

УДК 070:654.197(476)(091)

## КОГНИТИВНАЯ МОДЕЛЬ НОВОГО ИСКУССТВА В ДИСКУРСЕ БЕЛОРУССКОГО ПРЯМОЭФИРНОГО ТЕАТРА: СТРАТЕГИИ И РЕСУРСЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Е. И. МОРОЗОВА<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup>Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

**Аннотация.** Рассмотрен белорусский прямоэфирный телевизионный театр как одна из прототипических форм электронной аудиовизуальной коммуникации. Раскрыты ресурсы и стратегии репрезентации в его дискурсе культурно и исторически обусловленной когнитивной модели нового искусства. Показана ориентация телевизионных субъектов на искренность коммуникации, реализованная в стратегиях сатиры и гротеска, метанарратива (например, любительского театра), диалогизированного монолога, лексико-стилистической и фонетической характеристики действующего лица. Установлено характерное для белорусского прямоэфирного театра абстрактно-метафорическое, а также сенсорное кодирование информации, обусловленное поиском аудиовизуальных экспликатур чувств любви (мультиmodalный ансамбль макроплана, двойной экспозиции, игры теней), тревоги и потрясения (широкий фронтальный угол, стоп-кадр, многоплановость звукового пейзажа, звуковой контрапункт), страдания (живописные техники теневризма и кьяроскуро), недоверия (общий план в закрытых декорациях), а также аудиовизуальных экспликатур решимости (ракурсивность плюс контражур). Обоснован семиотический потенциал стратегий и ресурсов белорусского телевизионного театра, детерминированный их универсальным философским характером.

**Ключевые слова:** прямоэфирный театр; телеспектакль; когнитивная модель; дискурс; телевизионное искусство; мультиmodalный текст; сенсорное кодирование информации; абстрактное кодирование информации; грамматика телевидения.

## THE COGNITIVE MODEL OF NEW ART IN THE DISCOURSE OF THE BELARUSIAN DIRECT-TO-AIR TV-THEATER: STRATEGIES AND RESOURCES OF REPRESENTATION

E. I. MOROZOWA<sup>a</sup>

<sup>a</sup>Belarusian State University, 4 Niezaliezhnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

**Abstract.** The article examines the Belarusian direct-to-air TV-theater as one of the prototypical forms of electronic audiovisual communication. The resources and strategies of representation in its discourse of the culturally and historically conditioned cognitive model of new art are revealed. The focus of television subjects on sincerity of communication is shown, realised in the strategies of satire and grotesque, metanarrative (for example, folk theater), dialogised monologue, lexical-stylistic and phonetic characteristics of the character. Abstract-metaphorical, as well as sensory encoding of information,

### Образец цитирования:

Морозова ЕИ. Когнитивная модель нового искусства в дискурсе белорусского прямоэфирного театра: стратегии и ресурсы репрезентации. *Журнал Белорусского государственного университета. Журналистика.* 2025; 2:24–34.  
EDN: RNBUEAF

### For citation:

Morozowa EI. The cognitive model of new art in the discourse of the Belarusian direct-to-air TV-theater: strategies and resources of representation. *Journal of the Belarusian State University. Journalism.* 2025;2:24–34. Russian.  
EDN: RNBUEAF

### Автор:

**Елена Игоревна Морозова** – кандидат филологических наук; доцент кафедры телевидения и радиовещания факультета журналистики.

### Author:

**Elena I. Morozowa**, PhD (philology); associate professor at the department of television and radio broadcasting, faculty of journalism.  
emorozowa@tut.by  
<https://orcid.org/0000-0002-5501-4499>

characteristic of the Belarusian direct-to-air TV-theater, is established due to the search for audiovisual explicatures of feelings of love (multimodal macroplan ensemble, double exposure, shadow play), anxiety and shock (wide frontal angle, freeze frame, multidimensional soundscape, sound counterpoint), suffering (pictorial techniques of tenebrism and *kyaroscuro*), distrust (the general plan in the closed scenery), and audiovisual explicatures of determination (foreshortening plus contrast). The semiotic potential of the strategies and resources of the Belarusian TV-theater, determined by their universal philosophical character, is substantiated.

**Keywords:** direct-to-air TV-theater; television performance; cognitive model; discourse; television art; multimodal text; sensory encoding of information; abstract encoding of information; grammar of television.

## Введение

В условиях интенсивного развития компьютерных технологий мультимодальные сообщения, сочетающие визуальные и акустические знаки, используются практически на всех уровнях коммуникации (от межличностного уровня до межгосударственного). Процессами поиска и закрепления конвенциональных грамматических ресурсов аудиовизуального текста определяется актуальность исследования его первых, прототипических форм, к которым относится телевизионный театр.

Несмотря на интерес теоретиков к отдельным постановкам, на материале белорусского телевизионного театра данный коммуникативный феномен до сих пор не был исследован. Так, в работах белорусских ученых спектакль «Сымон-музыка» по мотивам поэмы Я. Коласа (1958; режиссеры Вс. Кухта, В. Карпилов) и спектакль «Людзі на балоце» по мотивам романа И. Мележа (1965–1966; режиссер А. Гуткович), создатели которого стали лауреатами Государственной премии БССР, рассмотрены в сопоставлении с литературными источниками<sup>1</sup>; телеопера «Ранак» по мотивам произведения А. Кулешова (1968; режиссеры В. Карпилов, Е. Шабан) описана

в контексте музыкального телевидения<sup>2</sup>. В 1992 г. Н. Агафонова [1] также дала искусствоведческую характеристику исторической драмы «Крах» (1967; режиссер В. Карпилов).

В 1956 г. главная редакция художественных передач Минской студии телевидения транслировала в прямом эфире постановки со сцен театров. Создание инсценировок в телевизионных студиях было вынужденной мерой, когда стало ясно, что театры и кинотеатры, практикующие самофинансирование, вносят в репертуарные списки для госдатируемого телевидения «спектаклі, на якія глядач ніколі не хадзіў»<sup>3</sup>. Статус республиканской студии подразумевал необходимость делать лишь небольшие инсценировки для более масштабных проектов Центрального телевидения (далее – ЦТ). В здании студии на ул. Коммунистической не было съемочных павильонов с декорациями и костюмерных. Однако начиная с середины 1960-х гг. на белорусском телевидении ставили крупнейшие произведения национальной литературы, по заказу ЦТ создавали спектакли в популярном жанре исторической драмы, экспериментировали с телеоперой.

## Материалы и методы исследования

Постановки Студии белорусского телевидения, выходявшие после 1965 г. на первой программе ЦТ, были записаны с экрана монитора на 35-миллиметровую киноплёнку. В данном исследовании проанализированы их цифровые копии. Для реконструкции более ранних телеспектаклей использованы литературные прототипы, режиссерские сценарии, репортажные фотографии трактовых репетиций из фондов Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства, а также из личного архива художника-постановщика М. Карпука.

Основываясь на методологических традициях новой исторической школы [2; 3], мы рассматриваем прямоэфирные телеспектакли не только в широком

контексте социально-политических идеалов времени, но и в узких контекстах создателей и зрителей передач, учитывая их профессиональный опыт, место и значение телевидения в семиотическом поле личности и межличностной коммуникации, технические условия прямого эфира (график вещания, возможность фиксации изображения, его монохромность и др.). Изучение данных взаимосвязанных уровней контекста проводилось на основе анализа материалов личных фондов режиссеров А. Гутковича<sup>4</sup> и Е. Шабана<sup>5</sup>, заместителя председателя Государственного комитета Совета министров БССР по радиовещанию и телевидению драматурга В. Полесского-Станкевича<sup>6</sup>, рецензий на телеспектакли,

<sup>1</sup>Кущенко В. Н. Актуальные проблемы телевизионной пропаганды и интерпретации белорусской литературы : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02, 10.01.10. Минск, 1986. 21 с.

<sup>2</sup>Сушко Е. О. Музыкальное телевидение Беларуси: жанровая типология и основные тенденции развития: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Минск, 2016. 26 с.

<sup>3</sup>Кухта Ус. Дакуль тэлеперадачы будуць «пробнымі» // Літаратура і мастацтва. 1956. 8 верас. С. 2.

<sup>4</sup>Беларус. дзярж. арх.-муз. літ. і мастацтва (БДАМЛМ). Ф. 325.

<sup>5</sup>БДАМЛМ. Ф. 325.

<sup>6</sup>Там жа. Ф. 274.

размещенных в газетах «Літаратура і мастацтва», «Беларускае тэлебачанне і радыё», «Знамя юности», в журналах «Театр», «Мастацтва Беларусі», «Телевидение и радиовещание» и др.

На эмпирическом уровне исследования была сформулирована гипотеза о доминировании в коммуникативном поле прямоэфирного театра когнитивной модели *телевидение (цель) – это новое искусство (источник)*. Ее экспликации выявлены в текстах статей теоретиков и практиков белорусского советского телевидения. Так, исследователь из Белорусского государственного университета В. Куценко в 1987 г. утверждал: «Сёння тэлевізійны тэатр усё настойлівей заяўляе аб сабе як аб самастойным мастацтвам» [4, с. 77], а режиссер А. Гуткович отмечал стремление многих театральных артистов «стать режиссером нового вида искусства – телевидения»<sup>7</sup>. Для того чтобы выделить связанные с обозначенной когнитивной моделью концептуальные категории (идеи, фреймы, понятия), в данной статье используется обоснованная Дж. Лакоффом и М. Джонсоном [5] гипотеза инвариантности, согласно которой цель меняется по образцу источника, т. е. языковая личность склонна переносить на новое явление характеристики известного. В марксистско-ленинской эстетике термин «искусство» определяли «как органическое единство созидания, познания, оценки и человеческого общения»<sup>8</sup>. Под созиданием и познанием здесь подразумевается использование «художественно-образных форм отражения действительности», «чувственное выражение сверх-

чувственного»<sup>9</sup>. Гипотетически общение, образ, чувство и есть основные взаимообусловленные концепты в пространстве модели *телевидение (цель) – это новое искусство (источник)*. Для того чтобы установить коммуникативные ресурсы, а также стратегии (закономерности использования ресурсов) реализации обозначенных концептов в постановках белорусского прямоэфирного театра, расширим предложенное Г. Крессом и Т. ван Лёвенем [6] представление о визуальном тексте как грамматической структуре, изучим взаимоотношения между адресантом (создателем сообщения), адресатом (получателем информации) и пространством действия телевизионного (аудиовизуального) текста посредством анализа валидных для него категорий: нарратива (действующее в кадре лицо (характер, протагонист) с речевой характеристикой (формальной, фонологической, стилистической и др.) и вектором действия (визуальным либо акустическим)); концептуальной структуры (временной и пространственной последовательности эпизодов); композиции (открытой либо исчерпывающей, в том числе литературной фабулы и сюжета, а также визуальной перспективы (расположения объектов в кадре по вертикали и горизонтали) и звукового пейзажа (звукового плана)); позиции зрителя по отношению к тексту (интерактивный либо изображенный участник, ракурс (угол) наблюдения); достоверности изображения, связанной с субъективной модальностью, т. е. с тем, насколько личность адресанта проявляется в тексте.

## Результаты и их обсуждение

Для трансляции телеспектакля студию делили на несколько «коробок» с декорациями. До середины 1960-х гг. «коробка» имела преимущественно три стены, камеры располагались с открытой стороны сооружения, вели прямое наблюдение за действием и передавали картинку на пульт. Режиссер, сидящий за пультом, переключал камеры, создавая последовательность мизансцен спектакля (рис. 1).

Адресант в кадре не обращался к зрителю, воспринимался им как отсутствующий [6, р. 114], в противовес подразумеваемому [6, р. 114] протагонисту, например герою иллюстрированных рассказов, в которых авторы делились опытом от первого лица. Вместе с тем, размышляя о социальной роли искусства, режиссеры телеспектаклей упрекали изображенных [6, р. 125] адресантов выпусков новостей в лицемерии, утверждая, что они «выступают в кадре ведущими по всем проблемам»<sup>10</sup>, показывают «игру под знание предмета»<sup>11</sup>. Общественное содержание телевизионного театра было связано с осмыслением



Рис. 1. Фото рабочего момента съемок телеспектакля «Людзі на балоце».

Источники: Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. Ф. 325. Оп. 1. Д. 42

Fig. 1. Photo of the working moment of the filming of the television performance «People in the swamp».

Source: Belarusian State Archive-Museum of Literature and Art. Fund 325. Regist. 1. File 42

<sup>7</sup>БДАМЛМ. Ф. 325. Воп. 1. Спр. 64.

<sup>8</sup>Искусство // Совет. энцикл. слов. / гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Совет. энцикл., 1980. С. 513.

<sup>9</sup>Там же.

<sup>10</sup>БДАМЛМ. Ф. 325. Воп. 1. Спр. 64. Арк. 60.

<sup>11</sup>Там же.

концепта искренности, подразумевающего интерактивное взаимодействие мира зрителя и мира телевидения. Этому взаимодействию способствовал зрительский контекст: телевизионный приемник воспринимался его владельцем как предмет мебели, подобранный к привычной домашней обстановке. Просмотр телеспектакля был частью процесса выстраивания дружеских взаимоотношений с приятными или нужными людьми. В 1957 г. в г. Минске было 6 тыс. телевизоров<sup>12</sup>. Можно представить, что на 85 человек, т. е. на подъезд многоквартирного жилого дома, мог приходиться только один телевизионный приемник, и соседи традиционно собирались у его экрана. Кроме того, коллективные просмотры практиковались в клубах, домах культуры, кинотеатрах и др.

На макроуровне литературного нарратива для реализации концепта искренности использовались сатира и гротеск. Первой инсценировкой Минской студии телевидения были фрагменты из повести Ф. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (1956; режиссер Вс. Кухта), в которой герой Фома Фомич Опискин (преувеличенный образ лицемера), аллюзия к Тартюфу Мольера, своим настойчивым стремлением повлиять на личную жизнь полковника Егора Ильича Ростанёва, пожалуй, вызывает острую неприязнь зрителя. Действующее лицо инсценировки «Палёт чмяля» по мотивам произведения В. Витки (1956; режиссер неизвестен) – директор музыкального училища Дорофей Пантелеевич – вместо талантливой Марфочки, которая проникновенно исполнила интермедию «Полет шмеля» Римского-Корсакова, зачисляет на курс к уважаемому профессору с говорящей фамилией Блат Юрку. Мальчик впервые видит инструмент, зато имеет уважаемого отца. «Хто з нас Блат – я ці вы?» [7, с. 276] – негодует профессор. Еще одной стратегией телевизионной искренности стал метанарратив, который подразумевает, что создатели спектакля становятся его действующими лицами. Например, идеальный образ протагониста, наделенного героической храбростью, как предмет самолюбования автора оказался изблеченным в первом полнометражном спектакле Минской студии телевидения «Мятеж» (1957; режиссеры Вс. Кухта, В. Карпилов) о подавлении вооруженного восстания против советской власти в г. Верный (теперь г. Астана) по мотивам одноименной пьесы Д. Фурманова и С. Поливанова. Автор-герой здесь выступил под собственным именем – Дмитрий Фурманов (Г. Некрасов). Как структура метанарратива, развивался любительский театр (например, 15 января 1961 г. в 13:10 в эфир вышел спектакль дет-

ского драматического коллектива клуба стройтреста № 5 «Иван – крестьянский сын»<sup>13</sup>, 25 мая 1961 г. в 20:15 – телеспектакль драматического коллектива средней школы № 42 г. Минска «День добрый, жизнь»<sup>14</sup>). Контекстуальная обусловленность такой практики содействовала персонифицированному восприятию: прочитав анонс в газете, зритель мог наблюдать на экране за успехами и неудачами артиста-любителя во время премьеры. Эффект, оказываемый постановкой на зрителя, был близок к тому, что Б. Брехт называл «отчуждением» [8, с. 98], разрушением натуралистической иллюзии, когда адресат, понимая, что перед ним разворачивается придуманная жизнь, начинает сравнивать себя с героями, задумываться над собственным настоящим. Такой «репортаж съемочного процесса из студии»<sup>15</sup> в условиях довольно регламентированной жизни наверняка увлекал адресата непредсказуемостью развития. Минская студия телевидения шефствовала над несколькими самодеятельными коллективами, которые репетировали на ее базе под руководством артистов К. Казаковой и А. Гутковича<sup>16</sup>. В августе 1959 г. А. Гуткович был принят на должность режиссера белорусского телевидения, а уже осенью он на конкурсной основе отобрал 30 рабочих, а также служащих заводов и фабрик, основав таким образом драматическую студию белорусского телевидения<sup>17</sup>. В первой половине 1960-х гг. передачи Минской студии телевидения транслировались преимущественно на территории г. Минска (в г. Гомеле была студия, имеющая свою программу вещания) с понедельника по субботу с 19:00 до 22:00–23:00 и в воскресенье с 13:00 до 22:00–23:00. Спектакли выходили в эфир вечером, и посмотреть их могли в основном те, кому не нужно было идти на работу во вторую или третью смену. Видимо, тогда и сформировалась ориентация белорусского телевизионного театра преимущественно на интеллигентного зрителя, того, кто может понять терзания братьев Андрея и Аркадия Авериных, не желающих жить под покровительством отца, уважаемого профессора («В добрый час» (1960; драматическая студия белорусского телевидения; режиссер А. Гуткович)), врача Александра Ведерникова, амбициозного изобретателя и новатора, стремящегося обязательно самому найти лекарство, которое спасет тысячи раненых на войне («Годы странствий» (1961; драматическая студия белорусского телевидения; режиссер А. Гуткович)).

На синтаксическом микроуровне телеспектакля концепт искренности репрезентирован визуально. Доминирование центральной композиции кадра в передачах Минской студии телевидения было

<sup>12</sup>БДАМЛМ. Ф. 4п. Воп. 47. Скрыня 101. Спр. 470. Арк. 21.

<sup>13</sup>Беларускае радыё і тэлебачанне. 1961. 5 студз. (№ 1). С. 8.

<sup>14</sup>Там жа. 11 мая (№ 19). С. 4.

<sup>15</sup>БДАМЛМ. Ф. 325. Воп. 1. Спр. 64. Арк. 101.

<sup>16</sup>Нац. арх. Респ. Беларусь. Ф. 871. Оп. 2. Д. 388. Л. 3.

<sup>17</sup>БДАМЛМ. Ф. 325. Воп. 1. Спр. 96.

обусловлено технически: по краям экрана терялось до 75 % резкости<sup>18</sup>. Например, в иллюстрированных рассказах центральная композиция кадра сочеталась с фронтальным ракурсом и вектором взгляда адресанта, направленным на зрителя, что способствовало созданию риторического эффекта. В телевизионном театре очевидна попытка преодолеть односторонность коммуникации, отмечено использование стратегии «диалогизированного монолога» [9, с. 65]. Так, в экспозиции постановки «Крах» действующие лица – члены Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства, которая расследовала правонарушения царских чиновников, поэт Александр Блок и историк Павел Щёголев, идут по длинному коридору, символизирующему непрерывность времени, и останавливаются, глядя в камеру как на собеседника (рис. 2).



Рис. 2. Образы поэта Александра Блока и историка Павла Щёголева. Фотография М. Карпука.  
Источник: Личный архив Е. Карпук

Fig. 2. Images of the poet Alexander Blok and the historian Pavel Shchegolev. Photo by M. Karpuk.  
Source: Personal archive of E. Karpuk

Голос за кадром спрашивает: «Как вы ко всему этому относитесь, Александр Александрович?» Герой отвечает: «Это дико... Передо мной открылась гигантская лаборатория самодержавия... колоссальная помойка». Зритель может сопоставить речь интервьюера за кадром со своей внутренней речью, это создает эффект скорее не полного погружения в иллюзию (по Станиславскому), а отчуждения (по Брех-

ту), связанного с разрывом визуального шаблона. В аудиальном модуле вектор голоса за кадром, направленный на зрителя, позволял сконструировать практически полноправные субъектные позиции автора-рассказчика и адресата как действующих лиц постановки. Такой эффект достигался благодаря использованию риторических стратегий включения в группу и создания общей позиции при помощи личных и определительных местоимений: «Очень богатый вельможа. Родственник царя. Женат на племяннице Николая Второго княжне Ирине. Это существенно, потом сами увидите»<sup>19</sup>. Про императрицу Александру Федоровну и ее фрейлину Анну Вырубову голос «автора» говорит: «Мы-то с вами знаем, что у них были основания для беспокойства». Сцену заговора Юсупова он комментирует следующим образом: «Не сам Распутин, а распутинщина, как застарелая болезнь, разъедала прогнивший насквозь самодержавный строй. Убив его, вы ничему не можете. Поздно» («Крах»). Самостоятельное значение интерактивности имела лексико-стилистическая характеристика адресанта. В телеспектакле «Крах» с ее помощью конструируется образ автора-рассказчика, интеллектуала, относящегося к жизни с иронией. В закадровом тексте, написанном и прочитанном режиссером В. Карпиловым, использована риторическая стратегия антанаклазиса (употребление в одном предложении прямого и переносного значения многозначного слова): «Вырубова недавно попала в железнодорожную катастрофу и немного хромает. Но хромала не она одна. Ковыляла по истории вся династия Романовых»; «Его Величество Цесаревич Алексей, прямой наследник престола. Сейчас он резвится на шее слуги, а ведь мог бы сесть на шею многострадального народа». Антанаклазис может сочетаться с семантическим разрывом (изменение значения слова на противоположное с помощью приставки): «Ну, нельзя сказать, что Протопопов был очень умным человеком. Так, полуумным. И для этого были свои основания. Прогрессивный паралич, естественно, не служил прогрессу, а был как бы символом пораженной параличом верхушки России...» («Крах»). И наоборот, формированию образа интеллигентного, тонкого человека высокой нравственности способствует подчеркнуто вежливое в любой ситуации обращение к Саше (М. Захаревич) беззаветно влюбленного в нее учителя Владимира Лялькевича (Н. Ерёменко) – «Александра Фёдоровна» («Тревожное счастье» (1968, режиссер А. Гуткович)). На ряду с лексико-стилистической, использовалась фонетическая, а точнее, интерференциальная характеристика действующего лица. Например, хоть сценарий телеспектакля «Тревожное счастье» создан И. Шамякиным на русском языке, намеренно выделенные артистом Г. Гарбуком элементы белорус-

<sup>18</sup>БДАМЛМ. Ф. 325. Воп. 1. Спр. 64. Арк. 30.

<sup>19</sup>Здесь и далее курсив наш. – Е. М.

ской артикуляции в русском произношении (мягкий звук «с», твердый звук «ч» и др.) стали важной составляющей психологического рисунка персонажа Петро Шапетовича.

С телевизионным театром театральные критики связывали становление «нацыянальнага беларускага характару вялікай складанасці і сілы»<sup>20</sup>. В таком протагонисте адресанты и адресаты могут узнавать собственные черты. Образ человека, который и сам не стремится выслужиться, и смеется над ничем не подкрепленными амбициями других, создается в телеспектакле «Соцкі падвёў» по мотивам повести Я. Коласа (1956; режиссеры Вс. Кухта, В. Карпилов). Соцкий обманывает недотепу-чиновника, и тот принимает «члена Союза русского народа» за «сіціліста». Белорусский типаж в произведениях телевизионного театра довольно прагматичен, такой герой реализует себя в семье, поэтому для него важно ее благополучие. Михаил Творицкий (Г. Гарбук) прячет деньги, которые он нашел, а не отдает их государству, стремясь сделать благополучнее жизнь жены и маленькой дочери («Трэцяе пакаленне» (1964; режиссер А. Гуткович)). Василь Дятлик (Г. Гарбук) по-хозяйски расчетлив: он не готов отдать землю, на которой трудились поколения его семьи, в колхоз и сбежать с возлюбленной Ганной, для него важна традиция, преемственность: «А як жа быць з зямелькай, з сынамі?» («Людзі на балоце»). Если есть в характере такого протагониста романтические черты, то они обусловлены его отношением к земле, к природе того места, где он родился и вырос и с которым тонко чувствует связь, как Дед («Песня музыкі» по мотивам поэмы Я. Коласа «Сымон-музыка» (1958; режиссеры Вс. Кухта, С. Бирилло); как Тэгля Каваль (Г. Макарова; «Млын на сініх вірах» по мотивам пьесы В. Короткевича (1959; режиссер В. Карпилов)), которая, понимая неизбежность гибели, жалеет, что не сможет больше росистым утром ходить в поле босиком

и собирать травы, она должна не лечить ими людей, а убить.

Телеспектакль воспринимался как полимодальный текст с высоким уровнем достоверности (субъективной модальности адресантов), в том числе вследствие частных помех в трансляциях (дефектов звука или изображения, переносов времени выхода), неизбежных погрешностей прямоэфирного монтажа (случайные черные поля между кадрами, последовательный монтаж симметричных планов). Драматическое присутствие в нем человека, создателя, который стремится преодолеть технические несовершенства, для зрителя было очевидно. Таким способом обеспечивались дополнительные условия для ориентации на сенсорное кодирование информации, присущее произведениям искусства. Обращаясь к долговременной памяти зрителя и, очевидно, следуя системе К. Станиславского, адресанты стремились вызвать у адресата чувства, подобные тем, которые должен испытывать герой (действующее лицо) постановки. Для этого использовался мультимодальный ресурсный ансамбль макроплановости, обратной точки съемки и очень точной актерской мимики. Например, таким образом усилен эмоциональный эффект, создаваемый в телеспектакле «Тревожное счастье» нарративом о «перемещении идентичностей», известным еще по античным пьесам («Метаморфозы» Овидия, «Ипполит» Еврипида, «Энеида» Вергилия, «Амфитрион» Плавта и др.). Петро Шапетович (Г. Гарбук) отпросился из партизанского отряда домой для того, чтобы встретиться со своей женой Сашей Трояновой. Во дворе ее дома он видит учителя Владимира Лялькевича, который еще до войны был влюблен в Сашу. На макропланах показаны глаза Петро, а затем, с обратной точки съемки (сцена снята камерой, повернутой на 180°), – глаза Лялькевича. Динамика эмоции разная: у Петро удивление меняется агрессией, у Лялькевича – растерянностью (рис. 3).



Рис. 3. Петро Шапетович (Г. Гарбук) и Владимир Лялькевич (Н. Ерёмченко). Сцена из телеспектакля «Тревожное счастье». Источник: Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. Ф. 325. Оп. 1. Д. 45.

Fig. 3. Petro Shapetovich (G. Garbuk) and Vladimir Lyalkevich (N. Eremenko). Scene from the «Anxious Happiness». Source: Belarusian State Archive-Museum of Literature and Art. Fund 325. Regist. 1. File 45.

<sup>20</sup>Арлова Т. Куранёўцы на тэлеэкране // Літаратура і мастацтва. 1966. 7 чэрв. С. 3.

Петро не знает, что Саша и Владимир стали подпольщиками, и Лялькевич живет в доме Трояновой под видом Петро. Использование обратных точек съемки особенно характерно для телеспектаклей, созданных после середины 1960-х гг., которые снимались в закрытых четырехсторонних декорациях. В углах, на стыках стен, оставляли щели для объективов трех камер<sup>21</sup>. Панели стен устанавливали с небольшим перекрытием, чтобы камер не было видно.

Показателен поиск агенсами телевизионной коммуникации визуального сигнификата чувства любви. Ансамбль плана-портрета и спецэффекта двойной экспозиции использован, в частности, в телеспектакле «Люди на болоте», с его помощью на экране сменяют друг друга планы-портреты Василя и Ганны. Символически показано стремление людей всегда быть рядом, понимать и чувствовать друг друга, в обыденной речи репрезентованное метафорой «раствориться друг в друге». Использовалась также игра теней в пространстве двух кадров, в одном из которых показан макроплан глаз с выразительной актерской мимикой чувствующего субъекта, а в другом – средний план субъекта, на которого направлен вектор чувства. Так, Петро Шапетович видит обнаженную спину Саши Трояновой в тени с полосами света, как будто из-под своих ресниц, он отводит глаза, а через долю секунды снова смотрит.

Преимущественно аудиально, через звуковой контрапункт, конструируется потрясение или ужас. Например, в размеренную жизнь героев врываются тревожные ноты фонограммы, так показано начало войны («Тревожное счастье»). Особенно эмоционально звуковой контрапункт мог восприниматься адресатами телеспектаклей по мотивам произведений в стихах ввиду их мелодичности. Так, в телефильме «Ранак» по мотивам поэмы А. Кулешова «Песня о славном походе» разворачивается сцена допроса революционера Адама (А. Савченко): «Не скажаш праўды, здохнеш. Аб лепшым ты не мар. Хто ты такі? / – Я наборшчык і ганчар. / – Хто разнесіў лістоўкі? / – Людзі». Удар музыки, следующий после, позволяет зрителям понять, что Адаму, который не захотел выдать своих единомышленников, теперь несдобровать. Чувство тревоги конструировалось при помощи широкоугольной съемки. Например, чтобы передать внутреннее состояние Ганны, которая тайком идет на свидание с Василем, адресанты постановки «Людзі на балоце» использовали короткофокусный объектив, который охватывал тупой угол изображения, благодаря чему удалось усилить иллюзию пространственной протяженности объекта, глубину кадра. Такой оптикой с верхней точки (с помощью операторского крана) снимали проводы на фронт в постановке «Тревожное счастье», а также печальную процессию, которая везет хоронить грудного ребенка – дочку Ганны Верочку («Людзі на балоце»). Действующие лица кажутся прижатыми к зем-

ле, а дорога – бесконечной и пустынной. Чувство неопределенности связано с ощущением сложного и непонятного будущего. Верхний ракурс используется в сочетании с панорамой (например, в сцене, где Василя ведут в тюрьму). Односельчане выходят из хат, и субъективная камера, словно чужой взгляд, преследует протагониста. Так визуальными ресурсами передана белорусская идиома «людзі скажуць». Стратегия остановки движения, стоп-кадр, реализована, например, в экспозиции телеспектакля «Ткачи» (1969; режиссер В. Карпилев). Создается неожиданная для зрителя коммуникативная ситуация: живой человек всегда движется, а ткачи, замершие в своих позах под тревожную музыку, воспринимаются как люди, которые лишены будущего.

Потрясение и шок вызывают мизанкадры телеспектакля «Ткачи», в композиции и пластике которых художник М. Карпук использовал аллюзии к работам немецких художников-реалистов А. фон Менцеля, раннего М. Либермана и особенно К. Кольвиц. Серия офортов и литографий К. Кольвиц «Восстание ткачей» (1893–1897) и белорусский телеспектакль «Ткачи» имели общий прототип – пьесу Г. Гауптмана «Ткачи» (1892) о восстании рабочих фабрики против ее владельцев, которое было жестко подавлено прусскими войсками. Так же, как и в работах К. Кольвиц, в сценах телеспектакля есть ощущение пространства, которое словно зловеще надвигается на человека. Чтобы создать это ощущение, в студии с помощью декораций сконструировали второй потолок (рис. 4).



Рис. 4. Трактовая репетиция телеспектакля «Ткачи». Фотография М. Карпука.

Источник: Личный архив Е. Карпук

Fig. 4. Tract rehearsal of the television performance «Weavers». Photo by M. Karpuk.

Source: Personal archive of E. Karpuk

Пластика черно-белых кадров решена в стилистике, близкой тенебризму (итальянской барочной технике живописи): большая часть изображения как будто погружена в тень, а свет словно выхватывает из темноты ключевые элементы. Тонкие лучи света,

<sup>21</sup>БДАМЛМ. Ф. 325. Воп. 1. Спр. 64. Арк. 105.

попадающие в пространства между стеновыми панелями, подчеркивают грубость и массивность форм балок на потолке и ткацких станков, создается ощущение жестокости окружающего мира к человеку. Контрастное освещение, близкое итальянской живописной традиции кьяроскуро, использовано в планах-портретах ткачей, на них показана сложность психического состояния человека на фоне беспросветной жизни (рис. 5).



Рис. 5. С. Станюта в роли матушки Баумерт в телеспектакле «Ткачи». Фотография М. Карпука.  
Источник: Личный архив Е. Карпук

Fig. 5. S. Stanyuta as Mother Baumert in the television performance «Weavers». Photo by M. Karpuk.  
Source: Personal archive of E. Karpuk

Такими ресурсами создателям телеспектакля удалось передать специфику общественно-политического содержания пьесы Г. Гауптмана, в которой не выделяется один протагонист, а есть множество равнозначных персонажей. Чтобы показать масштабность страдания ткачей, применена перспективная съемка в сочетании с перекрестным монтажом, пространство в кадре кажется глубже, объемнее, чем оно есть на самом деле. Пластика света и тени подчеркивает различие в условиях жизни рабочих и владельцев предприятий: в сценах дома у фабриканта Дрейсингера роскошь интерьера подчеркивается ярким освещением мизанкадра.

Коммуникативной стратегией конструирования чувства тревоги в аудиальном модусе стала многоплановость звукового пейзажа. Например, для того чтобы передать атмосферу предвоенной июньской ночи в деревне, режиссер А. Гуткович использовал кадры счастливых Петро Шапетовича и Шаши, кото-

рые только что поженились. Музыка (деревенская молодежь, которая идет с вечеринки, играет на инструментах) вводится на третьем (общем) плане, она звучит так, как воспринимал бы ее зритель, окажись он на месте действующих лиц. Во время прямоэфирного монтажа был использован звук, заранее записанный на микрофон, причем в разном удалении от него. Несколько раз в телеспектакль вводится первый звуковой план, на котором акустические пропорции преувеличены, что создает у зрителя впечатление неестественности и непредсказуемости происходящего.

Для того чтобы передать решимость, уверенность, использовалась ракурсность изображения. Например, нижний ракурс (объектив камеры находится на высоте 50–70 см над плоскостью земли) выстроен в сцене, в которой Халимон Глушак (З. Стомма) судорожно ищет в газетах информацию о том, как фашисты продвигаются по Европе, надеясь на спасение от коллективизации: «Каб якая вайна на іх!» («Людзі на балоце»). Такое положение камеры в сочетании с крупным планом позволяет зрителю сосредоточить внимание на взгляде действующего лица, агрессивном, будто у дикого зверя, потревоженного во время отдыха на привычной территории, инстинкт собственности показан как от природы присущий человеку. Настойчивость и решимость действующего лица приобретали романтические черты в тех кадрах, где были использованы элементы экранной пластики, в частности контражур, нередко в сочетании с нижним ракурсом. Так показаны Василь Дятлик за работой в поле («Людзі на балоце»), красноармейцы («Ранак»), папаша Густов Гильзе (С. Милицын), готовый поддержать восстание ткачей: «Что мы теряем здесь, наши муки?» («Ткачи»). Тенденция к преобладанию крупного плана в телеспектакле способствовала усилению риторического ресурса антонимичного ему общего плана. Взаимоотношения членов царской семьи, показанные таким образом, осмысливаются в категориях притворства, двуличности, лживости. Преобладание общих и средних планов царя Николая Второго (В. Тарасов) над крупными позволяет заметить его волочающуюся походку и неуверенность движений, найденные артистом, подчеркнуть безвольность этой персоны, безразличие к происходящему.

Когнитивная модель телевидения как искусства предполагает, что процесс сопереживания является для адресантов и адресатов более важным, чем дискурсивный эффект постановки. Преобладание открытой композиционной структуры в спектаклях выполняло идеациональную функцию. Например, А. Галич перестроил сценарий пьесы «Походный марш» (другое название – «За час до рассвета» (1946); в 1958 г. была поставлена Минской студией телевидения; режиссер Вс. Кухта) так, что в конце не было понятно, погибли герои («молодой солдатик, загорелый

паренек и тоненькая кареглазая девушка», которые вместе воображали свое идеальное коммунистическое будущее, пока их вели на расстрел) или чудом спаслись [10, с. 64]. Идеей о том, что советский человек не может быть слабым, видимо, обусловлены также оставляющие надежду на возрождение протагониста, пусть даже чудесное, схематичные по манере исполнения сцены смерти героев в прямоэфирных спектаклях, например, эпизод гибели коммуниста Якуба (В. Кириченко) в постановке «Ранак». Так, и в финале телеспектакля «Млын на сініх вірах» Андрей и Марыся, подпольщики, которые, работая мельниками, передавали хлеб партизанам, преданные возлюбленным Марыси Виктором Смихальским, ждут утра и казни, радуются рассвету и своим искренним чувствам друг к другу. В других случаях факт незавершенности несет общественно-политическую информацию, например в телеспектакле «Людзі на балоце» так же, как и в романе И. Мележа, не дается однозначная оценка коллективизации. В заключительных кадрах постановки «Людзі на балоце» Ганна (Л. Давидович) бежит из дома, а Василь (любовь ее юности, у него теперь есть своя семья) смотрит ей вслед. Использование открытой композиционной структуры позволило создать иерархию значений, например перенести внимание зрителей с победы в войне, связанных с этим чувств гордости и превосходства, на сложные взаимоотношения и эволюцию характеров людей, которые оказались на фронте и в оккупации, в подполье и в партизанском отряде. Брат Саши Трояновой Даник (В. Турмович) сначала ходил вместе с полицаем Кузьмой на вечеринку фашистов, а потом помог его арестовать («Тревожное счастье»). Травница Тэкля Каваль была у фашистов поварихой, ведь она «вялікага дабра ад савецкай улады не бачыла» [11, с. 268], а когда поняла, что фашисты теперь знают, где мельница, которая кормит весь город, отравила их зельем, за что была казнена. Поэта и романтика Сеню Песоцкого (В. Роговцов) не убили чужие, он замерз насмерть, сослуживец Кидала (Б. Владомирский) оставил его, измученного долгой дорогой на лыжах, одного в зимнем лесу («Тревожное счастье»). Кидала запомнил, что, когда он приказывал пленному немцу снять часы, чтобы забрать их себе, Сеня отказался переводить, заявив, что это мародерство.

Важным элементом в структуре телеспектакля становится документальный эпизод, который воспринимается как коллективное воспоминание адресантов и адресатов. Обычно подобные сцены снимали на киноплёнку и затем вставляли в прямоэфирную трансляцию, как целые фрагменты. Оператор держал киносъемочный конвас-автомат в руках, что одновременно придавало пространству в кадре динамики и глубины, например в сценах народных гуляний

на фоне Мирского замка («Симон-музыка»), эпизодах драки Евхима и Василя (рис. 6), судьбы Ганны и Евхима («Людзі на балоце»), приезда раненого Владимира Лялькевича в деревню («Тревожное счастье»), суда над Михалом Творицким, схватки Михала и Анатоля у болота («Трэцяе пакаленне»).



Рис. 6. Киносъемка сцены драки Василя (Г. Гарбук) и Евхима (В. Тарасов). Оператор В. Пронько. Первый слева – писатель И. Мележ.

Источник: Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. Ф. 325. Оп. 1. Д. 42

Fig. 6. Filming of the fight scene between Vasil (G. Garbuk) and Evkhim (V. Tarasov). Cameraman is V. Pronko. First on the left is the writer I. Melezh.

Source: Belarusian State Archive-Museum of Literature and Art. Fund 325. Regist. 1. File 45

Характерной особенностью таких сцен является участие в них людей, которые действительно живут в данной местности, в качестве массовки. В эпизоде обобществления крестьянских дворов («Людзі на балоце») «крестьяне – настоящие и наши герои, вели коров, бычков, телят, лошадей»<sup>22</sup>. Вследствие монотипности изображения на экране внестудийные постановочные эпизоды телеспектакля зрительский глаз фактически не мог отличить от хроникальных, а значит и те, и другие эпизоды воспринимались одинаково реалистично.

Сочетание кинохроники и кадров, снятых документальным способом, использовалось для того, чтобы совместить информацию из разных временных полей. Так, в телеспектакле «Крах» режиссер-рассказчик за кадром воплощал современный взгляд на происходящее, документальные кинокадры воспроизводили события русской революции 1905 г., музыкант за роялем (Б. Владомирский) пел частушки, которые бытовали в царской России и сохранились в фольклоре, а игровые сцены показывали жизнь царской семьи и придворных. Положение эпизода с куплетистом между двух временных пластов усиливало представление об универсальной составляющей содержания частушек, которые критикуют несменяемую сотню лет власть: «Нужен сильный

<sup>22</sup>БДАМЛМ. Ф. 325. Воп. 1. Спр. 64. Арк. 15.

человек. Чтобы твердый, как металл. Чтобы рвал он и метал. / Чтоб чурался благородства как пустого сумасбродства. / Чтобы читил до суевья императорские перья. Чтоб совал подножный корм вместо пряника реформ, / чтобы с помощью силков усмирлял бунтовщиков...» («Крах»).

В аудиальном модусе репрезентация эпизода-воспоминания конструируется при помощи звукового опережения. Например, в постановке «Тревожное счастье» адресат сначала слышит, как отступают советские войска, а потом это видит. Человек, улавливая звук, немедленно представляет связанный с ним визуальный образ, естественно он интертекстуально предопределен визуальной спецификой спектакля, и с высокой долей вероятности изображение, которое следует на экране за звуком, вызывает у зрителя чувство узнавания, что способствует восприятию телеспектакля как собственной внутренней речи, многократно усиливает эмпатию.

Концепт образа, как связанный с когнитивной моделью нового телевизионного искусства, выявляется в характерной для белорусского телевизионного театра ориентации на абстрактное кодирование информации. Основное содержание телеспектакля может быть сжато воплощено в одной сцене, где общественное показано через личное благодаря использованию аудиовизуальной когнитивной метонимии. Ее частным случаем является драматическая интродукция, или эпизод-предварение, в котором передан основной конфликт постановки. Например, Михаил Творицкий откапывает горшок с деньгами и тут же прячет его, а его жена Зося (Г. Макарова) это видит («Трэцяе пакаленне»); Саша бежит в безоглядных поисках Петро, а Владимир Лялькевич хромает вслед за ней («Тревожное счастье»). В разговоре Василя и Ганны у костра одновременно передано два основных нарратива телеспектакля «Людзі на балоце», один из которых связан с развитием романтических чувств молодых героев («Ты мабыць сердзішся, што я пасмяялася пра валасы і пра вочы розныя?»), а другой мотивирован социальными процессами, происходящими в белорусской деревне, проблемами коллективизации (Ганна говорит, что она боится людей из банды Маслака, которые грабят крестьянские дворы). Аудиальная когнитивная метонимия конструируется, в частности, при помощи бесшовной звуковой склейки. Когда Петро Шапетович узнает, что немцы разбиты под Москвой, он начинает петь песню «Священная война», а в следующем мизанкадре песню подхватывает Владимир Лялькевич («Тревожное счастье»). Подчеркивается, что герои, несмотря на личное соперничество, очень похожи в своем понимании действительности.

В телеопере «Ранак» репрезентированы характерные для советского дискурса когнитивные метафоры «ребенок (источник) – человек, который будет жить при коммунизме» и «Родина (цель) – мать (источник)». Созданный А. Кулешовым образ матери с грудным ребенком на руках, которая повто-

ряет только две трогательные в своей тревожной простоте строки «Пасіплі дзеткі ад холаду / Папухлі дзеткі ад голаду», становится композиционно важным лейтмотивом. В кульминации произведения не просто оживает, а обретает голос Утро (природное явление), его вокальную партию исполняет хор мальчиков Минского тракторного завода. В кадре адресат видит крупный план главного героя Адама, приподнимающего голову, и тоненькие детские голоса обращаются к нему: «Трымайся, дарагі». Затем вступает один, пронзительный детский голос, который берет на октаву выше: «Устань!», а голос, который берет на октаву ниже, говорит: «Я сілы дам табе». Сила мультимодального образа поддерживается визуальным эффектом наложения. В одном кадре объединены крупный статичный план лица Адама и общий динамичный план фигур красноармейцев на лошадях. Характерные для советского дискурса ментальные конструкты, проассоциированные с визуальными образами, меняют свое значение с социально-конкретного на философское, становятся частью размышления авторов о чертах внутреннего ребенка – энтузиазме и безграничной храбрости, которые человек может сохранять на протяжении жизни и открывать в себе в тяжелые минуты.

Отмечается использование когнитивных метафор, присущих европейскому коммуникативному пространству. Например, метафорическая проекция «жизнь (цель) – это путешествие (источник)», обозначающая лишь семантику в названии телеспектакля «Годы странствий», конструируется при помощи движущегося изображения дороги, в ритм которому уходит Александр Ведерников (роль исполнил рабочий завода Н. Павлов) с наброшенной на плечи шинелью и поникшей головой. На общем плане вектор изображения направлен от зрителя, создается представление о процессе жизни как самоценном, не требующем глобальных целей. Когнитивная метафорическая проекция «убеждения (цель) – это стекло (источник), через которое человек наблюдает реальность», в обыденной речи представленная фразеологизмом «смотреть на мир сквозь розовые очки», репрезентирована в телеспектакле «Трэцяе пакаленне». Последовательно смонтированы сцены: на общем плане – Михаил Творицкий, который находится в тюрьме, на крупном – Слава (его дочка) смотрит в черное стекло, зумирование и сверхкрупный план черного стекла, через которое появляются фигуры антагонистов Скуратовича, Анатоля и Сцепуржинского. На общем плане Зося (мать Славы) дает ей светлое стекло со словами «На, дачушка, глянь у гэтае». Затем следует аналитическая панорама на светлое стекло, через которое видно лицо Зоси (крупный план). Содержание, репрезентированное приведенной метафорой, находится в контексте актуальных философских идей своего времени: нет абсолютной истины, есть множество моделей реальности как способов ограничения знаний об объективной действительности в сознании

человека, люди создают мир таким, каким его себе представляют.

Кроме того, в телеспекталях использованы когнитивные метафоры, которые конвенционально осмысливаются как связанные с белорусским фольклором, например, метафора дерева, в которой ствол – человек, крона – высшие духовные сущности, а корни – умершие предки, жизнь которых человек продолжает. В телеспектакле «Людзі на балоце» Ганна, видя сломанное дерево, говорит: «Дык гэто ж я сама». В другом эпизоде Евхим бьет Ганну, она убегает, а он смотрит ей вслед, опираясь рукой на тонкое молодое дерево. В экспозиции телеспектакля «Вялікае сэрца» по мотивам повести К. Чор-

ного (1960; режиссер А. Гуткович) Пархвен Катлубович рассказывает двухлетнему внуку, что даже когда тот станет старым и седым, дуб будет все таким же большим и зеленым. Через два года внука застрелил фашист, тихо, «быццам гэта ён адрэзваў прыгожымі нажнічкамі кончык цыгары» [12, с. 319], и прервалось природное течение жизни. Фашисты не смогли срубить дуб, но опалили его ствол (ранили и убили людей), обломали ветки кроны (отрелись от бога и общечеловеческой морали), чтобы лучше видеть дорогу, по которой наступают, но на дереве снова появилась зеленая листва – символ жажды жизни, которая объединяет всех природных существ.

### Заключение

Когнитивная модель *телевидение (цель)* – это новое искусство (источник) репрезентирована в дискурсе белорусского прямоэфирного телевизионного театра посредством системы концептов, материализованных в стратегиях и ресурсах мультимодального текста. Концепт искренности, которым в значительной степени детерминировано становление национального белорусского характера на экране, коррелирует с концептами реализма и отчуждения (по Брехту), он воплощен в стратегиях гротеска и сатиры, метанарратива (в том числе любительского театра), диалогизированного монолога, лексико-стилистической и фонетической характеристики действующего лица (с использованием антанаклазиса, семантического разрыва, интерференции). Концепт чувства, коррелирующий с концептом вовлечения (по Станиславскому), репрезентирован в мультимодальных ансамблях ресурсов конструирования чувств любви (макроплан, двойная экспозиция, игра теней), тревоги и потрясения (широкий фронтальный угол, стоп-кадр, многоплановость звукового пейзажа, звуковой контрапункт), страда-

ния (живописные стилистики и техники (тенебризм, кьяроскуро), недоверия (общий план в закрытых декорациях), а также ресурсов конструирования решимости (ракурсивность плюс контражур). Концепт воспоминания реализован при помощи звукового опережения, а также кинокадров, документального способа съемки. Концепт образа репрезентирован аудиовизуальными когнитивными метонимиями, онтологическими когнитивными метафорами, в том числе теми, которые осмысливаются как характерные для советского дискурса (Родина-мать, ребенок – человек, который будет жить при коммунизме) и как присущие европейскому коммуникативному пространству (жизнь – это путешествие, убеждения – это оптическое стекло) и белорусскому фольклору (дерево вечности). Связанная с осмыслением субъектами коммуникации гуманистических философских категорий когнитивная модель *телевидение (цель)* – это новое искусство (источник) носит универсальный характер, что обуславливает актуальность применения ее коммуникативных ресурсов и стратегий.

### Библиографические ссылки

1. Агафонова НА. *Телевизионный театр Беларуси: становление и тенденции развития* [диссертация]. Минск: Академия наук Беларуси; 1992. 208 с.
2. Блок М. *Апология истории*. Лысенко Е, переводчик. Москва: АСТ; 2020. 256 с.
3. Гуревич АЯ. *Исторический синтез и школа «Анналов»*. Москва: Индрик; 1993. 328 с.
4. Куцэнка ВМ. Мастацкая літаратура і тэлебачанне. *Веснік БДУ. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагагіка*. 1971;3:76–82.
5. Лакофф Дж, Джонсон М. *Метафоры, которыми мы живем*. Баранов АН, редактор; Баранов АН, Морозова АВ, переводчики. Москва: Едиториал УРСС; 2004. 256 с.
6. Kress G, van Leeuwen Th. *Reading images. The grammar of visual design*. New York: Taylor and Fransis Group; 2006. 321 p.
7. Вітка В. *Паверка: вершы, паэмы, казкі, п'есы, апавяданні*. Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР; 1961. 372 с.
8. Брехт Б. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. Том 5. Часть 2*. Москва: Искусство; 1965. Об экспериментальном театре; с. 83–101.
9. Роболи Т. Литература путешествий. В: Эйхенбаум Б, Тынянов Ю, редакторы. *Русская проза*. Ленинград: Академия; 1926. с. 42–74.
10. Аронов М. *Александр Галич. Полная биография*. Москва: Новое литературное обозрение; 2012. 880 с.
11. Караткевіч У. *Старыя беларускія хронікі*. Мінск: Мастацкая літаратура; 1988. 304 с.
12. Чорны К. *Вераснёвыя ночы*. Мінск: Мастацкая літаратура; 1984. 608 с.

Статья поступила в редколлегию 27.05.2025.  
Received by the editorial board 27.05.2025.