о качествах речи требует определенной корректировки. С нашей точки зрения, целесообразно было бы организовать рассмотрение данного раздела после изучения лексикологии и фразеологии.

Последовательность работы в 5-м классе над нормами русского литературного языка и качествами речи можно, видимо, изменить следующим образом:

1. Изучение синтаксиса и пунктуации, соответствующих пунктуационных норм, первичное ознакомление с некоторыми синтаксическими нормами (в связи с изучаемыми синтаксическими конструкциями).
2. Изучение фонетики и произносительных (орфоэпических, акцентологических) норм.
3. Изучение орфографии (орфографические нормы).
4. Изучение лексикологии и элементов фразеологии, ознакомление с некоторыми лексическими и фразеологическими нормами и речевыми ошибками, обусловленными нарушениями данных норм.
5. Изучение качеств речи.

Такая последовательность отражает взаимодействие языковых уровней, соответствует логике формирования у учащихся знаний и умений по рассматриваемым в пятом классе разделам курса русского языка.

Изучение норм русского литературного языка и качеств речи является очень важным и при правильной организации работы будет содействовать формированию языковой, речевой, коммуникативной, лингвокультурологической и социокультурной компетенций пятиклассников.

Библиографические ссылки

1. Мурина Л. А., Игнатович Т. В., Жадейко Ж. Ф. Русский язык : учебное пособие для 5 класса. 1 часть. Минск : Национальный институт образования, 2019.
2. Учебная программа по учебному предмету «Русский язык» для V класса учреждений образования, реализующих образовательные программы общего среднего образования с русским языком обучения и воспитания [Электронный ресурс]. URL: https://adu.by/images/2023/08/rus_yaz/up-rus-yaz-5.docx (дата обращения: 28.03.2025).

Н. К. Маліноўская

**АДМОЎНЫ ЎПЛЫЎ ВЫКАРЫСТАННЯ НЕЙРОННЫХ СЕТАК
НА ПРАЦЭС НАВУЧАННЯ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ**

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

anastasia040802004@gmail.com;

навуковы кіраўнік – А. А. Акушэвіч, кандыдат філалагічных навук

Артыкул прысвечаны аналізу адмоўнага ўплыву нейронных сетак на якасць вывучэння беларускай літаратуры ва ўстановах агульнай сярэдняй адукацыі. У даследаванні разглядаюцца пагрозы, якія могуць узнікнуць праз празмернае выкарыстанне штучнага інтэлекту: зніжэнне чытацкай актыўнасці, крытычнага мыслення і творчай самастойнасці вучняў.

Ключавыя словы: нейронныя сеткі; штучны інтэлект; беларуская літаратура; адукацыйны працэс; вучэбная матывацыя.

Развіццё лічбавых тэхналогій і штучнага інтэлекту, у тым ліку нейронных сетак, адкрыла новыя магчымасці ў сферы адукацыі. Аднак разам з перавагамі [3] з'яўляюцца і сур'ёзныя пагрозы, асабліва ў гуманітарных галінах, дзе важныя асабістыя перажыванні, творчае асэнсаванне і духоўнае паглыбленне. Беларуская літаратура як вучэбная дысцыпліна патрабуе не механічнага запамінання, а эмацыянальнага ўдзелу і асэнсавання культурных каштоўнасцей.

Мэтай даследавання з'яўляецца аналіз негатыўных наступстваў выкарыстання нейронных сетак у працэсе навучання беларускай літаратуры, вызначэнне пагроз для фарміравання асабістай пазіцыі вучня, яго здольнасці да аналітычнага мыслення і эмацыянальнага ўдзелу ў адукацыйным працэсе.

Беларуская літаратура – гэта не толькі вывучэнне мастацкіх тэкстаў, але і асэнсаванне гісторыі, культуры, нацыянальнай свядомасці. Прыгожае пісьменства вучыць спагадзе, маральнай устойлівасці, умению адчуваць і думаць. Важнымі элементамі навучання з'яўляюцца: самастойнае чытанне і

аналіз тэкстаў; напісанне сачыненняў і водгукаў; удзел у дыскусіях; фарміраванне асабістага меркавання; развіццё духоўнай чуйнасці і эстэтычнага густу.

Вывучэнне літаратуры павінна быць арыентавана на рэалізацыю кампетэнтнаснага падыходу. Мяркуецца, што вучань не толькі засвойвае веды, але і прымяняе іх, інтэгруе ў асабісты вопыт, валодае навыкамі рэфлексіі. У кантэксце беларускай літаратуры размова сярод іншага ідзе пра асэнсаванне нацыянальна-культурнага кантэксту, развіццё літаратурнай кампетэнцыі, фарміраванне маральных каштоўнасцей.

Такі падыход цесна звязаны з асобасна арыентаваным навучаннем, што разглядаецца як узаемадзеянне настаўніка і вучня, якое грунтуецца на ўважлівым стаўленні да індывідуальных асаблівасцей, здольнасцей, інтарэсаў і эмацыйнай сферы навучэнца. Для таго каб прааналізаваць уплыў выкарыстання нейронных сетак на працэс навучання літаратуры, трэба адказаць на наступныя пытанні:

- 1) Якое месца сёння займаюць нейронныя сеткі ў адукацыйным працэсе?
- 2) Як штучны інтэлект уплывае на псіхалагічны і матывацыйны аспекты?
- 3) Якія этычныя праблемы стварае штучны інтэлект?
- 4) Ці страчваецца каштоўнасць змест літаратурнай адукацыі?
- 5) Як штучны інтэлект уплывае на іншыя вучэбныя прадметы (у параўнанні з літаратурай)?

Пытанне 1: нейронныя сеткі ў адукацыйным працэсе. Нейронныя сеткі – гэта інструменты штучнага інтэлекту, якія дазваляюць машынам вучыцца на аснове вялікіх масіваў дадзеных. У адукацыйнай сферы нейрасеткі могуць выкарыстоўвацца для апрацоўкі тэкстаў, напісання рэфератаў і сачыненняў, стварэння візуальных матэрыялаў, мадэлявання дыялогаў і віртуальных урокаў, аналізу вучэбнай дзейнасці і вызначэння індывідуальнай траекторыі навучання.

Разам з тым ІТ-тэхналогіі павінны быць дапаўненнем да адукацыйнага працэсу, а не замяняць чалавечы ўдзел. Калі тэхналогіі становяцца асноўнай крыніцай навучання, страчваецца сацыяльна-педагагічны складнік адукацыі.

Замена вучнем уласных думак тэкстамі, створанымі нейроннымі сеткамі, прыводзіць да паслаблення крытычнага мыслення, перааходжае развіццю моўнай і стылістычнай самастойнасці, збядняе ўнутранае ўспрыманне мастацтва і інтэлектуальнае развіццё асобы.

Паводле Л. С. Выгоцкага, навучанне адбываецца ў «зоне найбліжэйшага развіцця» [1] – там, дзе вучань самастойна, але з падтрымкай, пераадольвае індывідуальныя цяжкасці. Калі ж уся праца перадаецца штучнаму інтэлекту, працэс развіцця можа перапыняцца, можа адбывацца нават дэградацыя аналітычных здольнасцей.

Пытанне 2: уплыў на псіхалагічны і матывацыйны аспекты. Калі вучні рэгулярна карыстаюцца нейрасеткамі для выканання творчых заданняў, яны часта губляюць уласную матывацыю, цікавасць да працэсу пошуку і адкрыцця новых ведаў, не развіваюць навыкі пераадолення цяжкасцей. Вынікам гэтага з'яўляецца эмацыянальнае выгаранне і адукацыйная апатыя, калі навучэнец не ўспрымае навучанне як каштоўнасць.

Пытанне 3: этычныя праблемы і штучны інтэлект. У педагагічнай этыцы вялікае значэнне надаецца сумленнасці, аўтэнтнасці і адказнасці. Згодна з прынцыпамі акадэмічнай добрасумленнасці кожная вучэбная работа павінна быць вынікам уласнай дзейнасці вучня, выкарыстанне чужых ідэй патрабуе спасылак і ўказання аўтарства. Перадача ведаў цесна звязана з духоўна-маральным выхаваннем сучаснага чалавека. У выпадку бескантрольнага выкарыстання штучнага інтэлекту ўзнікае ілюзія ведаў, не выходзяцца адказнасць, разбураюцца ўзаемаадносіны паміж настаўнікам і вучнем.

Пытанне 4: каштоўнасці змест літаратурнай адукацыі. Паводле І. Гётэ, «літаратура – гэта люстэрка духоўнага жыцця народа» [2]. Калі мастацкі тэкст пераўтвараецца ў матэрыял для фармальнай апрацоўкі, гэта прыводзіць да дэгуманізацыі адукацыі, ператварае вучня ў пасіўнага спажывца, абясцэняе творчасць як сродак самавыяўлення.

Згодна з прынцыпамі культурна-адукацыйнай мадэлі навучання, літаратура павінна спрыяць фарміраванню ўстойлівых каштоўнасчых арыенціраў, развіццю нацыянальнай самасвядомасці і духоўнай культуры.

Пытанне 5: штучны інтэлект і яго ўплыў на вучэбныя прадметы. У адрозненне ад дакладных навук, дзе штучны інтэлект можа выступаць як эфектыўны інструмент для разлікаў і аналізу, у літаратурным навучанні нейронныя сеткі губляюць сваю каштоўнасць як замена чалавечай рэфлексіі. Гэта дае падставы праводзіць параўнальны аналіз карысці штучнага інтэлекту ў розных вучэбных сферах, гаварыць пра неабходнасць фарміравання крытычнага стаўлення да тэхналогій, падкрэсліваць непаўторнасць гуманітарнай адукацыі.

Разгледзім магчымыя шляхі вырашэння праблем, звязаных з выкарыстаннем штучнага інтэлекту. Каб прадухіліць негатыўныя наступствы выкарыстання нейрасетак, неабходна:

- павышаць інфармацыйную і медыяадукаванасць вучняў (распазнаванне фэйкаў, аналіз крыніц, вылучэнне аўтэнтычнага і штучнага і інш.);
- абмяркоўваць няўдалыя/некарэктныя тэксты, згенераваныя нейрасеткамі;
- матываваць навучэнцаў да самастойнага пошуку сэнсаў;
- развіваць у вучняў разуменне, што тэхналогіі – гэта інструмент, а не замена мыслення;
- уключаць метады, прыёмы і формы работы (у тым ліку інтэрактыўныя), што патрабуюць эмацыянальнай і творчай актыўнасці, калі немагчыма падмяніць думку генерацыяй (інсцэніроўкі, эсэ-рэакцыі, парныя дыялогі, круглыя сталы, дыскусіі і інш.);
- заахвочваць да практнай дзейнасці, падчас якой навучэнцы могуць самі ствараць літаратурныя блогі, падкасты, медыяпраекты на аснове твораў беларускай літаратуры.

Такім чынам, выкарыстанне нейронных сетак у адукацыі – з’ява двухбакая. З аднаго боку, гэта карысны інструмент, здольны дапамагаць, з другога – пагроза, асабліва для літаратуры як вучэбнага прадмета, для мастацкага слова як асновы духоўнага станаўлення асобы (тэхналогія замяняе сам працэс мыслення і творчасці). Штучны інтэлект не здольны перадаць эмоцыі, спачуванне, духоўную сілу. Аднымі з галоўных на

вучэбных занятках павінны заставацца жывое мысленне вучня, яго слова, яго перажыванні.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Выготский Л. С.* Психология развития человека. Минск : Эксмо, 2005.
2. *Гётэ І.* Выбранные творы. Мінск : Беларускі кнігазбор, 1999.
3. *Путило О. О., Савина Л. М.* Использование нейросетей в процессе преподавания литературы в школе [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-neyrosetey-v-protssesse-prepodavaniya-literatury-v-shkole/viewer> (дата обращения: 23.04.2025).
4. *Федоров А. В.* Медиаобразование: история и теория [Электронный ресурс]. URL: <https://ifap.ru/library/book560.pdf> (дата обращения: 23.04.2025).

Е. С. Рудько

**СПОСОБЫ РЕЧЕВОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ ПЕДАГОГА
НА ШКОЛЬНИКОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
ekaterina.rudko05@mail.ru;*

научный руководитель – С. Н. Захарова, кандидат педагогических наук, доцент

В статье исследуются речевые способы воздействия педагога на школьников, обусловленные морфологическими особенностями построения высказывания; акцентируется внимание на местоимениях и грамматических категориях глагола. Для лингвистического анализа использовались педагогические высказывания из произведений русской художественной литературы.

Ключевые слова: педагогическая коммуникация; речевое воздействие; прагматика; педагог; ученик.

В основе процесса обучения лежит коммуникация, в ходе которой с помощью языка передается информация, развиваются социальные навыки, устанавливаются и в дальнейшем регулируются отношения между центральными фигурами процесса обучения как такового – учителем и учеником. Педагог, в силу возраста и статуса, различными языковыми средствами воздействует на учеников, при этом разные грамматические конструкции могут усиливать или уменьшать эффект педагогического воздействия.

Местоимения и связанная с ними грамматическая категория лица глагола устанавливают «границы» между собеседниками, позволяют выразить свое отношение друг к другу. В данном случае речь идет о коммуникативных ролях (позициях), причем в диалоге собеседники рассчитывают на то, что их партнер будет соблюдать отведенные каждому роли. Среди таких коммуникативных ролей чаще всего называют Родителя (Р), Взрослого (В) и Дитя (Д) [2, с. 66]. Можно предполагать, что коммуникация между учителем и учеником выглядит как Р-Д или же В-Д. Но следует учитывать, что комму-

никативная позиция не равняется реальному возрасту и социальному статусу человека, а значит, в конкретной ситуации собеседники могут проявлять себя в различных коммуникативных ролях [2, с. 73]. Кроме того, как минимум с пятого класса ученики начинают формировать свое внутреннее «Я», чувствуют себя взрослее, чем есть на самом деле, и стремятся к такому же признанию от окружающих. В такой ситуации педагог не всегда может осознавать, как правильно обращаться к ученикам, какие местоимения использовать. В обществе функционирует правило: конструкции с *Вы* указывают на уважение к адресату и соблюдение дистанции, а обращение на *ты* свидетельствует о неформальных, достаточно близких отношениях между людьми. Педагог в процессе коммуникации может прибегать к обоим вариантам, и второй, судя по нашим наблюдениям, преобладает:

– *Мое для меня самого необъяснимое спокойствие, продолжавшееся во все время экзаменов, начало мне изменять, но тут учитель сказал мне самым серьезным голосом: «Ну, что **вы!** **Вы** же **знаете** довольно хорошо...»* (М. Дьяконов. Книга Воспоминаний. Глава третья)

– *Придётся тебе поставить двойку, – он открывает журнал и ставит мне двойку, а я думаю о своей тетрадке, которая мокнет сейчас под дождём. Поставил учитель мне двойку и спокойно так говорит: – Какой-то сегодня **ты странный...*** (В. Голявкин. Тетрадки под дождём)

Количественное преобладание варианта с местоимением *ты* не свидетельствуют о том, что его выбор в речи является корректным. На это указывает, например, такая реакция:

– *Я слишком хорошо знаю тебя!*

– ***Не тыкайте мне, пожалуйста!***

– *Гордец!* (Л. И. Славин. Интервенция)

Таким образом, обращение на *ты* в диалоге между малознакомыми людьми, в официальной обстановке часто бывает неуместным, провоцирующим конфликт. С учетом переходного возраста, когда подростки требуют к себе уважения и равного отношения, учителю следовало бы обращаться к каждому ученику на *Вы*. Это не только признак уважения, но и один из эффективных способов воздействия, который дает школьнику возможность почувствовать себя личностью, чье мнение важно.

В педагогической коммуникации часто используется местоимение **мы** и сопровождающий его глагол в первом лице. Семантика данной лексемы разнится в контексте и может реализовываться как *я+ты*, *я+вы*, *я+он* и в других смысловых вариантах. В процессе обучения учитель использует конструкции с *мы* при обращении к ученикам, показывая, что сам педагог включен в деятельность, что он с детьми «заодно», т. е. комбинация представляется как «*я (педагог) + вы (ученики)*»:

– *Сегодня **мы** познакомимся*, – начал преподаватель, но тут раздалась залихватская трель колокольчика, заглушая его слова. Дембовский кинул взгляд на свои ручные часы: – *Позвольте... Сейчас ещё только двенадцать* (А. Мусатов. Клава Назарова).

Данная конструкция прагматически очень сильная, т. к. с помощью местоимения *мы* и соответствующих по грамматической форме глаголов учитель включает себя в совместную деятельность с учениками, дает понять, что он вовлечен в разговор и открыт для вопросов. Такие конструкции по прагматике совпадают с императивом, однако «Записывайте», «Изучайте», «Разбирайте» в таких контекстах звучало бы довольно грубо, и учитель, понимая это, прибегает к конструкциям 1 лица множественного числа. Педагог стремится наладить контакт со школьниками, выразить свое хорошее отношение к ним (и получить такое же отношение к себе): именно язык и его прагматический потенциал помогает ему в этом.

Прагматичность речи учителя связана с грамматическими категориями глагола. **Категория времени**, характеризующая временную протекаемость действия по отношению к моменту речи, используется учителем постоянно. Однако времена нередко начинают «пересекаться» между собой, и это воздействует на слушающего. Среди временных транспозиций особенно часто в педагогической коммуникации встречается перенос настоящего времени в контекст прошедшего:

– *Вспомним, **начинается** война с поляками, и не кто-нибудь, а Брусилов подписывает документ, где **обращается** к россиянам-соотечественникам и «подключает» русские смыслы* (И. Яковенко. Счастливая неизбежность).

Абсолютно понятно, что речь идет о минувших событиях: учитель знакомит учеников с историей, но представляет действия в настоящем времени. Такой транспозиционный прием достаточно прагматичен: исторические события воспринимаются ярче, подробнее, адресат начинает чувствовать себя участником описанной ситуации. Подобное употребление настоящего времени в процессе восприятия и обработки информации будет качественно отличаться от использования прошедшего времени, и это – один из эффективных способов воздействовать на слушателей.

«Пересекаться» между собой могут не только граммы в рамках одной категории. Например, прошедшее время может начать функционировать как императив, и в этом тоже есть свое особое воздействие:

– *Цели у ребят были хорошие, добрые, поэтому на первый раз мы решили их не наказывать. Всё, Дымков, Романов, **сели** на места, дружно **забыли** эту глупую историю и начинаем работать!* (А. Червяков. *У нас на Венере. Фантастическая повесть*)

Суть в том, что прошедшие события представляются уже словно завершёнными, доведенными до результата, причем такая форма косвенно выражает просьбу, приказ и звучит более категорично [3, с. 296]. Данная форма не нацелена на прямое улучшение отношений между участниками образовательного процесса, но явно направлена на реализацию задуманной интенции говорящего, на успешное воздействие. Получается, что учитель не оставляет выбора ученику – он должен открыть тетрадь и записать тему урока. В данном случае категории времени и наклонения используют свои значения по максимуму, а в некоторых контекстах даже пересекаются.

Еще одна категория глагола, обладающая воздействующим эффектом в рамках обучения, – **вид**. В речи учителя два противоположных вида могут характеризоваться различной степенью категоричности:

– *Андрей, что происходит? – Мария Юрьевна смотрит сердито. <...> **Сядь** на место.* (Л. Матвеева. *Продлёнка*)

– *Скоро уже звонок. А давайте-ка посмотрим на Юлю Журавлёву! <...> Ну, Юленька, **выходи** к доске!* (М. Крамар. *Плоть и пульпа*)

Очевидно, что между «сядь на место» и «садись на место», «выйди к доске» и «выходи к доске» есть существенная разница, причем выражается

она в прагматике, в воздействии говорящего на слушающего. Совершенный вид глагола (далее – СВ) изначально по своей природе направлен на достижение результата, на предел действия [1, с. 70], поэтому можно допускать, что, используя императив в СВ, мы словно не даем право выбора адресату: он должен совершить названное действие и получить результат. Учитель интуитивно делает выбор в зависимости от собственной цели.

Таким образом, для усиления эффекта в педагогической коммуникации учителю предпочтительнее использовать местоимение *мы* и формы первого лица множественного числа для создания более комфортной психологической обстановки на уроке. Прошедшее время, настоящее время и совершенный вид глагольных конструкций также будут усиливать воздействие на учащегося, стимулировать его к результативной деятельности.

Библиографические ссылки

1. Маслов Ю. С. Избранные труды: Аспектология. Общее языкознание. М. : Языки славянской культуры, 2004.
2. Норман Б. Ю. Грамматика молчания. М. : ФЛИНТА, 2025.
3. Норман Б. Ю. Прагматический потенциал русской лексики и грамматики: [монография]. Екатеринбург : Урал. федер. ун-т, 2017.

Н. С. Трабо

**КАК СЛОВО В СЕРДЦЕ ОТЗОВЁТСЯ:
ОТ ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ ТЕКСТА
К ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ В УСТНОЙ И ПИСЬМЕННОЙ РЕЧИ
НА ИНОСТРАННОМ (АНГЛИЙСКОМ) ЯЗЫКЕ**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
trabo@lyceum.by;*

научный руководитель – Т. В. Рубаник, кандидат педагогических наук, доцент

В статье рассматриваются результаты эксперимента по формированию ценностно-смысловой компетенции обучающихся в процессе работы над темой «International Cooperation» («Международное сотрудничество») на уроках английского языка в 11-м классе учреждений общего среднего образования. Представлены дополнительные тексты, обеспечивающие как речевое развитие обучающихся, так и воспитательное воздействие на них.

Ключевые слова: английский язык; текст; предметно-тематическое содержание; интерпретация; ценностно-смысловая компетенция; обучающий эксперимент; задания и упражнения.

Одна из целей овладения учебным предметом «Английский язык» в старших классах учреждений общего среднего образования Республики Беларусь – создание индивидуального текста высказывания, что предполагает умение строить монолог на любую тему в рамках учебной программы, а также способность обсуждать содержание текстов разной предметно-тематической направленности и обосновывать собственное мнение.

Исследователь Маслова В. А. считает, что «текст – динамическое коммуникативное образование высшего порядка, <...> высшая форма системной организации, содержащая сообщение о фрагменте мира, созданная по замыслу автора, обладающая композиционным, семантическим, прагматическим единством, обработанная в соответствии со стилистическими нормами и функциями (изучаемого) языка» [1, с. 14].

Необходимо помнить, что «в процессе коммуникации (в том числе и художественной коммуникации) текст как бы раздваивается на текст автора и

текст реципиента (воспринимающего), хотя материальная форма текста здесь едина» [1, с. 16].

При работе с текстом на уроках английского языка сначала разбираются все лингвистические аспекты: незнакомые слова, устойчивые выражения, грамматические структуры и т. д., затем проводится выявление идей, концепций, близких реципиенту (обучающемуся), и утверждений, которые не совпадают с его мнением. В процессе комментирования и обсуждения содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информации происходит осмысление и принятие созидательных установок автора.

Маслова В. А. при обучении созданию индивидуального текста высказывания рекомендует проанализировать коммуникативную стратегию, которую можно принимать как «план речевых действий, с помощью которых автор пытается достигнуть некоторых глобальных целей» [1, с. 17].

Одним из важнейших критериев отбора текстов является их экспрессивность, так как важно «усиление воздействия на интеллектуальную, эмоциональную и волевую сферы личности реципиента. Экспрессивность изменяет эмоциональное состояние носителя языка, влияя таким образом на его целенаправленную деятельность» [1, с. 20].

Представим дополнительный дидактический материал для изучения, обсуждения и моделирования индивидуального текста высказывания к теме «International Cooperation» («Международное сотрудничество») на уроках английского языка в 11-м классе. Специфика отобранных текстов: они содержат аксиологический компонент; информационная составляющая довольно разнообразна; предметно-тематическое содержание всесторонне раскрывает проблему международного взаимодействия и включает актуальные социокультурные и лингвокультурологические сведения.

Подобранный дидактический контент можно структурировать в следующем порядке: от изучения специфики английского языка (краткая история развития) до понятий «globalization» («глобализация»), «culture shock» («культурный шок»), «culture clashes» («культурные различия») и «rhetoric» («риторика»). Данная логическая последовательность определена на основании принципа «от простого к сложному» и нацелена на создание обучающимися своего «эффективного текста высказывания» с учётом полученных новых знаний о составляющих компонентах диалога культур. Перечислим темы отобранных текстов – публицистических статей – и обозначим решаемую методическую задачу в процессе учебной деятельности:

– текст «Communication in a foreign language» («Общение на иностранном языке») формирует мотивацию к изучению иностранного языка на примере бытовой ситуации (из-за неправильного выражения мысли автор заказал в ресторане не то, что хотел) [2, с. 39];

– текст «How to learn vocabulary» («Как учить лексику») демонстрирует эффективные техники запоминания, простейшие способы расширения словарного запаса и «золотое правило», как достичь желаемой цели [2, с. 223];

– текст «Speaking English Well» («Разговаривать на английском хорошо») способствует развитию навыков самообразования [2, с. 227];

– текст «Learning a foreign language» («Изучение иностранного языка») помогает обучающимся выявить личную проблему в процессе анализа сложных моментов при изучении иностранного языка [3, с. 158];

– текст «Why am I learning English?» («Почему я изучаю английский язык?») разъясняет ценность английского языка как средства международного общения [2, с. 184];

– текст «Working as a team» («Работать как команда») направлен на сплочение обучающихся, формирование командного духа [4, с. 41];

– текст «Globalization» («Глобализация») расширяет представление обучающихся о важнейших процессах в современном обществе [2, с. 59];

– содержание текста «Defining the Age» («Определяя Век / Эпоху») обогащает лексический запас обучающихся терминологическими единицами, обозначающими периоды времени [5, с. 35];

– тексты «Culture shock» («Культурный шок») [5, с. 64] и «Culture clashes» («Культурные различия») [6, с. 200] предоставляют информацию о важных аспектах для построения межкультурного диалога;

– текст «Rhetoric» («Риторика») раскрывает обучающимся значимость речевого мастерства в коммуникации [6, с. 19].

Работа над темой «International Communication» («Международное сотрудничество») проведена в несколько этапов:

1) выполнение лексико-грамматических заданий, предполагающих усвоение новых слов и понятий, развитие языковой догадки в ходе подстановки пропущенного слова в контекст, совершенствование навыков словообразования;

2) осмысление содержания текста в процессе беседы, ответов на вопросы, которые помогают понять авторскую идею и задуматься над собственными ценностными установками;

3) написание эссе о составляющих диалога культур;

4) выполнение онлайн-теста для мониторинга динамики приобретённых знаний, навыков применения лексико-грамматических средств, а также понимания и интерпретации содержания прочитанных текстов путем выявления правдивых и ложных утверждений, подбора соответствующих слов к предложенному варианту и т. д.;

5) обсуждение за круглым столом темы «International Cooperation» («Международное сотрудничество») с опорой на содержание рассмотренных текстов (обучающиеся должны были изложить свое понимание процесса подготовки к межкультурному диалогу, раскрыть представление о компетентном речевом поведении в общении с представителями другой культуры, назвать 5 важнейших шагов, определяющих успех коммуникации).

Работа с дополнительным дидактическим материалом позволила расширить понимание сложной темы, изучаемой в рамках школьной программы, создать прочную мотивацию к изучению английского языка, самообразованию, стимулировать стремление к расширению познаний в социокультурной и лингвокультурной областях, что в целом обеспечивает формирование функциональной грамотности обучающихся.

Следует отметить, что целенаправленный отбор текстов с аксиологической составляющей, а также методически корректное управление интерпретационной деятельностью с последующим продуцированием обучающимися собственных устных и письменных высказываний способствуют возникновению эмоционального отклика и присвоению молодыми людьми рассматриваемых ценностей.

Библіографічныя спасылкі

1. Маслова В. А. Лингвистический анализ текста. Экспрессивность: учебное пособие для вузов. М. : Юрайт, 2023.
2. Prodromou L. Grammar and Vocabulary for First Certificate. Pearson Education Limited, Sixth impression, 2002.
3. Evans V. Round-up 6 English Grammar Book. Pearson Education Limited, 2009.
4. Barnes J., Hyde D., Kenny N., Newbrook J. Advanced Expert CAE Student's Resource book. Pearson Education Limited, Third Impression, 2008.
5. Mann M., Taylore-Knowles S. Destination B2: Grammar and Vocabulary with answer key. Macmillan Publishers Limited, 2013.
6. Mann M., Taylore-Knowles S. Destination C1&C2: Grammar and Vocabulary with key. Macmillan Publishers Limited, 2014.

Юй Пэн

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ РАЗВИТИЯ РЕЧИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ РКИ

Белорусский государственный университет, г. Минск;

m1375112433922@163.com;

научный руководитель – С. А. Шантарович, кандидат педагогических наук, доцент

В современной системе образования особую актуальность приобретает вопрос эффективного обучения иностранных студентов русскому языку как иностранному (РКИ). Данная работа предлагает решение проблемы систематизации и практического применения методических приёмов развития речи иностранных студентов при обучении РКИ, представляя комплексный анализ эффективных стратегий обучения и конкретные рекомендации по их внедрению в образовательный процесс.

Ключевые слова: речь; иностранные учащиеся; развитие речи; методические приёмы; эффективное развитие речи; РКИ.

Формирование лингвистической компетенции у иностранных учащихся существенно зависит от образовательного контекста. В данном аспекте следует рассмотреть несколько ключевых факторов: доступность высококачественных языковых программ, педагогические подходы и общая политика учебного заведения в отношении поддержки зарубежных студентов. Применение диалоговых образовательных техник способствует активному использованию языка студентами на практике, что заметно ускоряет овладение речевыми навыками. Педагоги, эффективно вовлекающие обучающихся в образовательный процесс и формирующие благоприятную среду для языковой практики, значительно повышают результативность обучения.

Развитие речи – синтетический процесс, поэтому навыки указанной деятельности развиваются на базе лексических, грамматических и фонетических знаний учащихся. Овладение этими знаниями предполагает прежде всего интенсивный тренинг в применении приобретаемых знаний на практических занятиях по РКИ совместно с однокурсниками и под руководством преподавателя с последующим использованием приобретенных умений в реальном речевом общении [1, с. 84]. Для успешного освоения речевых

навыков иностранным студентам необходимы методы и стратегии, которые учитывают их индивидуальные потребности и сложные аспекты изучаемого языка. Эти подходы включают в себя коммуникативные методики, активное вовлечение в языковую практику, использование современных технологий и широкий доступ к учебным ресурсам. Такие стратегии не только помогают быстрее овладеть языком, но и снижают языковую тревожность, а также укрепляют уверенность в себе.

В методике преподавания русского языка как иностранного, как известно, коммуникативный подход является самым эффективным в обучении. Его основой служит применение языка в реальных жизненных ситуациях. Например, ролевые игры, обсуждения, дебаты и групповые проекты создают условия, в которых студенты могут практиковать язык, приближаясь к реальным ситуациям.

Ролевые игры. «Посещение врача» – один студент играет роль врача, другой – пациента, обсуждая симптомы и лечение; «Диалог в кафе» – один студент заказывает еду, другой исполняет роль официанта.

Обсуждения и дебаты. Темы для обсуждений – «Влияние социальных сетей на образование», «Должен ли университет отменить экзамены?». Формат дебатов: студенты делятся на команды, одна сторона аргументирует «за», другая – «против».

Групповые проекты. Создание презентации на тему «Традиции и культура моей страны» с обсуждением в группе. Подготовка и представление проекта «Экологические проблемы в мире» с последующим обсуждением в классе.

Ситуационные задания. Импровизация: студентам дается сценарий, например, «потеряли паспорт в аэропорту», и они должны разыграть ситуацию. Решение проблем: «Организация мероприятия» – студенты совместно планируют и обсуждают шаги для проведения события. Интервью и опросы: например, студенты составляют список вопросов и проводят интервью с однокурсниками на темы: «Как вы изучаете иностранный язык?» или «Ваши учебные привычки».

Интерактивные методы, такие как имитационные игры, групповые дискуссии, организованные дебаты и коллективные проекты, формируют среду, в которой учащиеся могут отрабатывать языковые навыки в контексте, приближенном к реальным коммуникативным ситуациям.

Коммуникативный подход в обучении базируется на использовании языка в реальных ситуациях. Одна из ключевых особенностей эффективной коммуникации – необходимость уметь выражать абстрактные понятия через знакомые и простые образы. Использование аналогий позволяет говорящему перейти от конкретного и известного к более сложному и абстрактному, облегчая понимание. Таким образом процесс коммуникации становится более эффективным, поскольку абстракции становятся доступными через связи с уже знакомыми понятиями. Это помогает преодолеть страх общения и развить навыки межкультурной коммуникации.

Коммуникативный метод акцентирует внимание на практическом использовании языка, а не только на изучении грамматических правил, что особенно важно для иностранных студентов. Разговорная практика имеет важное значение для развития языковых навыков иностранных студентов. Студентам необходимо предоставлять возможности применять язык не только в рамках аудиторных занятий, но и в неформальной обстановке. Участие в культурных и социальных мероприятиях, таких как фестиваль «Дни национальных культур», способствует погружению в языковую среду и помогает лучше понять культурные особенности страны обучения [2, с. 89].

Современные мультимедийные технологии и онлайн-ресурсы значительно расширяют возможности самостоятельного изучения языка. Во время занятий рекомендуется использовать ссылки на конкретные задания и упражнения, например, на интерактивные упражнения на платформах Duolingo, Memrise или Anki, которые помогают пополнять словарный запас и совершенствовать произношение за счет регулярной практики. Такие платформы, как YouTube, предоставляют аутентичный контент, который помогает студентам привыкать к различным акцентам и стилям речи. Однако эти ресурсы наиболее эффективны для самостоятельной работы, так как позволяют учащимся заниматься в удобное для них время и тем самым повышают гибкость процесса обучения. Таким образом, индивидуальные занятия и регулярная обратная связь с преподавателем также являются важными элементами успешного обучения. Персонализированный подход позволяет сосредоточиться на тех аспектах языка, которые вызывают наибольшие трудности у конкретного студента. Регулярная обратная связь помогает студентам осознавать свои ошибки и корректировать их на ранних этапах, предотвращая закрепление неправильных языковых моделей.

Развитие речевых навыков является важнейшим элементом академической и социальной адаптации иностранных студентов. Умение эффективно использовать язык определяет успех не только в учебе, но и в интеграции в новую культурную среду. Речь становится не просто средством коммуникации, но и важным инструментом, который позволяет активно участвовать в образовательном процессе и строить социальные связи. Чем лучше студенты владеют языком, тем легче им воспринимать учебный материал, общаться с преподавателями и однокурсниками, а также решать ежедневные задачи в новой стране.

Библиографические ссылки

1. Букесова Р. М., Бисалиева Н. С. Диалог как технология обучения общению на иностранном языке студентов в техническом вузе в условиях полиязычия // Научный альманах. Филологические науки. 2017. № 2-2 (28). С. 392–393.
2. Обухова Л. Ю. Совершенствование аудитивных навыков студентов в процессе изучения английского языка // МНКО. 2024. № 1 (104). С. 89–93.
3. Бакина И. Н. Многоаспектность обучения русскому языку как иностранному / И.Н. Бакина // Ашмаринские чтения: сб. материалов XI Междунар. науч.-практ. конф. Чебоксары, 2019. С. 166–168.

Ян Сэньмяо

**МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРИМЕНЕНИЯ
КОМПЕТЕНТНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ЗАДАНИЙ
КАК СРЕДСТВА КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ ПРИ ИЗУЧЕНИИ
РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО**

*Белорусский государственный университет, г. Минск;
fil.yan58@bsu.by;*

научный руководитель – С. Н. Захарова, кандидат педагогических наук, доцент

В статье рассматриваются особенности организации контроля и оценки результатов обучения русскому языку как иностранному в условиях реализации компетентностного подхода; систематизируются особенности компетентностно-ориентированных заданий как инновационного средства контроля результатов обучения; предлагаются рекомендации по их применению в преподавании русского языка как иностранного.

Ключевые слова: методика преподавания; русский язык как иностранный; компетентностный подход; контроль результатов обучения; компетентностно-ориентированные задания.

Модернизация высшего образования в современных условиях связана с внедрением компетентностного подхода. Он направлен на формирование у обучающихся универсальных, специальных и индивидуально-личностных компетенций, трактуемых как совокупность знаний, умений, ценностных установок, необходимых для эффективного решения личностных и социально значимых проблем в профессиональной сфере деятельности. Компетентностному подходу в высшем образовании посвящены исследования В. А. Болотова, И. А. Зимней, В. В. Краевского, О. Е. Лебедева, В. В. Серикова, А. В. Хуторского, Т. И. Шамоной и других.

Ученые отмечают, что при внедрении компетентностного подхода в высшее образование существенно меняется характер учебно-познавательной деятельности обучающихся, а результатом образования становится не традиционная система знаний, умений и навыков, а сложная система компетенций выпускника университета. Следовательно, реализация компетентностного подхода требует не только обновления цели, результата, содержания

образования, методов, форм и технологий его освоения, но и создания системы инновационных дидактических средств для контроля и оценки результатов образования. В качестве таких дидактических средств А. А. Шехонин рассматривает компетентностно-ориентированные задания (далее – КОЗ).

Сущность КОЗ в педагогических науках определяется по-разному. Так, В. А. Болотов считает, что КОЗ – это задание, которое требует использования знаний в условиях неопределенности, за пределами учебной ситуации, организует деятельность учащегося, а не состоит только лишь в воспроизведении им информации или отдельных действий [2]. А. А. Шехонин указывает, что КОЗ – это инновационная дидактическая единица, «включающая содержание и технологии обучения, преподавания и оценивания качества подготовки студентов и обеспечивающая эффективность формирования профессиональных компетентностей» [3, с. 21]. Исследователь подчеркивает особый статус КОЗ в дидактической системе, т. к. они направлены не на воспроизведение информации или отдельных учебных действий, а на организацию всей учебно-познавательной активности, исследовательской, проектной и квазипрофессиональной деятельности студента.

Компетентностными называются те задания, которые удовлетворяют следующим требованиям:

- общекультурная и социальная значимость получаемого результата, что обеспечивает познавательную мотивацию обучающегося;
- цель выполнения компетентностного задания заключается не столько в получении ответа, сколько в присвоении нового знания (метода, способа решения, приема), с возможным переносом на другие предметы;
- по структуре КОЗ являются нестандартными, т. е. в структуре задания неопределенны некоторые из ее компонентов;
- возможно наличие нескольких путей решения.

С позиции методики преподавания РКИ, компетентностно-ориентированным следует считать такое задание, выполнение которого побуждает студентов к применению имеющихся у них предметных (лингвистических и лингвокультурологических) знаний и умений по русскому языку в ситуации профессионального общения или социально значимой коммуникации. Источниками для создания КОЗ по РКИ могут служить тексты художественных произведений, научные издания по профилю получаемой специальности, материалы учебников или пособий, соответствующих научной области

осваиваемой профессии. При проектировании КОЗ целесообразно использовать фрагменты текстов, принадлежащих разным стилям и жанрам, включать разные способы предъявления информации (линейный, т. е. обычный текст, и нелинейный: схема, таблица, рисунок, карта и т. п.). Можно также использовать QR-коды для перехода к необходимым первоисточникам, видео- или аудиоматериалам.

Сегодня на занятиях по РКИ преподаватели активно используют КОЗ на этапе закрепления теоретических знаний о языковых явлениях, при освоении лексических единиц, а также при формировании умений и навыков по осваиваемым разделам языка. Однако КОЗ – это полифункциональное дидактическое средство, поэтому его можно использовать также как средство и форму для контроля и оценки результатов учебной деятельности студентов. Разработка и применение КОЗ с контролирующей и оценочной функциями как основными требует соблюдения нескольких конкретных правил и методических рекомендаций.

1. На основе стандарта высшего образования, учебных планов специальности и учебной программы следует определить, какие именно компетенции формируются через освоение конкретного раздела РКИ (что контролируем?).

2. Выбрать форму КОЗ [1, с. 27–28], подобрать необходимое содержание с учетом требований к визуализации учебного материала.

3. Определить способ и критерии для оценивания выполненного КОЗ. На сегодняшний день считается, что для оценки КОЗ используются несколько способов: интервальная шкала и модельный ответ.

4. Разработать подробную инструкцию для студентов по выполнению самого задания, разъяснить студентам принципы и критерии, по которым будет оцениваться результат КОЗ.

5. Нельзя сразу использовать КОЗ как средство контроля результатов учебной деятельности, нужно сначала выполнить несколько стандартных, традиционных заданий (упражнений, диктантов и т. п.).

6. Поскольку КОЗ, как правило, имеют значительный объем, то целесообразно прибегнуть к помощи ИКТ для распространения задания: его можно доставить студентам по электронной почте, через социальные сети, с помощью системы дистанционного обучения (если таковая используется в учреждении образования).

7. Предусмотреть достаточное количество времени на выполнение КОЗ, так как решение таких заданий требует значительно больших временных затрат по сравнению с тестированием или решением обычных лингвистических заданий.

Таким образом, применение КОЗ как средства контроля и оценки результатов освоения РКИ позволяет решить сразу несколько педагогических задач:

- комплексно оцениваются результаты освоения РКИ;
- возрастает мотивация к обучению (КОЗ содержат не только учебную, но практическую, жизненную мотивацию, что делает их выполнение актуальным для обучающихся);
- активизируется позиция каждого студента в ходе контроля знаний, при этом можно индивидуализировать содержание и способ оценивания результатов КОЗ.

Библиографические ссылки

1. Безусова Т. А. Характеристика и особенности составления компетентностно-ориентированных заданий для занятий в вузе [Электронный ресурс] // *Juvenis scientia*. 2018. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/harakteristika-i-osobennosti-sostavleniya-kompetetnostno-orientirovannyh-zadaniy-dlya-zanyatiy-v-vuze> (дата обращения: 22.04.2025).
2. Болотов В. А., Сериков В. В. Компетентностная модель: от идеи к образовательной программе // *Педагогика*. 2003. № 10. С. 8–14.
3. Шехонин А. А. и др. Компетентностно-ориентированные задания в системе высшего образования. СПб. : НИУ ИТМО, 2014.

ЗМЕСТ

Я З Ы К О З Н А Н И Е	3
А. В. Антонов ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА МАНИПУЛИРОВАНИЯ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ КОРПУСА ОТЗЫВОВ НА ФИЛЬМ «АВАТАР: ПУТЬ ВОДЫ»)	4
М. О. Бабанова ГЕНДЕРНО МАРКИРОВАННЫЕ ЛЕКСЕМЫ В СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ СЛЕНГЕ.....	10
У. А. Бойко СЕМАНТИКО-ДЕНОТАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ИСТОЧНИКИ ФОРМИРОВАНИЯ МЕЖЪЯЗЫКОВЫХ СХОДСТВ И РАЗЛИЧИЙ РУССКИХ И АНГЛИЙСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ С СЕМАНТИКОЙ ‘деньги’, ‘money’	14
Н. Д. Глинская ПРЕФИКСАЦИЯ ГЛАГОЛОВ ДВИЖЕНИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ.....	19
Л. У. Глушыцкі КІРАВАННЕ Ё ДРАМАТЫЧНЫХ ТВОРАХ Л. РОДЗЕВІЧА З ПУНКТУ ГЛЕДЖАННЯ НАРМАТЫЎНА-СТЫЛІСТЫЧНАЙ СІСТЭМЫ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРНАЙ МОВЫ..	24
П. А. Дваранская ВОБРАЗ ЖАНЧЫНЫ Ё ЧЭШСКАЙ ФРАЗЕАЛОГІІ	29
К. В. Дервоед ЗАКОНОМЕРНОСТИ СЕМАНТИЧЕСКОЙ ДЕРИВАЦИИ В АФРИКАНСКОМ ВАРИАНТЕ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА (НА МАТЕРИАЛЕ ЗООНИМИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ).....	35
А. С. Джежора ХРИСТИАНСКИЕ МИФОНИМЫ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ОНОМАСТИЧЕСКОГО КОДА БЕЛОРУССКИХ И РУССКИХ ПОЭТЕСС РУБЕЖА XX–XXI вв.	40
Дана Достык ЛОКАЛИЗАЦИЯ НАЗВАНИЙ КИНОФИЛЬМОВ НА РУССКОМ И НА КИТАЙСКОМ ЯЗЫКАХ	45
Е. С. Леончик СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ОТГЛАГОЛЬНЫХ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ, ОБРАЗОВАННЫХ ОТ ЛАТИНСКОГО AGO, EGI, ACTUM, AGERE В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ	49
С. М. Магілеўцава ПРАКЛЁНЫ Ё БЕЛАРУСКАЙ ЛІНГВАКУЛЬТУРЫ: ЛЕКСІЧНЫ СКЛАД І СТРУКТУРНАЯ АРГАНІЗАЦЫЯ	56
В. В. Морозевич СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ	61
А. А. Напреенко ОБОРОТ GENETIVUS ABSOLUTUS В СЕРБСКИХ ПЕРЕВОДАХ ЕВАНГЕЛИЙ.....	65

Е. А. Пенязь ФЕНОМЕН КОМИЧЕСКОГО В СЕРБСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА.....	71
А. О. Перзашкевич К ВОПРОСУ О СИНКРЕТИЧНОЙ ПРИРОДЕ СЛОВ КАТЕГОРИИ СОСТОЯНИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ	75
Н. С. Протасеня ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ РУССКОГО И БЕЛОРУССКОГО ЯЗЫКОВ В АРХИТЕКТУРНОМ КОДЕ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ УСТОЙЧИВЫХ СОЧЕТАНИЙ С ЕДИНИЦАМИ УГОЛ И ВУГАЛ/КУТ)	79
Д. М. Ромашко ЭВОЛЮЦИЯ МЕДИЦИНСКИХ ЗНАНИЙ В РОССИИ XVII–XIX ВВ.: ОТ «ПРОХЛАДНОГО ВЕРТОГРАДА» ДО «ДОМАШНЕЙ МЕДИЦИНЫ» В. М. ФЛОРИНСКОГО.....	84
А. Г. Рымач СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АТРИБУТИВНЫХ СЛОВСОЧЕТАНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА А. КРИСТИ «УБИЙСТВО В ВОСТОЧНОМ ЭКСПРЕССЕ»).....	89
А. Н. Сацура ЛЕКСИКО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛОЯЗЫЧНОГО НОВОСТНОГО ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСА (НА МАТЕРИАЛЕ НОВОСТНЫХ ТЕКСТОВ В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «Х»).....	93
Е. Д. Степанова САМЫЙ ВИРТУАЛЬНЫЙ СПОСОБ ОБОЗНАЧЕНИЯ НОВЫХ ПОНЯТИЙ: СЕМАНТИЧЕСКАЯ ДЕРИВАЦИЯ В БАЗОВОЙ АНГЛИЙСКОЙ И РУССКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ ИНФОРМАТИКИ	98
Д. М. Судник ТИПОЛОГИЯ ЗНАЧЕНИЙ ТОЧКИ В ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ	103
А. В. Сушко ФУНКЦИОНАЛЬНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОЛИТИЧЕСКОГО СЛОГАНА КАК РЕЧЕВОГО ЖАНРА	108
Ю. В. Цыцына СИНТАКИСЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ИМЕНИ ПРИЛАГАТЕЛЬНОГО В ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА Д. БУЦЦАТИ “I SETTE MESSAGGERI”).....	113
В. Ю. Чарочкина СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА ВНУТРИИГРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КИТАЙСКОЙ КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ «HONKAI: STAR RAIL» (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «КОММЕНТАРИИ К ПОЭМЕ “ОДА О НЕБЕСНОЙ ДУГЕ”»)	119
Чжан Хайфэн ПАХОДЖННЕ НЯПОЎНАГАЛОСНЫХ СЛОЎ У СТАРАБЕЛАРУСКАЙ МОВЕ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ГІСТАРЫЧНАГА СЛОЎНІКА БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ).....	124
Salim Nasser Al-Saadi LINGUISTIC INTERFERENCE AND ITS IMPACT ON SECOND LANGUAGE LEARNING	129
Л И Т Е Р А Т У Р О В Е Д Е Н И Е	134
Я. А. Алексеенко ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ РОМАНА Б. ОКРИ «МАДАМ СОЗОСТРИС И ФЕСТИВАЛЬ РАЗБИТЫХ СЕРДЕЦ»	135
Т. Э. Антонов ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВНУТРЕННЕЙ СВОБОДЫ В ПОВЕСТИ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА»	140
П. В. Аслюк АНТЫЧНЫЯ ТРАДЫЦЫІ Ё «КАРАЛАМАХІІ» ХРЫСТАФОРА ЗАВІШЫ	144
Ю. А. Афанасьева БЕЛАРУСКІ МУЗЫЧНЫ КОД У ВЕРШЫ П. БАГРЫМА «ЗАЙГРАЙ, ЗАЙГРАЙ, ХЛОПЧА МАЛЫ»	149
А. В. Ашарчук ФИЛОСОФИЯ АБСУРДА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА КИТАЙСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ.....	154

П. С. Басенко ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРОДСКОГО И Д. ДЭВИ	159
Гао Юйкунь АСАБЛІВАСЦІ БЕЛАРУСКА-РУСКА-КІТАЙСКАГА ПЕРАКЛАДУ МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ.....	163
А. П. Глушакова БИБЛЕЙСКАЯ АРХИТЕКТУРАЛЬНОСТЬ В ПОЭМЕ ДЖОНА МИЛТОНА «ВОЗВРАЩЕННЫЙ РАЙ»	168
К. А. Григорьева КОНФЛИКТ ГРЕЧЕСКОЙ И РИМСКОЙ МИФОЛОГИИ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ В ФЭНТЕЗИ ЦИКЛЕ «ГЕРОИ ОЛИМПА» РИКА РИОРДАНА	173
А. В. Даніленка НАРАТЫЎНАЯ СТРАТЭГІЯ АПОВЕСЦІ В. БЫКАВА «МЁРТВЫМ НЕ БАЛІЦЬ».....	179
Д. И. Данюк РЕЦЕПЦИЯ ФУНДАМЕНТАЛИЗМА В ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Ф. О'КОННОР	185
А. В. Денисейко ПОЭТИКА ЭПИГРАММ КАЗИМИРА САРБЕВСКОГО	190
М. А. Драгун ХОР ЯК ГОЛАС ТРАЎМЫ: ЖАНРАВАЕ ПАМЕЖЖА І РЭЦЭПТЫЎНАЯ СТРУКТУРА ЗБОРНИКА ЁРГАСА СЭФЭРЫСА «Μυθιστόρημα».....	195
В. А. Дылянок ГІБРЫДЫЗАЦЫЯ ЖАНРУ Ў РАМАНЕ П. АКРАЙДА «ПЛАТОНАЎСКІЯ ПАПЕРЫ»	200
Е. В. Жилинская КОЛОНИАЛЬНОЕ ОТЧУЖДЕНИЕ В РОМАНЕ Б. ОКРИ «DANGEROUS LOVE» .	206
А. С. Иванова СПЕЦИФИКА РУССКОГО СЕНДАПА КАК НОВОГО ЖАНРА СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ	211
К. В. Кавалеўская-Ахматава СПЕЦЫФІКА ХРАНАТОПУ Ў РАМАНЕ А. САБУХАВАЙ «ШАПТУХІ»	216
Я. Д. Касіловіч ПРОПАВЕДЗІ КІРЫЛА ТУРАЎСКАГА І ІАНА ЗЛАТАВУСТА: ПАРАЎНАЛЬНЫ АСПЕКТ	221
А. П. Касперович «ГОГОЛЕВСКИЙ ТЕКСТ» В ДРАМАТУРГИИ ТЭФФИ	225
Е. Н. Кирсанова БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В СБОРНИКЕ Р. М. РИЛЬКЕ «НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ» (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ГЕФСИМАНСКИЙ САД»).....	230
Ю. С. Косарева МУЛЬТИВСЕЛЕННАЯ КАК КОМПОНЕНТ АВТОРСКОГО МИРА В ЛИТЕРАТУРЕ ФЭНТЕЗИ	235
К. А. Крыцук-Тарасава ПАЭТЫЗАЦЫЯ „ПЕРАХОДНАГА ЧАСУ“ Ў ТВОРЧАСЦІ МАКСІМА БАГДАНОВІЧА	239
Г. А. Леонцьеў ВОБРАЗ УЛАДЗІСЛАВА СЫРАКОМЛІ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ СЯРЭДЗІНЫ ХІХ СТАГОДДЗЯ.....	244
Е. Д. Можейко ДВОЙНОЙ КОД ПРОЧТЕНИЯ В РОМАНЕ «МОРАЛИТЕ» Б. АНСУОРТА	248
Э. А. Мурзіч РАСКРЫЦЦЁ ТЭМЫ ІДЭАЛЬНЫХ АДНОСІН ДА ЧАЛАВЕКА Ў АПАВЯДАННІ МІХАСЯ ЗАРЭЦКАГА «МАКСІМАЛІСТ»	253
С. Д. Недвецкая ОБРАЗЫ АВАНТЮРИСТОВ В РОМАНЕ У. ЭКО «БАУДОЛИНО».....	258
Р. А. Наги-Заде «ТЕАТР АБСУРДА» КАК НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ С. СТРАТИЕВА «АВТОБУС»).....	263

В. Ю. Назаренко СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЭФФЕКТА ОПАСНОСТИ В КИТАЙСКОМ ТРИЛЛЕРЕ.....	268
А. И. Нестер СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ В. М. ГАРШИНА: ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	273
Р. С. Пашкевіч РЭЦЭПЦЫЯ ФЛАРЭНЦЫЙСКАЙ І БРЭСЦКАЙ УНІЙ У ТВОРАХ КАТАЛІЦКІХ АЎТАРАЎ РЭЧЫ ПАСПАЛІТАЙ.....	278
В. В. Полякова ОНЕЙРИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК СПОСОБ САМОПОЗНАНИЯ В ПОЭЗИИ Л. ЛОСЕВА	284
А. А. Рудковская ФОЛЬКЛОР И ФЕМИНИЗМ: ПЕРЕОСМЫСЛЕННЫЕ ТРАДИЦИИ И АКТУАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	290
Д. И. Севрюк ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСНОВА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВИДЕНИЯ ТРЕХ СОЛНЦ В ХРОНИКЕ У. ШЕКСПИРА «ГЕНРИХ VI, ЧАСТЬ 3».....	295
С. И. Сидор ХРОНОТОП ФЕРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. СМАЙЛИ	300
А. В. Соколов ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА О ФЕДРЕ В ТРАГЕДИИ ГАБРИЭЛЕ Д'АННУНЦИО	305
А. У. Сцельмашук ФАРМАЛЬНЫ ПАДЫХОД У. ПРОПА ДА ВЫВУЧЭННЯ ЧАРАДЗЕЙНАЙ КАЗКІ: АНАЛІЗ УНІВЕРСАЛЬНАСЦІ СТРУКТУРЫ (НА АСНОВЕ ЗАПІСАЎ ФОНДУ ФАЛЬКЛОРНЫХ МАТЭРЫЯЛАЎ ВНЛБФ)	310
А. Е. Сьянова ДИАЛОГ КУЛЬТУР КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	317
Н. Н. Тарасевич ЕВАНГЕЛЬСКИЕ МОТИВЫ В СБОРНИКЕ А. ГРИФИУСА «ВОСКРЕСНЫЕ И ПРАЗДНИЧНЫЕ СОНЕТЫ»	321
Т. А. Феофанова ОБРАЗ ШУТА В ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ» И В РОМАНЕ Л. СТЕРНА «ЖИЗНЬ И МНЕНИЯ ТРИСТРАМА ШЕНДИ»	326
Д. А. Фидарова ОТ ТРАГЕДИИ К ИСКУПЛЕНИЮ: ШЕКСПИРОВСКОЕ НАСЛЕДИЕ В «РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПЕСНЕ В ПРОЗЕ» Ч. ДИККЕНСА	330
У. В. Хацько ПОГЛЯДЫ С. КАВАЛЁВА НА ПОЛІЛІНГВАЛЬНЫЯ ПОМНІКІ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ.....	335
П. Д. Хилевич СИМВОЛ ДОМА В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...».....	340
М. В. Ходинская «ЛОНДОН ДОКТОРА ДЖОНСОНА» ЛАЙЗЫ ПИКАРД КАК ПРИМЕР ГЕОБИОГРАФИИ.....	344
А. В. Хотулева ПОСТКОЛОНИАЛЬНАЯ ЭКОЛИТЕРАТУРА ТАЙВАНЯ	349
Чжан Сюнь СЕМАНТИКА СТЕНЫ И ОСОБЕННОСТИ «ЖЕНСКИХ» СЮЖЕТОВ В КИТАЙСКИХ ТОПОНИМИЧЕСКИХ ЛЕГЕНДАХ	354
А. М. Швецова ПУТЕВОЙ ОЧЕРК КАК ФОРМА ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ (НА ПРИМЕРЕ ОЧЕРКА Ю. М. ЛОЩИЦА «ВАНЬКА»).....	360
Ю. А. Шлемен УРБАΝІСТЫЧНАЯ ТЭМА Ё СЮРРЭАЛІСТЫЧНЫМ ЗБОРНІКУ В. НЭЗВАЛА «БЫВАЙ І ХУСТАЧКА».....	365

Д. А. Юркоўцэ ДАВЕРАСНЁЎСКАЯ ТВОРЧАСЦЬ МІХАСЯ ВАСІЛЬКА: АЦЭНКА І ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ	370
Bilal Maher Hamdullah ALLEGORY IN ENGLISH UTOPIAN NOVEL	375
Chen Tianyu THE NATURAL IMAGERY IN EMILY DICKINSON'S POETRY	379
Li Jia ECOLOGICAL METAPHORS AND ETHICAL DILEMMAS IN MO YAN'S «THE CROCODILE»	383
Pan Gaojin HISTORICAL BACKGROUND OF SYMBOLS IN THE POEMS «THE RHYME OF THE ANCIENT MARINER» BY S.T. COLERIDGE AND «THE WASTE LAND» BY T.S. ELIOT	386
Wu Shuoning COMEDIC DEVICES IN SHAKESPEAREAN TRAGEDY “HAMLET”	389
РИТОРИКА И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЯЗЫКОВ И ЛИТЕРАТУР	394
И. Д. Андрос РЕАЛИЗАЦИЯ ПОДХОДА «РАВНЫЙ ОБУЧАЕТ РАВНОГО» ПРИ СОЗДАНИИ ЭУМК ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ ДЛЯ СЛУШАТЕЛЕЙ ПОДГОТОВИТЕЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ УВО	395
Е. С. Батайкина СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СПОСОБОВ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ НОВЫХ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ АНГЛИЙСКОГО И КИТАЙСКОГО ЯЗЫКОВ	400
Ю. Ю. Васильчук КРИТЕРИИ И ПРИНЦИПЫ ОТБОРА ОНОМАСТИЧЕСКИХ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ УЧАЩИХСЯ АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ	404
А. М. Ганжур ПРИМЕНЕНИЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИГР С ЦЕЛЬЮ ФОРМИРОВАНИЯ ЯЗЫКОВОЙ КОМПЕТЕНЦИИ УЧАЩИХСЯ V КЛАСА	409
А. В. Гуляй РАЗРАБОТКА КЕЙСОВ ПО ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ЯЗЫКОВЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ	414
І. А. Гурыновіч ВЫКАРЫСТАННЕ ГУЛЬНЯВЫХ ТЭХНАЛОГІЙ НА ўРОКАХ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ ПРЫ ВЫВУЧЭННІ ТЭМ «НАЗОЎНІК» І «ПРЫМЕТНІК»	419
Дай Кэ СИСТЕМА РАБОТЫ С ИДИОМАТИЧЕСКИМИ ВЫРАЖЕНИЯМИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ СО ЗНАЧЕНИЕМ ‘ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЧЕЛОВЕКА’)	422
Дуэнь Вэньсюань ВЗАИМОСВЯЗЬ ТРАДИЦИОННЫХ И ИННОВАЦИОННЫХ ФОРМ И МЕТОДОВ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ НА ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ	427
У. А. Мазикова ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ОЗНАКОМЛЕНИЯ С ЯЗЫКОВЫМИ НОРМАМИ И КАЧЕСТВАМИ РЕЧИ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА В V КЛАСЕ	432
Н. К. Маліноўская АДМОЎНЫ ўПЛЫЎ ВЫКАРЫСТАННЯ НЕЙРОННЫХ СЕТАК НА ПРАЦЭС НАВУЧАННЯ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ	437
Е. С. Рудько СПОСОБЫ РЕЧЕВОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ ПЕДАГОГА НА ШКОЛЬНИКОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ	442
Н. С. Трабо КАК СЛОВО В СЕРДЦЕ ОТЗОВЁТСЯ: ОТ ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ ТЕКСТА К ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ В УСТНОЙ И ПИСЬМЕННОЙ РЕЧИ НА ИНОСТРАННОМ (АНГЛИЙСКОМ) ЯЗЫКЕ	447
Юй Пэн МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ РАЗВИТИЯ РЕЧИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ РКИ	451

Ян Сэньмяо МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРИМЕНЕНИЯ КОМПЕТЕНТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ЗАДАНИЙ КАК СРЕДСТВА КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ ПРИ ИЗУЧЕНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО	455
ЗМЕСТ	459