ВЕСТНИК

МГЛУ

№ 2 (129) / 2024

СЕРИЯ 1

ФИЛОЛОГИЯ

Серия основана в декабре 1996 года

Редакционная коллегия:
О. В. Лущинская (*главный редактор*),
А. А. Романовская (*зам. главного редактора*),
А. Н. Баранов, А. Н. Гордей, Е. П. Иванова,
И. К. Кудрявцева, Т. В. Поплавская,
Н. Ю. Павловская, З. А. Харитончик,
О. А. Артемова

Журнал «Вестник МГЛУ. Серия 1. Филология»
включен Высшей аттестационной комиссией
в перечень научных изданий Республики Беларусь
для опубликования результатов диссертационных исследований

© УО «Минский государственный лингвистический университет», 2024

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

В е с т н и к
Минского государственного лингвистического университета

Серия 1 **ФИЛОЛОГИЯ**

Научно-теоретический журнал

Выходит один раз в два месяца

№ 2 (129), 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Проблемы общего и типологического языкознания

Глазко П. П. Структура и прагматика экспрессивно-эмотивных комплексов в русскоязычном медиадискурсе Беларуси 7
Сысоева Т. А. Вербализация семейных ценностей в белорусских сетевых изданиях 15
Шуманская А. В. Национально-культурная специфика концепта «женщина / woman» в языковом сознании россиян и американцев 23

Романское и германское языкознание

Биюмена А. А., *Телипко А. А.* Лексико-семантические средства диалогизации в англоязычном и испаноязычном трэвел-блоге 34
Дудина А. М. Метафора во французских аналитических медийных статьях политической тематики 42
Кондракова С. В. Особенности функционирования средств выражения образа действия в немецкоязычных художественных текстах 50
Супринович О. Е. Фразеологические единицы и устойчивые выражения с компонентом-зоонимом в немецком языке 57

Востоковедение

Аксёнчикова-Бирюкова А. А. К вопросу о прецедентности в поэтических произведениях Ли Цинчжао 69
Филимонова М. С. Рекурсивный анализ логограмм с фонетиками 相 И 霜 80

Литературоведение

Алексеенко Я. А. Деконструкция шекспировской трагедии «Гамлет» в рассказе С. Рушди «Йорик» 88
Воінава-Страха М. М. Жанр навелы ў творчасці Лукаша Калюгі 98
Драничников Н. М. Литературные фальсификации Томаса Чаттертона и Джона Пейна Кольера 108
Ефименко А. О. Игровые стратегии во французском детективном романе рубежа XX–XXI веков: коммуникативная составляющая жанровой литературы 116
Іконнікава Л. У. Адзнакі парабалы ў ваеннай прозе Васіля Быкава 126
Лянь Хайбо Травматические фантазии в произведениях Лу Синя и Хань Шаогуна 134
Слівец В. Р. Прэцэдэнтныя феномены ў складзе параўнальных канструкцый у паэтаніміконе твораў Максіма Танка 145
Ходинская М. В. Специфика геобиографии в системе жанров страноведческой литературы 154
Шлемен Ю. А. Вобраз Прагі ў зборніку Яраслава Сэйферта “Апранутая ў святло” 164
Шубадзёрава А. М. Лінгвістычная прырода каламбура і асаблівасці яго перакладу (на матэрыяле драматургічных твораў К. Крапівы) 171

MINISTRY OF EDUCATION REPUBLIC OF BELARUS

Minsk State Linguistic University Bulletin

Theoretical-scientific journal

Published once per two months

Series 1 **PHILOLOGY**

№ 2 (129), 2024

CONTENTS

General and Typological Linguistics

Hlazko P. Structural and Pragmatic Characteristics of Expressive-Emotive Complexes in the Russian-Language Media Discourse of Belarus 7
Sysoyeva T. Verbal Representation of Family Values in Belarusian Online Publications 15
Shumanskaya N. The National and Cultural Specificity of the Concept "woman" in the Linguistic Consciousness of Russians and Americans 23

Romance and Germanic Linguistics

Biyumena A., *Telipko A.* Lexical-Semantic Dialogization Means in the English and Spanish Travel Blogs 34
Doudina A. Metaphor in French Analytical Media Articles on Political Topics 42
Kondrakova S. Peculiarities of Functioning of the Means of Expressing Manner in German Fictional Texts 50
Suprynovich A. Phraseological Units and Stable Expressions with the Zoonym Component in the German Language 57

Oriental Studies

Aksionchikova-Biryukova A. More on the Issue of Precedence in the Poetic Works of Li Qingzhao 69
Filimonova M. The Recursive Analysis of the Chinese Logograms with the Phonetic Components 相, 霜 80

Literary Studies

Aliakseyenka Y. Deconstruction of W. Shakespeare's
"The Tragedy of Hamlet" in S. Rushdie's "Yorick" 88
Voinava-Strakha M. The Genre of Novella in the Works of Lukash Kalyuga 98
Dranichnikov N. Literary Forgeries
of Thomas Chatterton and John Payne Collier 108
Efimenko H. Playfulness in the French Detective Novel
of the 20th–21st Centuries:
Communicative Component of Genre Literature 116
Ikonnikava L. Parable Attributes in Vasil Bykau's War Prose 126
Lian Haibo Traumatic Fantasies in the Works of Lu Xin and Han Shaogong 134
Slivets V. Precedent Phenomena in Composition of Comparative Structures
in the Poetonymicon of Maxim Tank's Works 145
Khadzinskaya M. Specificity of Geobiography in the System
of Country Specific Literature Genres 154
Shlemen Y. The Image of Prague in Jaroslav Seifert's Collection
Dressed in Light 164
Shubadziorava A. The Linguistic Nature of Pun and Specifics of its Translation
(Based on the Dramatic Works of K. Krapiva) 171

ПРОБЛЕМЫ ОБЩЕГО И ТИПОЛОГИЧЕСКОГО ЯЗЫКОЗНАНИЯ

УДК 81'42:070(476)+81'42:070(73)

Глазко Павел Петрович
кандидат филологических наук,
доцент, докторант кафедры
белорусского языка и литературы
Минский государственный
лингвистический университет
г. Минск, Беларусь

Pavel Hlazko
PhD in Philology, Associate Professor,
Post-PhD Researcher of the Department
of the Belarusian Language and Literature
Minsk State Linguistic University
Minsk, Belarus
pavel.hlazko@gmail.com

СТРУКТУРА И ПРАГМАТИКА ЭКСПРЕССИВНО-ЭМОТИВНЫХ КОМПЛЕКСОВ В РУССКОЯЗЫЧНОМ МЕДИАДИСКУРСЕ БЕЛАРУСИ

STRUCTURAL AND PRAGMATIC CHARACTERISTICS OF EXPRESSIVE-EMOTIVE COMPLEXES IN THE RUSSIAN-LANGUAGE MEDIA DISCOURSE OF BELARUS

Цель исследования состоит в установлении закономерностей актуализации категорий экспрессивности и эмотивности в русскоязычном медиадискурсе Беларуси в аспекте их взаимодействия. Научная новизна заключается в сопоставительном ракурсе изучения особенностей экспрессивных и эмотивных смыслов с точки зрения их совместной реализации в авторском дискурсе традиционных и новых медиа.

Результаты лингвостилистического, контекстуального и сопоставительного анализа дают основания для обобщения всего разнообразия взаимодействия рассматриваемых категорий в виде 6 типов экспрессивно-эмотивных комплексов, прагматической функцией которых является экстериоризация и/или отелеснивание эмоций.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *медиадискурс*; *традиционные медиа*; *новые медиа*; *экспрессивность*; *эмотивность*; *семантическая категория*; *сопоставительная лингвистика*.

The aim of the study is to investigate the patterns of interaction between the categories of expressiveness and emotiveness in the Russian-language media discourse of Belarus. The scientific novelty of the research lies in the comparative analysis of the features of expressive and emotive meanings, their joint realization in the author's discourse of conventional and new media.

The results of the linguo-stylistic, contextual, and comparative analyses allow for the identification of 6 types of expressive-emotive complexes, having a pragmatic function of externalizing and/or corporealising of emotions.

K e y w o r d s: *media discourse*; *conventional media*; *new media*; *expressiveness*; *emotiveness*; *semantic category*; *comparative linguistics*.

Данная статья посвящена изучению явлений эмотивности и лексической экспрессивности в аспекте их совместной реализации в русскоязычном медиадискурсе Беларуси. Актуальность данного исследования обусловливается рядом факторов. Прежде всего следует отметить, что онтологический и терминологический статус анализируемых феноменов сегодня не является четко очерченным. Так, если в работах В. В. Виноградова, К. А. Роговой, А. П. Сковородникова, Г. А. Копниной, В. А. Масловой и др. экспрессивность и эмотивность описываются в терминах синкретизма или взаимной обусловленно-сти, то другие лингвисты, например, В. В. Шаховский, И. В. Арнольд, О. Ю. Ромашина, рассматривают их дифференцированно. При этом, наряду с понятиями *экспрессивность* и *эмотивность*, в научной литературе можно встретить и другие смежные термины, например, *выразительность*, *интенсивность*, *эмоциональность*, *эмоциогенность* и т.п., расширяющие или сужающие объем исходных понятий.

Помимо отсутствия интерпретационной однозначности, об актуальности исследования экспрессивности и эмотивности также свидетельствуют и существенные преобразования в сфере медиакоммуникации. В частности, с развитием и распространением интернет-технологий сфера медиа значительно расширилась за счет появления новых форматов, таких как блоги, социальные сети, подкасты и т.п. Согласно исследованиям М. Кастельса, Интернет играет ключевую роль в информационной эпохе, представляя собой культуру свободы и индивидуального творчества. Интернет не только является источником новой экономики, но и платформой для общественных движений, направленных на изменение сознания людей, а не увеличение власти государства [1]. Следовательно, понятие медиапространства теперь охватывает не только традиционные СМИ в печатном или цифровом виде, но также новые медиа, основанные на передаче личных взглядов авторов на различные явления и события в окружающем мире [2]. В этом контексте вполне обоснованным представляется утверждение о том, что эмоциональный аспект медиакоммуникации играет важную роль для полного понимания функционирования медиа в целом [3].

Целью нашего исследования является выявление закономерностей взаимодействия категорий эмотивности и лексической экспрессивности в русскоязычном медиадискурсе Беларуси.

В рамках данной статьи мы будем придерживаться концепции, согласно которой экспрессивность способствует увеличению прагматического потенциала высказывания, его коммуникативной значимости и

является результатом выражения субъективного отношения автора, его реакции на ситуацию, желания привлечь внимание читателя ко всему высказыванию или его части [4]. А в качестве категориального признака эмотивности выступает общая для целого множества лексических единиц семантическая функция, заключающаяся в выражении эмоционального состояния говорящего [5].

Материал исследования представлен 100 текстами персональных жанров, написанными профессиональными журналистами и отобранными методом сплошной выборки на официальных сайтах периодических изданий Беларуси («Вечерний Минск», «Минский Курьер», «АиФ в Беларуси», «Здоровый образ жизни», «Гомельские Ведомости», «Маяк» и т.д.), а также 100 текстами, опубликованными в личных блогах разных авторов в новых медиа (Facebook и Instagram), за период с 2020 по 2023 год. Такой подход к материалу для анализа обусловлен рядом причин. С одной стороны, традиционные и новые медиа являются параллельными векторами развития мирового медийного пространства; с другой стороны, материал из обоих типов медиа представляет собой субъективную реакцию автора на какое-либо социально значимое происшествие или явление. Вместе с тем, несмотря на всю их кажущуюся схожесть, характер языковой реализации субъективных смыслов в них не очевиден: если традиционные медиа ориентированы на определенный стандарт создания журналистских материалов, издательскую политику, то в новых медиа подобные ограничители отсутствуют.

В результате лингвостилистического и контекстуального анализа, проведенного с опорой на словарные дефиниции, было установлено, что наиболее употребительными лексико-стилистическими средствами в медиадискурсе Беларуси, содержащими эмотивные лексические единицы, являются метафора, эпитет, сравнение и персонификация, составившие 98,5 % всех выявленных в выборке экспрессивных средств лексического уровня. Данные приемы задают форму и способ передачи содержания, имеющего эмотивный характер, и выступают основой соответствующих экспрессивно-эмотивных комплексов.

Несмотря на то, что перечень указанных приемов экспрессивности является идентичным как для традиционных, так и для новых медиа, прагматический аспект актуализации экспрессивно-эмотивных комплексов в данных типах медийного дискурса характеризуется рядом отличий.

Так, в публикациях из изданий периодической печати экспрессивно-эмотивные комплексы, основу которых составляют метафоры, выполняют функцию экстериоризации эмоций, т.е. описываемые автором эмоциональ-

ные состояния являются референтом (тенором), а цель (источник) представляют собой различные материальные объекты окружающего мира, например: *Мы сами строим свой* ***темный мир проблем и негатива****, которому суждено* ***стать лишь Колизеем нереализованных грез*** [М1]. В приведенном примере абстрактное понятие отрицательных эмоций (*темный мир негатива*) определяется через конкретный материальный объект (Колизей). Основой ассоциативной связи выступает место столкновения, битвы, поскольку Колизей традиционно ассоциируется с гладиаторскими боями, звериными травлями, морскими сражениями. Таким образом автор проводит параллель между внутренним эмоциональным конфликтом и брутальным поединком в римском амфитеатре.

Схожим образом структурируются метафоры и в следующих примерах: *Ведь* ***счастье*** *– единственный* ***путеводитель****, который прокладывает нам маршрут к будущему* [М2]; *Сегодня как никогда важна сила духа, стремление выстоять даже в самых трудных критических ситуациях. А* ***страх****,* ***уныние*** *и* ***депрессия*** *– не наши* ***попутчики*** [М3]. В обоих случаях эмоциональные состояния (*счастье*, *страх*, *уныние*, *депрессия*) определяются через соотнесенность с конкретными объектами из реальных жизненных ситуаций (*путеводитель*, *попутчики*).

В новых медиа экспрессивно-эмотивные комплексы, в основе которых лежат метафоры, ориентированы на отелеснивание эмоций, т.е. посредством метафор эмоциональные переживания описываются в терминах телесных ощущений, как воспринимаемые органами чувств: *Сегодня много говорят о том, как важно* ***контейнировать детские эмоции****, вбирать их, позволяя маленькому человеку выплакаться, накричаться и слить нервное напряжение в тебя. И я всегда это представляю (и* ***ощущаю****) так:* ***ты накрываешь собой гранату*** [ОП1]. В данном контексте ощущения при контейнировании детских эмоций приравниваются автором к нахождению в эпицентре взрыва, переводятся из психического плана в план физический.

Это отличие прослеживается также и при актуализации в дискурсе экспрессивно-эмотивных комплексов, формирующихся на основе персонификации. Так, в следующем примере из журнала «34mag» *любовь* предстает как активный субъект: *А любовь, как вы знаете, способна вершить самые великие дела* [34mag1]. При этом действия любви направлены не на человека, а на изменения окружающего мира.

В новых медиа персонифицированные эмоции ориентированы на человека, выступают доминантными по отношению к нему и ощущаются на телесном уровне: *А если у меня чего-то нет, значит, я неполноценна, ущербна, увечна; значит, я покрыта язвами и рытвинами – заноет,* ***затянет корсет туже нарциссическая боль*** [ВД1].

В экспрессивно-эмотивных комплексах на основе сравнения и эпитета различие между традиционными и новыми медиа, выстроенное по оси *экстериоризация эмоций – отелеснивание эмоций*, нейтрализуется: в обоих случаях указанные лексико-стилистические приемы выполняют функцию экстериоризации эмоций. В частности, в следующем примере из традиционных медиа эпитет *зубастые*, использованный в качестве атрибута по отношению к эмоциональному состоянию *угрызения совести*, способствует экстериоризации соответствующей эмоции посредством ее соотнесенности с животным и представляет ее как потенциально опасную, агрессивную, внушающую страх: *Неважно, что «другие люди» пройдут мимо котов точно с такими же мыслями: фраза «тут я ничего поделать не могу» нивелирует самые* ***зубастые*** *угрызения совести* [34mag2].

В новых медиа можно наблюдать аналогичную ситуацию: *Новый виток внешнего напряжения, нагнетания, сгущения туч приводит не к росту внутреннего напряжения, а, скорее, странному* ***расслаблению****;* ***уродливому*** *и вторичному, но тем не менее* [ВД2]. В этом случае эпитет *уродливый*, описывающий *расслабление*, представляет данное состояние как неприятное для созерцания, т.е. выводит его из плана внутренних ощущений в план внешних явлений, доступных органам чувств.

Прием сравнения как основа экспрессивно-эмотивных комплексов в обоих типах медиа направлен на экстериоризацию эмоций. Однако в традиционных медиа сравнения используются для описания неопределенных эмоций. Маркерами таких комплексов в дискурсе выступают конструкции *было ощущение, что…* , *похоже на ощущение, когда…* и т.п.: *Моросил дождь, в воздухе висело много непонятных слов, и* ***было ощущение того****,* ***что*** *буквально вчера закончилась какая-то большая война, смысл которой был только в том, чтобы извозить город в весенней грязи* [34mag3]. Здесь автор пытается описать свое внутреннее состояние через соотнесенность с ситуацией из окружающей действительности, не называя при этом испытываемые им эмоции. Такой же подход используется и в следующем примере: *А внутри – зеркала и сине-зеленые сполохи, я хожу среди этого мира и думаю, что* ***это похоже на ощущение****,* ***когда*** *ты на корабле поздно вечером, и синее текучее отражается в синем небесном, а ты просто подвешена посреди этого вместе с мачтой* [34mag4].

В новых медиа авторы используют прием сравнения для детализации конкретных эмоций. В этом случае сравнение выносится в отдельную синтаксическую структуру, которая маркируется словами *это как…* , *как будто…* , *словно…* и т.п.: *Такое случается, когда ресурсы* ***радости***

*истощаются до предела. **Это как** без конца тягать печенье с миндалем и наивно верить, что банка волшебная – сколько руку в нее ни запускай, всегда что-то да будет* [ОП2].

В отличие от традиционных в новых медиа обнаруживается тенденция к дополнительной акцентуации содержания экспрессивно-эмотивных комплексов, структурируемых на основе метафоры, при помощи лексико-стилистических приемов эпитета и сравнения. Так, в следующем примере экспрессивно-эмотивный комплекс на основе глагольной метафоры *обида залечилась и не тревожит* интенсифицируется эпитетами *острая* и *выжигающая*: *Обида – сильная, острая и выжигающая – залечилась и не тревожит* [ОП3]. При этом весь атрибутивный ряд (*сильная, острая и выжигающая*) ассоциируется скорее с физической болью, а не с обидой, а сама метафора (*залечилась и не тревожит*) указывает на сходство обиды с раной. Такая многовекторность способствует раскрытию новых смыслов и ведет к дополнительной выразительности.

Аналогичным образом в примере ниже именная метафора *болото из раздражения и недовольства* в составе экспрессивно-эмотивного комплекса дополнительно интенсифицирована эпитетами *вязкий* и *глухой*, а также сравнениями, вводимыми при помощи союза *будто*: *Часто бывает: делаешь что-то, а головой не здесь. Головой в других мыслях – о работе, об окончании проекта. В задачах и планах. Сердце в этот момент тоже не здесь, а в каком-то **вязком болоте из глухого раздражения и недовольства**. **Будто** время и силы тратятся не на то. **Будто** приходится сильно замедляться там, где замедляться не хочется, а хочется на коня – и скакать, скакать* [ОП4]. Эмоциональное состояние, описываемое автором как *вязкое болото из раздражения и недовольства*, представляется как доминантное, поглощающее, такое, из которого сложно выбраться, а следующие далее приемы сравнения создают эффект контраста по признакам *действительное – желаемое*, *статическое – динамическое*.

Таким образом, результаты, полученные в ходе исследования, позволяют сделать следующие выводы.

1. Взаимодействие категорий экспрессивности и эмотивности в русскоязычном медийном дискурсе Беларуси происходит в рамках экспрессивно-эмотивных комплексов, основу которых составляют лексико-стилистические приемы (метафора, сравнение, эпитет, персонификация), содержащие эмотивную лексику.

2. Результатом такого взаимодействия является экстериоризация эмоций автора, т.е. экспликация эмоций посредством лексико-стилистических приемов, их перевод с языка описания внутренних состояний на язык описания объектов внешнего мира, либо их отелеснивание, т.е. описание эмоций осуществляется при помощи ассоциации с телесными ощущениями.

3. Лексико-стилистические приемы метафоры и персонификации, выступающие в качестве основы экспрессивно-эмотивных комплексов в традиционных медиа, выполняют функцию экстериоризации эмоций, в то время как в новых медиа те же стилистические приемы являются средством отелеснивания эмоций.

4. Лексико-стилистические приемы эпитета и сравнения в обоих типах медиа выполняют функцию экстериоризации эмоций и могут выступать средством дополнительной интенсификации экспрессивно-эмотивных комплексов, основой которых является метафора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кастельс, М.* Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе / М. Кастельс. – Екатеринбург : У– Фактория, 2004. – 328 с.
2. *Гавра, Д. П.* Публичная сфера: культурная и политическая традиция / Д. П. Гавра // PR-диалог. – 2000. – № 3 (8). – С. 25–31.
3. *Zappettini, F.* Emotionalisation of contemporary media discourse: A research agenda / F. Zappettini, D. M. Ponton, T. V. Larina // Russian Journal of Linguistics. – 2021. – Vol. 25, iss. 3. – P. 586–610.
4. *Арнольд, И. В.* Стилистика. Современный английский язык / И. В. Арнольд. – М. : Флинта, 2002. – 384 с.
5. *Кунин, А. В.* Курс фразеологии современного английского языка / А. В. Ку-нин. – М. : Высш. шк., 1996. – 488 с.

ИСТОЧНИКИ ПРИМЕРОВ

М1 – *Коновалова, И.* Не жалобой единой [Электронный ресурс] / И. Коновалова // Маяк. – Режим доступа: https://sozhnews.by/kolonka-glavno-go-redaktora/ne-zhaloboj-edinoj. – Дата доступа: 02.05.2021.

М2 – *Коновалова, И.* Новогодняя колонка главного редактора: Счастье есть, его не может не быть [Электронный ресурс] / И. Коновалова // Маяк. – Режим доступа: https://sozhnews.by/kolonka-glavnogo-redaktora/kolonka-glavnogo-redaktora-schastie-est-ego-ne-mozet-ne-byt. – Дата доступа: 02.05.2021.

М3 – *Коновалова, И.* Взгляд со стороны [Электронный ресурс] / И. Коновалова // Маяк. – Режим доступа: https://sozhnews.by/kolonka-glavnogo-redaktora/vzglyad-so-storony. – Дата доступа: 02.05.2021.

ОП1 – *Примаченко, О.* В ритме тела [Электронный ресурс] / О. Примаченко. – Режим доступа: https://www.instagram.com/p/CArl8exnhso/?igsh=ZWI2YzEzYmMxYg. – Дата доступа: 10.05.2022.

34mag1 – *Луневич, В.* Колонка Влада Луневича об украинской гастросцене [Электронный ресурс] / В. Луневич // 34mag. – Режим доступа: https://34travel.me/post/kolonka-vlad-lunevich. – Дата доступа: 10.05.2022.

ВД1 – *Vetkadrakon.* Если я чего-то хочу… [Электронный ресурс] / Vetkadrakon. – Режим доступа: https://www.instagram.com/p/CZZF3rQoop5/?igsh=ZWI2YzEzYmMxYg%3D%3D. – Дата доступа: 10.05.2022.

34mag2 – *Плетнев, С.* Ответственность за усатых [Электронный ресурс] / С. Плетнев // 34mag. – Режим доступа: https://34travel.me/post/kolonka-pletnev-za-usatyh. – Дата доступа: 10.05.2022.

ВД2 – *Vetkadrakon.* Удивительное обстоятельство… [Электронный ресурс] / Vetkadrakon. – Режим доступа: https://www.instagram.com/p/Ciw3wufI-Qt/?igsh=ZWI2YzEzYmMxYg. – Дата доступа: 10.05.2022.

34mag3 – *Найденов, А.* Близкая, далекая [Электронный ресурс] / А. Найденов // 34mag. – Режим доступа: https://34travel.me/post/warshawa-najdenov. – Дата доступа: 10.05.2022.

34mag4 – *Гулина, М.* Смилла, Бьорк и я. Путешествие в Копенгаген [Электронный ресурс] / М. Гулина // 34mag. – Режим доступа: https://34travel.me/post/bjork-copenhagen. – Дата доступа: 10.05.2022.

ОП2 – *Примаченко, О.* Никто не знает… [Электронный ресурс] / О. Примаченко. – Режим доступа: https://www.instagram.com/p/CSi3OjSo74g/?igsh=ZWI2YzEzYmMxYg%3D%3D&img_index=1. – Дата доступа: 10.05.2022.

ОП3 – *Примаченко, О.* В итоге все настолько запуталось… [Электронный ресурс] / О. Примаченко. – Режим доступа: https://www.instagram.com/p/-CTY4HZWIqAW/?igsh=ZWI2YzEzYmMxYg%3D%3D. – Дата доступа: 10.05.2022.

ОП4 – *Примаченко, О.* Часто бывает… [Электронный ресурс] / О. Примаченко. – Режим доступа: https://www.instagram.com/p/CR1_CcxreCo/?igsh=ZWI2YzEzYmM xYg%3D%3D. – Дата доступа: 10.05.2022.

Поступила в редакцию 20.02.2024

УДК [811.161.1+811.161.3]’27:070(476)(045)

Сысоева Татьяна Александровна
кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры речеведения
и теории коммуникации
Минский государственный
лингвистический университет
г. Минск, Беларусь

Tatsiana Sysoyeva
PhD in Philology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department
of Speecheology and Communication Theory
Minsk State Linguistic University
Minsk, Belarus
thecom@mslu.by

ВЕРБАЛИЗАЦИЯ СЕМЕЙНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В БЕЛОРУССКИХ СЕТЕВЫХ ИЗДАНИЯХ

VERBAL REPRESENTATION OF FAMILY VALUES IN BELARUSIAN ONLINE PUBLICATIONS

В статье определяются признаки концепта «семья», актуализированные в публикациях из белорусских сетевых изданий. Будучи одновременно универсальным концептом и фундаментальной ценностью, семья по-разному воплощается в картинах мира носителей разных культур. Стереотипное представление современных белорусов об идеальной семье формируется на основе таких признаков, как размер семьи, место проживания семьи (дом), связь семейных, гендерных и профессиональных ролей, осуществление семьей ключевых функций (воспитание детей, поддержание традиций), взаимоотношения между членами семьи.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *сетевое издание*; *картина мира*; *концепт*; *признак концепта*; *ценность*; *иерархия ценностей*.

The article defines the characteristics of the concept “family”, manifested in publications of Belarusian online editions. Although “family” is both a universal concept and a fundamental value, its representation in the worldview varies across cultures. The stereotypical image of an ideal family fashioned by modern Belarusians is formed on the basis of such characteristics as the size of a family, its place of residence (home), the connection between family roles, gender and professional roles, the key functions performed by a family (bringing up children, maintaining traditions), relationships between family members.

K e y w o r d s: *online media*; *worldview*; *concept*; *characteristics of a concept*; *value*; *hierarchy of values*.

Семья занимает особое место в концептуальной картине мира белорусов, чем обусловлен интерес исследователей к решению таких задач, как определение специфики современного стереотипного представления

о семье и выявление вербальных средств его репрезентации, построение идеальной модели белорусской семьи, поиск эффективных способов трансляции традиционных семейных ценностей.

С одной стороны, «семья» может рассматриваться как универсальный концепт, присущий абсолютно всем ментальным картинам мира [1, с. 445]. С другой стороны, «в том, как отдельная нация представляет общий для нескольких культур концепт, проявляется ее самобытность, раскрываются отличительные черты ее народа» [2, с. 392]. Даже общечеловеческие, универсальные концепты по-своему воплощаются в разных культурах в зависимости от целого ряда социокультурных факторов [3, с. 100]. Более того, концепт динамичен и «являет собой представление народа о какой-либо реалии в определенный временной период» [2, с. 392]. Следовательно, концепт выступает ключом к пониманию конкретной культуры [4, с. 83].

Концепт сложен и многомерен. В самом общем смысле его можно определить как «лингвоментальное образование, вербализованный культурный смысл, имеющий имя/имена в языке и включающий в себя в редуцированном виде значение, понятие и образ, лежащий в основе наименования» [5, с. 384]. Он транслирует культурно-исторический опыт народа и особенности его мировосприятия [6, с. 635]. В отличие от понятия, которое отражает лишь наиболее существенные признаки объекта или явления, концепт фиксирует все признаки, которые ассоциируются с данным объектом у того или иного языкового коллектива [7, с. 257]. Благодаря своей способности идентифицировать культурные доминанты и передавать специфику национального менталитета концепт стал популярным объектом лингвокультурного анализа.

Исследователи отмечают, что концепты тесно взаимосвязаны с ценностями [5; 8], поскольку концепты транслируют ценностное отношение к миру. Более того, многие концепты, такие как «семья», «дружба», «труд», «здоровье», одновременно являются ценностями [5, с. 384]. Иными словами, концепт и ценность могут совпадать, равно как и средства их вербальной репрезентации. Подобно концепту ценность «воплощает в себе жизненный опыт предыдущих поколений, отражает культуру представителей определенного народа и всего человечества» [6, с. 637].

Несмотря на взаимообусловленность концепты не тождественны ценностям. Под ценностью понимается все то, что имеет для человека определенную значимость, личностный или общественный смысл [5, с. 383]. Она «направляет поведение людей, обеспечивает их деятельность и влияет на все сферы человеческой жизни» [6, с. 637]. Ценности не просто отражают особенности той или иной культуры. Они способны

определять поступки людей и служат глобальной цели формирования национальной языковой личности. Резюмируя сказанное, представим отношения между концептом и ценностью следующим образом: «каждая ценность фактически может быть концептом, но, в то же время, не каждый концепт является ценностью» [8, с. 2615]. Например, концепт «любовь» – это и ценность одновременно, однако традиционно выделяемые концепты «смерть» и «горе» ценностями не являются.

Как уже отмечалось выше, рассматриваемый в настоящей работе концепт «семья» также может быть охарактеризован как ценность [5; 8]. В типологии ценностей семья традиционно входит в группу социальных ценностей [9, с. 115–116], однако с точки зрения иерархии ее можно определить как одну из фундаментальных ценностей, одинаково значимых для всех людей вне зависимости от их возраста и иных социальных характеристик. В данную категорию также попадают ценности «здоровье», «любовь», «близкие люди» [2, с. 396]. В силу своего многоаспектного характера «семья» может быть обозначена и как некий ценностный мегаконцепт, представленный целым рядом компонентов (т.е. концептов, входящих в его состав): любовь, счастье, преодоление трудностей, забота о детях, поддержка, уважение, ответственность, прощение, дом и т.п. [6, с. 638].

Определим, какие признаки связаны с семьей как ключевым концептом и базовой ценностью в картине мира белорусов. В качестве материала исследования были выбраны публикации, размещенные на сайте sb.by издательского дома «Беларусь сегодня» в 2024 г. Были отобраны статьи из онлайн-версий газет «СБ. Беларусь сегодня», «Народная газета», «Знамя юности» и т.п., затрагивающие вопросы семьи и семейных отношений. Общий объем проанализированного материала составил 200 страниц печатного текста. Жанрово представленные публикации не являются однородными и могут быть определены как информационные статьи, новостные статьи, аналитические статьи, имиджевые статьи либо статьи-интервью, однако их объединяет тематический принцип: в них обсуждаются семейные традиции, воспитание детей, семейный быт, семейное счастье, решение семейных проблем и т.п. СМИ (в том числе Интернет) характеризуются как средства трансляции культурного фонда, а также способ воздействия на принятие (либо отрицание) обществом тех или иных ценностей культуры. «Являясь универсальной лабораторией изучения ценностей, СМИ выполняют две функции: отражают базовые ценности и формируют новые, динамично меняющиеся ценности общества» [6, с. 637]. Сказанное подтверждает тот факт, что

сетевые издания – благодатный материал для выявления особенностей вербализации ключевых концептов, фундаментальных ценностей и стереотипных представлений об окружающей действительности, из которых складывается картина мира современных белорусов.

В исследуемом материале непосредственно имя концепта (т.е. слово-репрезентант *семья*) встречается 32 раза, например: *Будни все расписаны почти по минутам, а в выходные лучше с* ***семьей*** *куда-нибудь сходить*. Производное прилагательное *семейный* менее употребительно и типично используется в составе таких словосочетаний, как *семейный отдых*, *семейный снимок*, *семейное счастье* и т.п. Как правило, концепт актуализируется косвенно и в текстовом пространстве может быть представлен более крупными единицами – словосочетаниями, высказываниями, сверхфразовыми единствами. Так, в следующем примере слово *дом* используется в значении ‘семья’, что становится понятным из его контекстуальной реализации: *Желаем добра и мира этому* ***дому***. В свою очередь словосочетание «надежный тыл» в приводимом контексте является синонимом крепкой семьи, в которой царят гармоничные взаимоотношения: *С поддержкой и* ***надежным тылом*** *можно свернуть горы, выполнить любую задачу*.

В качестве первого признака семьи в сознании белорусов, который актуализирован в публикациях из исследуемых сетевых изданий, отметим ее размер. Идеальная белорусская семья – большая семья: *Буду ждать в гости всю свою* ***большую и дружную семью***. *Она действительно* ***немаленькая****: жена, сын, дочь и четыре внучки!*; *Радует, что количество* ***многодетных семей*** *в нашей стране постоянно растет*; *Мама* ***восьми детей***. Семья не ограничивается близкими родственниками (*дети*, *родители*, *младшая сестра*, *старший брат*), о чем свидетельствует употребительность следующих слов: *тетушка*, *двоюродные бабушка и дедушка*, *троюродная сестра* и т.п. В примерах встретился даже *сводный двоюродный брат*. Иллюстрацией того, насколько белорусы ценят семейное родство, пусть даже и дальнее, могут служить слова героя одной из публикаций: *Какая-никакая, а родня*.

Такой же тесной является связь семьи с местом ее проживания: *Дом – это дом*. Тема жилья (постоянного либо временного), процесса его покупки, переезда, обустройства быта часто затрагивается в исследуемых публикациях: *В номера категории «комфорт» и «люкс» желающие могут заезжать целыми семьями*; *А если забираете в новый дом и старую мебель…*; *Как переехать на новую квартиру и не подорвать здоровье*; *Когда*

лучше всего обзаводиться жилплощадью?; *В период новогодних праздников и отпусков* б*ольшинство людей откладывают решение квартирного вопроса*. Заслуживает внимания тот факт, что при указании места проживания семьи может называться не только непосредственно дом или квартира (*обновленная четырехэтажка*, *новостройка*, *вторичка*, *хрущевка*, *брежневка*, *малогабаритное жилье*, *идеальная жилплощадь*, *многокомнатная квартира*, *апарта-менты с отделкой*), но и населенный пункт (*деревня*, *городской поселок*, *область*). Это обусловлено тем, что в представлении белорусов семейный дом прочно ассоциируется с малой родиной, а иногда и страной в целом, что также свидетельствует о связи социальных ценностей «семья» и «патриотизм» в сознании носителей белорусской культуры: *Кто бы что ни говорил, а наша* ***деревня*** *по-прежнему сильна. В первую очередь своими корнями. Анатолий… живет* ***в дедовом доме****, который был построен почти столетие назад*; *Ты вырос на этой* ***земле****, гордо называя себя* ***белорусом***. С целью подчеркнуть уют жилища, в котором обитает семья, и царящую в нем атмосферу используется слово «гнездышко» (*выбор своего будущего гнездышка*), при этом для белорусов важна не только близость к родному дому, но и связь поколений: *Часто жилье покупают рядом с* ***родительским домом***. Таким образом, в сознании белорусов дом – это место объединения семьи.

Что касается модели распределения гендерных ролей в белорусской семье, она является традиционной, однако наблюдаются трансформации, связанные с отношением членов семьи к выполнению домашних обязанностей: *Мужчины в форме более организованные и самостоятельные в быту. Муж без моей подсказки моет посуду и пылесосит, не считая это женским занятием*. Центральной задачей семьи остается воспитание детей (*малыши*, *внуки*, *новое поколение*), а их успехи и достижения – предмет родительской гордости: *Дочь – профессор, доктор медицинских наук, сын – экономист, кандидат наук*. Подчеркнем, что в исследуемом материале в целом семейные роли рассматриваются в тесной связи с профессиональными ролями. Говоря о членах своей семьи, герои публикаций непременно указывают сферу их деятельности, профессиональный статус и т.п.: *супруги-военнослужащие*, *вся семья в науке*, *дочь военного*, *папа подполковник*, *папа обыкновенный водитель*, *мама работает в детском саду*. В данном случае устанавливается связь ценности «семья» с другими социальными ценностями, такими как «социальное положение», «статус», «профессия», «трудолюбие», «дисциплина», «способность к достижениям».

В картине мира белорусов семья – не только ячейка общества, отвечающая за воспитание и обучение младших. Семья также обеспечивает связь поколений и поддержание традиций: *А еще очень надеется, что* ***передаст бизнес сыну***; *У них главная* ***традиция*** *на Крещение – посетить всей* ***семьей*** *вечернее богослужение накануне праздника*; *В детстве у нас* ***в семье было принято*** *поздравлять, отмечать 23 февраля… Это очень хорошая* ***традиция***; *Вместе мы можем сделать Беларусь еще лучше, при этом* ***сохранить наследие предков, историческую память, традиции***. Причем осуществление семьей воспитательной функции рассматривается в качестве приоритетной на государственном уровне и находит поддержку со стороны органов управления: *Минтруда и соцзащиты составило памятку будущим матерям*; *Спикер… особое внимание уделил воспитанию у молодого поколения традиционных семейных и духовно-нравственных ценностей маленьких белорусов*; *В Минтруда рассказали, куда обращаться за пособием по уходу за ребенком до 3 лет*; *В Беларуси материнство, отцовство и детство находятся под защитой государства.*

Следующий признак идеальной белорусской семьи – гармоничные взаимоотношения (*гармония в семье*, *любовь и уважение друг к другу*): *Они [родители] меня очень поддерживают и всегда болеют*. Сам процесс создания семьи описывается как поиск партнера на всю жизнь (*найти любовь*, *выбирать пару*, *вторая половинка*), а идеальные супруги характеризуются как *надежные*, *заботливые*. Такие отношения рассматриваются в качестве эталонных даже в тех ситуациях, когда речь идет о выполнении участниками коммуникации других социальных ролей: *Весь персонал – врачи, медсестры, санитарки – относились к нам* ***как к членам своей семьи***. Образцовую семью также характеризует совместное времяпрепровождение, например, отмечание праздников (*день рождения*, *годовщина*), и обязательный учет мнения других членов семьи, особенно старших (*Папа не разрешает*). Таким образом, в проанализированных контекстах также актуализируются моральные ценности «любовь», «верность», «взаимопомощь», «уважение к старшим», «любовь к детям» и т.п.

Отдельно стоит выделить обсуждение неполных, бездетных или «проблемных» семей в исследуемых публикациях. С одной стороны, подобные семьи можно рассматривать в качестве определенного отклонения от нормы, несоответствия стереотипным представлениям об идеале. С другой стороны, прослеживается тенденция к их «гармонизации».

Так, например, часто обсуждаемыми темами являются усыновление ребенка, выполнение роли опекуна или родителя в неполной семье. Подчеркивается, что неполные семьи либо усыновители получают поддержку на уровне государства: *Пособия назначаются матери (мачехе) по месту ее регистрации*. Что касается проблем неблагополучных семей (*семейка*; *дома и квартиры, состоящие на учете в милиции*; *«нехорошая» квартира*), наиболее часто фигурирует тема алкоголизма, о чем свидетельствует употребительность следующих вербальных маркеров: *пьянствовать*, *пристраститься к алкоголю*, *приложиться к рюмке*, *топить горе в рюмке*, *заглядывать в бутылку*. Аналогичным образом данная проблема решается на государственном уровне, о чем заявляет герой одной из публикаций: *Государство не бросило нас, непутевых, на произвол судьбы*.

Подводя итог, отметим, что в публикациях из белорусских сетевых изданий (онлайн-версий популярных газет), которые, вне всякого сомнения, являются транслятором ценностей современного общества, а также направлены на формирование и поддержание фундаментальных ценностей белорусов, концепт «семья» актуализируется через ряд признаков.

1. По размеру это большая семья (часто многодетная), и в круг семьи входят не только близкие, но и дальние родственники.

2. Семья взаимосвязана с домом, под которым понимается как непосредственно жилье, объединяющее под одной крышей представителей разных поколений, так и в более широком смысле – малая или большая родина.

3. С точки зрения динамики традиционных гендерных ролей в семье обязанности домочадцев постепенно перестают восприниматься как исключительно мужские или исключительно женские, а семейная роль рассматривается в тесной взаимосвязи с профессиональной ролью и социальным статусом.

4. Ключевые функции семьи – воспитание детей и поддержание традиций.

5. Идеальная семья характеризуется гармоничными взаимоотношениями, взаимопомощью и уважением к старшему поколению.

6. Неполные или неблагополучные семьи воспринимаются как отклонение от нормы, и общество стремится к их «нормализации» посредством таких механизмов, как опека, усыновление и т.п.

Перечисленные признаки определяют стереотипное представление о семье, сложившееся в картине мира современных белорусов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гасанова, Г. А.* Паремиологические средства выражения концепта «семья» в русской языковой картине мира / Г. А. Гасанова, С. Г. Набиева // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 3 (76). – С. 445–446.
2. *Долгова, А. О.* Лингвокультурологический концепт «счастье» в национально-языковой картине мира белорусов / А. О. Долгова, Д. О. Сидорович // Лингвистика, лингводидактика, лингвокультурология: актуальные вопросы и перспективы развития : материалы III Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 14–15 марта 2019 г. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: О. Г. Прохоренко (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2019. – С. 390–399.
3. *Фетисова, Ю. В.* Безопасность как культурный концепт / Ю. В. Фетисова // Омский научный вестник. – 2010. – № 1 (85). – С. 98–100.
4. *Северина Е. М.* Культурный концепт в когнитивном измерении / Е. М. Северина // Человек и культура. – 2020. – № 6. – С. 81–93.
5. *Маслова, В. А.* Концепты и ценности: содержание понятий, языковая репрезентация / В. А. Маслова // Учен. зап. Таврич. нац. ун-та им. В. И. Вернадского. Сер. Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), № 2. – Ч. 1. – С. 383–387.
6. *Кадачиева, Х. М.* Ценностная концептосфера современных британских СМИ / Х. М. Кадаичева, А. Б. Абдулкадырова // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 12, ч. 3. – С. 635–639.
7. *Козько, Н. А.* К вопросу о лингвокультурном концепте / Н. А. Козько // Проблемы истории, филологии и культуры. – 2013. – № 1 (39). – С. 256–262.
8. *Ремизова, В. Ф.* Концепт vs. Ценность / В. Ф. Ремизова, Н. Г. Костина // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры : материалы Всерос. науч.-метод. конф., Оренбург, 01–03 февр. 2017 г. / Оренбург. гос. ун-т. – Оренбург, 2017. – С. 2612–2619.
9. *Ерасов, Б. С.* Социальная культурология : учебник для студентов высших учебных заведений / Б. С. Ерасов. – Изд. 3-е, доп. и перераб. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 591 с.

Поступила в редакцию 20.03.2024

УДК [811.161.1 + 81.432.1]’27(47 + 73)

Шуманская Анастасия Васильевна
аспирант кафедры речеведения
и теории коммуникации
Минский государственный
лингвистический университет
г. Минск, Беларусь

Nastassia Shumanskaya
PhD Student of the Department
of Speech Science
and Communication Theory
Minsk State Linguistic University
Minsk, Belarus
nakashumanskaya@mail.ru

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА КОНЦЕПТА «ЖЕНЩИНА / WOMAN» В ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ РОССИЯН И АМЕРИКАНЦЕВ

THE NATIONAL AND CULTURAL SPECIFICITY OF THE CONCEPT “WOMAN” IN THE LINGUISTIC CONSCIOUSNESS OF RUSSIANS AND AMERICANS

В статье рассматривается проблема изучения национально-культурной специфики языкового сознания и методов его исследования. Дается обоснование ассоциативного подхода к исследованию концептов как структурных единиц языкового сознания. Представлены результаты сравнительно-сопоставительного анализа одноименных концептов «женщина / woman» в двух лингвокультурах – российской и американской – через призму ассоциативных экспериментов проведенных среди россиян и американцев. На основе моделирования стереотипного ядра выделяется набор общих и специфичных признаков концепта «женщина / woman» в языковом сознании россиян и американцев.

К л ю ч е в ы е с л о в а : *языковое сознание*; *концепт «женщина / woman»*; *стереотипное ядро*; *ассоциативный эксперимент; сравнительно-сопоставительный анализ, россияне*; *американцы*.

The article discusses the problem of studying the national and cultural specifics of linguistic consciousness and methods of its research. The article provides substantiation of the associative approach to the study of concepts as structural units of linguistic consciousness. It presents the results of a comparative analysis of the corresponding concept “Woman” in two linguistic cultures – Russian and American – through the prism of associative experiments conducted among Russians and Americans. A set of common and specific features of the concept “Woman” in the linguistic consciousness of Russians and Americans based on the modeling of the stereotypical core is defined.

K e y w o r d s : *linguistic consciousness*; *concept “Woman”*; *stereotypical core; associative experiment*; *comparative analysis*; *Russians*; *Americans*.

Междисциплинарный феномен языкового сознания выступает объектом размышлений исследователей большого числа наук в попытках придания ему онтологического содержания и смысла. Проблема взаимосвязи языкового сознания с личностью и культурой находит отражение в трудах философов, психологов, лингвистов (см. работы М. М. Бахтина, А. А. Залевской, Н. И. Кургановой, А. Н. Леонтьева, В. А. Пищальниковой, С. Л. Рубинштейна, Н. В. Уфимцевой).

Актуальность изучения языкового сознания в рамках лингвистики обусловлена укреплением антропоцентрической парадигмы и смещением фокуса внимания с объекта познания (языка) на человека как «производителя живого знания» (термин А. А. Залевской), базирующегося на опыте и находящегося в непосредственной взаимосвязи с культурой, представителем которой выступает индивид. Подобный подход разрабатывается в рамках психолингвистического направления. Рассмотрим его основные идеи и положения.

Так, Т. Н. Ушакова отмечает две сущности языкового сознания: 1) «психический феномен нематериальной природы (его нельзя измерить по пространственным признакам)» и 2) «материальный феномен произносимой или записываемой речи, а также физиологический процесс формирования вербальных языковых связей», делая акцент на слиянии психологического и лингвистического элементов как составляющих речевой деятельности [1]. Т. Н. Ушакова подчеркивает, что в понятии языкового сознания «есть момент смыкания феномена сознания, мысли, внутреннего мира человека с внешними по отношении к нему языковыми и речевыми проявлениями» [Там же]. Кроме того, Т. Н. Ушакова утверждает, что «языковое сознание имеет широкое референтное поле, включающее две его основные разновидности: динамическую – выражение состояния сознания в вербальной форме, воздействие на сознание с помощью речи, а также структурную, образуемую языковыми структурами, формирующимися в результате ментального опыта субъекта, действия его сознания» [Там же].

В свою очередь Н. В. Уфимцева трактует языковое сознание как «часть сознания индивида, которая имеет дело со значениями как социальными образованиями и делается доступной для внешнего наблюдателя (овнешняется) с помощью слова (в широком смысле – отдельного слова, ассоциативного поля, текста). Это знания, полученные в процессе социализации в рамках определенной культуры, выраженные с помощью языка» [2, с. 242].

В совместной работе И. А. Бубнова и В. В. Красных пишут, что перспективным направлением в русле психолингвистики является рассмотрение языкового сознания с точки зрения «взаимодействия, с одной

стороны, живых, функционирующих культурных систем, а с другой – систем социальных, с учетом того факта, что и те, и другие преломляются через индивидуальность их каждого отдельного представителя» [3, с. 130]. Тем самым подчеркивается «комплексная проблема языкового сознания человека как биологического существа, одновременно члена многочисленных социальных групп и определенного лингвокультурного сообщества» [Там же].

Уточняя определение языкового сознания, А. А. Яковлев пишет: «языковое сознание содержит в себе не перечисление свойств отдельных образов сознания, а общую закономерность, по которой образы сознаний группы индивидов организуются именно в такую-то систему с такими-то связями и характеристиками, на которые в такой-то мере влияют факторы индивидуального (личностный смысл, эмоции, ценности и т. п.) и внешнего (социальные нормы, культурные стереотипы и т. п.) порядка» [4, с. 71]. Ученый также подчеркивает, что языковое сознание «отражает не любой и всякий опыт, а только связанный именно с наиболее общими (существенными) характеристиками деятельности, которую осуществляют члены определённой группы и которая эмоционально-личностно переживается ими» [Там же, с. 72].

Исследователь Н. И. Курганова акцентирует внимание на том, что «обращение к языковому сознанию требует выхода за рамки сугубо лингвистической проблематики исследования, поскольку познание мира протекает в условиях тесного взаимодействия культурных и социальных, психологических и нейрофизиологических факторов. Прежде всего, изучение функционирования языкового сознания в тесной взаимосвязи с деятельностью познания и общения человека невозможно без учета *специфики речевой интеракции* (курсив Н. И. Кургановой) в определенной социокультурной среде. Следовательно, функционирование языкового сознания не может существовать в отрыве от *речевой организации* (курсив Н. И. Кургановой) индивида, а также от других психических процессов человека» [5, с. 23]. Более того, Н. И. Кургановой отмечено, что «функционирование сознания вписано в определённый социокультурный контекст и несёт на себе “следы” этого влияния, что требует учета параметра культуры, которая задает выбор ценностных ориентаций, направляющих когнитивно-дискурсивную деятельность социума» [Там же].

Для нас принципиально важным является указание Н. И. Кургановой на тесную взаимосвязь языкового сознания, речевой деятельности человека и культуры. Языковое сознание предстает сложным процессом

осмысления действительности в речевой форме, в котором находят отражение культурно-обусловленные и индивидуально-личностные представления, суждения о мире, зафиксированные в виде смысловых признаков.

Структурной единицей языкового сознания выступает концепт [6, с. 70]. Это единица отражения национально-культурного и личностного опыта носителей языка и культуры, а совокупность концептов формирует концептосферу нации или народа. Следовательно, концепты, сформированные в разных культурных контекстах, будут нести на себе влияние определенной национальной культуры. Мы полагаем, что такие базовые концепты как «мужчина / man» и «женщина / woman», функционируя в разных социально-культурных и лингвистических условиях, будут нести определенную национально-культурную специфику. Цель данной статьи – провести моделирование содержательных и структурных параметров концепта «женщина / woman» и выявить его национально-культурную специфику в российской и американской культуре.

Изучение национально-культурной специфики того знания, которое находится за словом, является объектом многих лингвистических наук. Актуальность выявления содержания концептов культуры как проявлений национально-культурной специфики, по мнению В. А. Пищальниковой определяется тем, что специфика родной культуры не рефлексируется ее носителями в «естественном бытии» в силу стихийного и неосознаваемого освоения, а осознается лишь в соотнесении с другими культурами [7, с. 121–122]. Следовательно, «подсветить» особенности одной культуры проще в процессе соотнесения и сравнения с отличительными характеристиками другой культуры. Руководствуясь этим положением, мы выявили национально-культурную специфику концепта «женщина» в языковом сознании россиян на базе сравнения с одноименным концептом «woman» в языковом сознании американцев.

Методологической базой для проведения исследования послужила в первую очередь психолингвистическая концепция слова как средства доступа к «единой информационной базе человека», сформулированная А. А. Залевской [8]. Следует отметить, что А. А. Залевская была первым ученым в русскоязычной научной среде, который назвала ассоциативный эксперимент эффективным методом исследования содержания языкового сознания («информационной базы человека») [9, с. 56]. Данная мысль находит также развитие в работах других ученых. Так, по утверждению Н. В. Уфимцевой именно ассоциативный эксперимент выступает «средством доступа к содержанию сознания индивида (скрытого от внешнего наблюдателя) путем его овнешнения средствами языка» [2, с. 242].

Как пишет В. А. Пищальникова, ассоциативный эксперимент выступает способом изучения высказывания (пара стимул – реакция = речевое действие) «мысленно включенного в определенную коммуникативную ситуацию» [10, с. 63].

Ученый Н. И. Курганова отмечает особую эвристическую значимость продолженного ассоциативного эксперимента (термин Н. И. Кургановой) как способа доступа к языковому сознанию народа. Этот тип ассоциативного эксперимента предполагает реагирование на слово-стимул с помощью пяти ассоциатов, что открывает доступ к глубинным структурам знания (долговременной памяти человека) и запускает процессы естественного семиозиса (смыслопорождения) в соответствии с нормами и правилами национальной культуры [11, с. 24–38]. По мнению Н. И. Кургановой, порождение вербальных реакций в условиях ассоциативного эксперимента протекает по законам речемыслительной и когнитивно-дискурсивной деятельности согласно правилам и нормам определенной культуры [Там же], что позволяет изучать национально-культурную (этнокультурную) специфику фрагментов знаний в структурном и операциональном аспектах.

Таким образом, предметом нашего исследования выступает моделирование содержательных и структурных параметров концепта «женщина / woman» в двух культурах на материалах ассоциативных экспериментов, проведенных и обработанных по методике Н. И. Кургановой [6, с. 100–122].

Для реализации поставленной цели мы провели серию ассоциативных экспериментов среди жителей России и США. В ходе экспериментов участникам нужно было дать в письменной форме по пять ассоциатов на слово-стимул *женщина / woman* на родном языке. Всего в наших экспериментах приняли участие 200 человек (100 россиян и 100 американцев). В результате эксперимента было получено и обработано 1000 ассоциативных реакций: 500 на слово-стимул *женщина* и 500 на слово-стимул *woman*. Ранжирование данных вербальных компонентов в порядке частотности позволило сформировать два ассоциативных поля, полученных на слова-стимулы *женщина* и *woman*.

На первом этапе анализа в каждом ассоциативном поле были выделены десять наиболее частотных ассоциатов, которые репрезентируют стереотипное ядро концепта «женщина». Так, на материале ассоциативного поля, полученного на слово-стимул *женщина*, стереотипное ядро представлено следующими вербальными составляющими: *любовь* 37*, красота* 36*, мама* 28*, нежность* 20*, доброта* 15*, забота* 14*, уют* 12*, нежная* 12*, дети* 12*, красивая* 12 (табл. 1).

Таблица 1

Стереотипное ядро ассоциативного поля на слово-стимул *женщина* от испытуемых россиян

	Вербальные ассоциаты	Количество
1	*Любовь*	18,7 %
2	*Красота*	18,2 %
3	*Мама*	14,1 %
4	*Нежность*	10,1 %
5	*Доброта*	7,5 %
6	*Забота*	7 %
7–10	*Уют*	6,1 %
7–10	*Нежная*	6,1 %
7–10	*Дети*	6,1 %
7–10	*Красивая*	6,1 %
Всего:		**100 %**

В стереотипное ядро входит 198 ассоциатов, что составляет 39,6 % от всего содержания поля. Анализ семантики вербальных компонентов, репрезентирующих ядро поля, позволяет выделить следующие особенности в идентификации слова *женщина* россиянами: 1) указание на свойства, качества, чувства женщины (*красота / красивая*, *любовь*, *нежность / нежная*, *доброта*); 2) использование единиц, указывающих на статус женщины (*мама*); 3) указание на функции женщины (*забота*, *уют*, *дети*).

Анализ ассоциативного поля, полученного на слово-стимул *woman* от испытуемых-американцев, проводился по аналогичной методике: на первом этапе было выделено стереотипное ядро, представленное десятью самыми частотными вербальными компонентами в структуре поля. В том числе: *female* ‘лицо женского пола’ 34, *having XX chromosomes* ‘обладает женским генотипом’ 26, *feminist* ‘феминистка / сторонник равноправия между мужчиной и женщиной’ 25, *mother* ‘мать’ 21, *caring* ‘заботливая’ 20, *femininity* ‘женственность’ 15, *intelligence* ‘ум’ 15, *strategist* ‘стратег’ 15, *created from the Rib of Adam* ‘создана из ребра Адама’ 14, *nurturing* ‘воспитание детей’ 13 (табл. 2).

Таблица 2

Стереотипное ядро ассоциативного поля на слово-стимул *woman* от испытуемых американцев

	Вербальные ассоциаты	Количество
1	*Female* ‘лицо женского пола’	17,2 %
2	*Having XX chromosomes* ‘обладает женским генотипом’	13,2 %
3	*Feminist* ‘феминистка’	12,6 %
4	*Mother* ‘мать’	10,6 %
5	*Caring* ‘заботливая’	10,1 %
6–8	*Femininity* ‘женственность’	7,6 %
6–8	*Intelligence* ‘ум’	7,6 %
6–8	*Strategist* ‘стратег’	7,6 %
9	*Created from the Rib of Adam* ‘создана из ребра Адама’	7 %
10	*Nurturing* ‘воспитание детей’	6,5 %
Всего:		**100 %**

В стереотипное ядро входит 198 вербальных компонентов, что составляет 39,6 % от всего содержания поля. Анализ семантики ассоциатов позволяет выделить ряд векторов при идентификации слова *woman*: 1) употребление языковых единиц, обозначающих статус женщины (*feminist* ‘феминистка’, *mother* ‘мать’, *strategist* ‘стратег’); 2) указание на биологические и генетические признаки женщин (*female* ‘лицо женского пола’, *having XX chromosomes* ‘обладает женским генотипом’; 3) указание на свойства, качества женщины и ее функции (*caring* ‘заботливая’, *femininity* ‘женственность’, *intelligence* ‘ум’, *nurturing* ‘воспитание детей’); 4) отсылка к Библии (*created from the Rib of Adam* ‘создана из ребра Адама’).

Сравнительно-сопоставительный анализ стереотипных ядер показал, что они равны по плотности наполнения – оба состоят из 198 ассоциатов (табл. 3), но при этом имеют существенные отличия в содержательном и структурном планах.

Таблица 3

Результаты сопоставительного анализа стереотипных ядер ассоциативных полей на слова-стимулы *«женщина / woman»*

	женщина	Кол-во	*woman*	Кол-во
1	*Красота / красивая*	18,2 % / 6,1 %	*Female* ‘лицо женского пола’	17,2 %
2	*Любовь*	18,7 %	*Having XX chromosomes* ‘обладает женским генотипом’	13,2 %
3	*Мама*	14,1 %	*Feminist* ‘феминистка’	12,6 %
4	*Нежность / нежная*	10,1 % / 6,1 %	*Mother* ‘мать’	10,6 %
5	*Доброта*	7,5 %	*Caring* ‘заботливая’	10,1 %
6	*Забота*	7 %	*Femininity* ‘женственность’	7,6 %
7	*Уют*	6,1 %	*Intelligence* ‘ум’	7,6 %
8	*Дети*	6,1 %	*Strategist* ‘стратег’	7,6 %
9	–	–	*Created from the Rib of Adam* ‘создана из ребра Адама’	7 %
10	–	–	*Nurturing* ‘кормление, воспитание детей’	6,5 %
Всего: 198 ассоциаций			**198 ассоциаций**	

Сопоставив самые частотные компоненты, выделенные в двух ассоциативных полях, мы выявили, что только два ассоциата из десяти совпали у россиян и американцев по номенклатуре: это компоненты *мама* (14,1 %) / *mother* ‘мать’ (10,6 %); *забота* (7 %) / *caring* ‘заботливая’ (10,1 %), которые при этом имеют количественные и стилистические (*мама* / *mother*) расхождения. В итоге только 20 % ядерных элементов оказались общими в двух группах респондентов, следовательно, 80 % ядра ассоциативного поля являются культурно-специфичными.

Что касается ядерных элементов, типичных **только для российских испытуемых**, то к ним относятся следующие языковые единицы: *любовь* (18,7 %), *красота / красивая* (18,2 % / 6,1 %), *нежность / нежная* (10,1 % / 6,1 %), *доброта* (7,5 %), *уют* (6,1 %), *дети* (6,1 %), которые составляют 78,9% от содержания стереотипного ядра.

К наименованиям, характерным **только для американских испытуемых**, относятся: *female* ‘лицо женского пола’ (17,2 %), *having XX chromosomes* ‘обладает женским генотипом’ (13,2 %), *feminist* ‘феминистка’ (12,6 %), *femininity* ‘женственность’ (7,6%), *intelligence* ‘ум’ (7,6 %), *strategist* ‘стратег’ (7,6 %), *created from the Rib of Adam* ‘создана из ребра Адама’ (7 %), *nurturing* ‘воспитание детей’ (6,5 %), которые составляют 79,3 %.

На следующем этапе мы смоделировали **ведущие смыслы** концепта «женщина» в восприятии россиян через призму ядра ассоциативного поля, полученного от испытуемых-россиян:

1) *женщина должна быть красивой* (24,3 %);

2) *любовь – отличительный признак женщины* (18,7 %);

3) *женщина – это, прежде всего, мать* (14,1 %);

4) *женщина должна быть нежной* (16,2 %);

5) *женщина должна быть доброй* (7,5 %) и 6) *заботливой* (7 %);

7) *важное назначение женщины – это дети* (6,1 %);

8) *женщина создает и поддерживает в доме уют* (6,1 %).

На основе стереотипного ядра, полученного от **американских испытуемых** на слово-стимул *woman*, мы выделили следующие **ведущие смыслы** в содержании концепта «woman»:

1) *женщина – это лицо женского пола* (17,2 %), 2) *обладающее женским генотипом* (13,2 %);

3) *женщина – сторонница равноправия* (12,6 %);

4) *женщина – это мать* (10,6 %);

5) *женщина должна заботиться о своих близких* (10,1 %);

6) *женщина – это стратег* (7,6 %);

7) *женщину отличает ум* (7,6 %) и 8) *женственность* (7,6 %);

9) *женщина создана из ребра Адама* (7 %);

10) *женщина воспитывает детей и ухаживает за ними* (6,5 %).

Проведенное моделирование содержательных параметров одноименных базовых концептов «женщина» / «woman» через призму ассоциативных экспериментов, проведенных среди россиян и американцев, позволило выявить их общие и культурно-специфичные концептуальные признаки.

К **общим** смысловым признакам, выделенным как в российском, так и в американском языковом сознании, относятся следующие: *Женщина ассоциируется с ее биологической ролью – быть матерью – и с проявлением заботы о детях и близких*.

К **культурно-специфичным** признакам концепта «женщина» / «woman» можно отнести следующие: в **американском языковом сознании** женщина характеризуется, прежде всего, с учетом ее генетического типа: *female* ‘лицо женского пола’, *having XX chromosomes* ‘обладает женским генотипом’, именно поэтому женщина отличается женственностью (*femininity)*. Американцы уделяют большое внимание деятельной реализации женщины, определяя ее как борца за равноправие (*feminist*), а также как разумного человека (*intelligence*), имеющего свои планы и цели (*strategist*). По мнению американцев, женщина должна заниматься воспитанием и уходом за маленькими детьми до достижения ими зрелости (*nurturing*). Кроме того, в американском языковом сознании женщина характеризуется на основе религиозных представлений: создана из ребра Адама (*created from the Rib of Adam)*.

В ядре **языкового сознания россиян** в качестве культурно-специфичных отмечены такие качества женщины, как красота, нежность, доброта и любовь. Именно эти качества определяют смысловые доминанты концепта «женщина» в русской культуре. Кроме того, вторым важным смысловым вектором в понимании концепта «женщина», по мнению россиян, являются признаки*:* женщина должна заниматься детьми, а также создавать и поддерживать в доме уют.

Таким образом, моделирование и сравнительный анализ ядра концепта «женщина» / «woman» в российском и американском языковом сознании на материалах продолженного ассоциативного эксперимента позволили выделить общее и культурно-специфичное в понимании данного концепта в двух культурах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ушакова*, Т. Н. Языковое сознание и принципы его исследования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://iling-ran.ru/library/psy-lingva/sborniki/Book2000/html_204/1-2.html. – Дата доступа: 24.01.2024.
2. *Уфимцева*, Н. В. Языковая картина мира: проблемы моделирования / Н. В. Уфимцева // Вопр. психолингвистики. – 2016. – № 1. – С. 238–249.
3. *Бубнова*, И. А. Неопсихолингвистика: аргументы в защиту национально-культурного разнообразия / Бубнова И. А., Красных В. В. // Вопр. психолингвистики. – 2014. – № 3 (21). – С. 128–136.

4. *Яковлев*, А. А. К анализу содержания понятия «языковое сознание» / А. А. Яковлев // Вестн. ТвГУ. Сер. Филология. – 2020. – № 4 (67). – С. 69–73.
5. *Курганова*, Н. И. Языковое сознание как объект исследования в современной лингвистике / Н. И. Курганова // Романия: языковое и культурное наследие – 2021: материалы 2-й междунар. науч.-практ. конф., Минск, 6 мая 2021 г. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: О. В. Лапунова (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2021. – С. 21–24.
6. *Курганова*, Н. И. Образ мира через призму концептов повседневности: монография / Н. И. Курганова. – Минск : РИВШ, 2020. – 200 с.
7. *Пищальникова*, В. А. Психологически актуальное содержание вежливости в картине мира российских студентов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://human-inion.org/article.php?id=92. – Дата доступа: 20.12.2023.
8. *Залевская*, А. А. Проблемы организации внутреннего лексикона человека : учеб. пособие / А. А. Залевская. – Калинин : Калинин. гос. ун-т, 1977. – 83 с.
9. *Залевская*, А. А. Значение слова сквозь призму эксперимента : монография / А. А. Залевская. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2011. – 239 с.
10. *Пищальникова*, В. А. Служить бы рад – прислуживаться тошно, или динамика значения слова 殷勤的 в китайской лингвокультуре / Пищальникова, В. А., Яо Чжипэн // Изв. Юго-Запад. гос. ун-та. Сер. Лингвистика и педагогика. – 2019. – Т. 9. – № 1(30). – С. 56–64.
11. *Курганова,* Н. И. Ассоциативный эксперимент как метод исследования значения живого слова / Н. И. Курганова // Журн.: Вопр. психолингвистики. – 2019. – № 3 (41). – С. 24–38.

Поступила в редакцию 23.02.2024

РОМАНСКОЕ И ГЕРМАНСКОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК [811.111+811.134.2]'42(045)

Биюмена Анна Александровна
кандидат филологических наук,
доцент, доцент кафедры
речеведения и теории коммуникации
Минский государственный
лингвистический университет
г. Минск, Беларусь

Anna Biyumena
PhD in Philology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department
of Speechology and Theory Communication
Minsk State Linguistic University
Minsk, Belarus
a_mesyats@mail.ru

Телипко Александра Алексеевна
выпускник
Минский государственный
лингвистический университет
г. Минск, Беларусь

Aleksandra Telipko
Graduate
Minsk State Linguistic University
Minsk, Belarus
aleksandratelipko02@gmail.com

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ДИАЛОГИЗАЦИИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ И ИСПАНОЯЗЫЧНОМ ТРЭВЕЛ-БЛОГЕ

LEXICAL-SEMANTIC DIALOGIZATION MEANS IN THE ENGLISH AND SPANISH TRAVEL BLOG

В статье рассматривается использование в англоязычном и испаноязычном трэвел-блогах лексико-семантических средств диалогизации, в частности, диминутивных суффиксов, оценочных выражений и сленговых единиц, направленных на создание диалога со зрителем и активное вовлечение адресата в повествование блога. Определяются основные различия и сходства данных приемов в текстах на двух языках, а также прагматические функции, которые они выполняют в контексте трэвел-блога.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *интернет-дискурс*; *блог*; *диалогичность*; *диалогизация*; *английский язык*; *испанский язык*; *языковые средства*.

The article examines the use of lexical-semantic means of dialogization in English and Spanish-language travel blogs, in particular, diminutive suffixes, evaluative expressions and slang units aimed at creating the dialogue with the audience and actively involving the addressee in the blog narrative. The main differences and similarities between these techniques in texts in two languages are determined, as well as the pragmatic functions that they perform in the context of a travel blog.

K e y w o r d s: *Internet discourse*; *blog*; *dialogueness*; *dialogization*; *English language*; *Spanish language*; *language tools*.

Появление и стремительное развитие информационных технологий и Интернета привели к глубоким трансформациям в общественной и языковой среде. Интернет перестал быть просто источником информации, он стал важнейшим инструментом коммуникации, интегрированным в различные сферы повседневной жизни и оказывающим существенное влияние на речевую практику [1, с. 90].

В настоящее время блоги представляют собой неотъемлемую часть онлайн-пространства и являются популярными сервисами для личного пользования. Они стали не только платформой для самовыражения, но и средством обмена мнениями и информацией. Привлекательными характеристиками блога считают их открытость, доступность и интерактивность [2, с. 73], что позволяет читателям не только получать актуальную и необходимую информацию от автора блога, но и активно участвовать в ее обсуждении, оставлять комментарии, задавать вопросы и выражать свое мнение. Этот новый уровень взаимодействия в онлайн-пространстве, способствующий формированию динамичной и гибкой лингвистической среды, представляет высокий интерес для исследователей.

В современном цифровом мире многие пользователи Интернета рассматривают блог как платформу для документирования своих поездок и опыта путешествий. Блоги о путешествиях, или трэвел-блоги, становятся вдохновляющим источником информации о новых местах, культурах и народах. Контент блога включают в себя обзоры, комментарии и отзывы блогера, что может оказывать влияние на формирование общественного мнения по поводу туристических направлений и решения путешественников, а также служить своего рода критерием для осознания аудиторией собственных предпочтений и потребностей. Исходя из этого, «миссия блогера-путешественника – провести читателя по новым местам, рассказать о них так, чтобы пользователь ощутил на себе эффект присутствия» [3, с. 89].

Что касается трэвел-видеоблогинга, это относительно новое явление, возникшее в начале 2000-х годов в США как видоизмененная форма привычных текстовых трэвел-блогов. В странах СНГ его развитие началось с появления известной платформы для размещения контента – видеохостинга YouTube [4, с. 36].

Данная статья посвящена исследованию лексико-семантических средств диалогизации в англоязычных и испаноязычных трэвел-блогах. В качестве материала исследования использовались видеоматериалы англоязычных трэвел-блогеров из Великобритании, США и Канады, а также видеоролики аргентинских, колумбийских, венесуэльских и испанских блогеров.

Английский язык выделяется как уникальное явление в контексте онлайн-коммуникации, поскольку в виртуальной среде он имеет статус международного лингва франка. Этот язык служит средством общения между представителями разных культур и национальностей, облегчая обмен информацией в глобальном масштабе. По оценкам W3Techs [5] 53,6 % всех веб-сайтов используют английский в качестве основного языка. Помимо этого, на данный момент более 1 миллиарда пользователей Интернета прибегают к английскому языку для осуществления своих онлайн-взаимодействий, что делает его бесспорным лидером среди языков интернет-коммуникации.

Что касается испанского языка, в настоящее время он занимает второе место по числу говорящих в мире, уступая только китайскому. Согласно данным отчета “El español: una lengua viva – 2021” испанский является и вторым по распространенности языком на цифровых платформах, таких как YouTube, Facebook, Netflix, LinkedIn, Википедия и Instagram, где первое место занимает английский, а доля испаноговорящих пользователей онлайн-сообщества составляет 7,9 % от всех интернет-пользователей [6]. Прочная позиция в языковом интернет-пространстве, а также стремительный рост числа испаноговорящих пользователей значительно усиливает роль испанского как языка международного общения.

Разнообразие форм коммуникации в виртуальном пространстве создает практически безграничные возможности для реализации диалогичности в интернет-среде. Вопрос об определении данного феномена активно обсуждается в работах многих исследователей, что обусловлено его многогранностью и разнообразием подходов к его трактовке. Так, Н. А. Красавцева считает, что диалогичность – это некая форма существования языка, которой присущи признаки диалога и изменение языковых особенностей высказывания адресанта, вызванное учетом реакции адресата [7, с. 12]. По мнению А. Ю. Арутюновой, категория диалогичности текста связана с формированием языкового состава высказывания адресанта под влиянием адресата. Исследователь подчеркивает важность направленности высказывания на адресата и интертекстуальности – способности частей текста соотноситься с другими высказываниями [8, с. 9].

Структура онлайн-общения пронизана многоголосием. Это могут быть как диалоги между несколькими коммуникантами, обменивающимися репликами, так и тексты одного автора, в которых прослеживается направленность на виртуального собеседника и предугадываются его возможные реакции на представленную информацию [9, с. 22]. Многие

внешне монологические жанры Интернета, в частности трэвел-блоги, являются диалогическими. Каждая запись, видеоролик, будучи монологическим речевым произведением, обладает высоким потенциалом для диалогического взаимодействия [10].

Распространенным приемом трансформирования монолога ведущего в диалогическое высказывание являются **диминутивы**, которые применяются для уменьшения размера предмета, существа, добавления эмоционального оттенка слову, а также преуменьшения значения сказанного. Чаще всего в испанских трэвел-блогах встречается уменьшительно-ласкательный суффикс *-ito* (м.р.)/*-ita* (ж. р.). Он указывает на небольшой размер предмета речи, а также выражает по-ложительное эмоциональное отношение к описываемому явлению [11]: *casa* 'дом' – *cas**ita*** 'домик'; *flor* 'цветок' – *florec**ita*** цветочек'; *libro* 'книга' – *libr**ito*** 'книжечка'; *montaña* 'гора' – *montañ**ita*** 'горочка'; *gato* 'кот' – *gat**ito*** 'котенок'; *taza* 'чашка' – *tac**ita*** 'чашечка'; *pastel* 'торт' – *pastel**ito*** 'тортик'; *perro* 'собака' – *perr**ito*** 'собачка'.

У авторов англоязычных блогов нередко встречаются разнообразные уменьшительно-ласкательные суффиксы, при этом такие морфемы чаще используются в американских блогах, чем в британских. Для англоязычных блогов характерны два типа диминутивных суффиксов – положительные и отрицательные. Использование суффиксов *-let*, *-e(t)te*, *-sy/sie*, *-ock*, *-ling* придает слову положительную эмоциональную окраску, а также подчеркивает небольшой размер объекта: *Those waves gave our foot**sie**s a real ticklin* 'Эти волны щекотали наши **ножки**'; *We found this adorable cafe with bit**sy** tables, perfect for an intimate coffee date* 'Мы нашли это очаровательное кафе с **малюсенькими** столиками, идеально подходящее для уединенного кофейного свидания'; *Our cozy little cottage had a charming kitchen**ett**e* 'В нашем небольшом уютном домике была очаровательная **кухонька**'; *I spotted a little flower**et** in the field* 'Я заметил в поле маленький **цветочек**'; *We embarked on a hike to the top of the hill**ock*** 'Мы отправились в пешую прогулку на вершину **холмика**'; *Let's feed this cat**ling*** 'Давайте покормим этого **котеночка**' (здесь и далее перевод с английского языка наш. – *А. Б.*).

Уменьшительно-ласкательные суффиксы *-let*, *-ling* могут иметь негативный оттенок в зависимости от контекста: *I would hate to meet that weak**ling** again* 'Я бы не хотел еще раз встретить этого **слабака**'; *I can't just be a waste**ling** I need to spend that $100 consciously* 'Я не могу быть просто **транжирой**, я должен потратить эти 100 долларов осознанно'; *I don't get*

*who this guy thinks he is. He's being very provocative, such a king**let*** ‘Я не понимаю, кем этот парень себя возомнил. Он ведет себя очень вызывающе, эдакий **царек**’.

Уничижительное значение и негативную окраску слову придают такие суффиксы, как *-aster*, *-(e)rel* [12], встречающиеся в речи англоязычных трэвел-блогеров намного реже позитивнооценочных суффиксов. Чаще всего они наблюдаются в ситуациях недоумения и недовольства, придавая повествованию саркастический оттенок: *We shouldn't have paid so much money for that music**aster**'s show* ‘Не стоило платить столько денег за концерт этого **музыкантишки**’; *Then I'm kind of a philosoph**aster**, too* ‘Тогда я тоже в некотором роде **«философ»**’; *With dogg**erel** like that, I'm gonna be famous* ‘С такими **стишками** я скоро стану знаменитым’; *They tried to mess with me, but I'm not a dott**erel** like they expected* ‘Они пытались надо мной подшутить, но я не такой **дурачок**, как они ожидали’.

Для выражения мнения и рекомендаций трэвел-блогеры часто используют **оценочные слова и сочетания**, которые помогают зрителям лучше понимать отношение блогера к различным аспектам путешествия и принимать решения о своих собственных поездках. В англоязычных блогах многочисленны оценочные существительные, прилагательные и словосочетания прилагательное + существительное: *I have to say, the customer service at this airline was **terrible*** ‘Должен сказать, что обслуживание клиентов в этой авиакомпании было **ужасным**’; *The local cuisine in this town is a culinary **delight*** ‘Местная кухня в этом городе просто кулинарное **наслаждение**’; *The beachfront location of our hotel was **pure bliss*** ‘Расположение нашего отеля на берегу моря было **настоящим блаженством**’; *It's an adrenaline junkie's **heaven*** ‘Это **рай** для любителей адреналина’; *The city's nightlife? A party animal's **dream** – clubs, bars, and late-night street food* ‘Ночная жизнь города? **Мечта** тусовщика – клубы, бары и ночная уличная еда’; *Don't miss the **mouthwatering** local dishes* ‘Не пропустите **аппетитные** блюда местной кухни’.

В испаноязычных трэвел-блогах средства диалогизации, относящиеся к данной группе, более разнообразны. Помимо оценочных прилагательных и существительных, в речи испаноязычных блогеров наблюдаются **гиперболы и лексические усиления**. Использование гипербол и усилений помогает наиболее точно передать эмоции и впечатления, которые испытывает автор блога во время путешествия. Это делает контент более живым и эмоциональным, что способствует привлечению аудитории. Обычно гипербола встречается при неформальных обозначениях количества чего-либо, что связано с общей тенденцией разговорной речи

избегать точных цифр и оценок [13, с. 81]: *¡Comí tantos tacos que* ***podría alimentar a un ejército entero****!* ‘Я съел столько тако, что **мог бы накормить целую армию**!’; *¡****Tuvimos cientos de aventuras*** *en este viaje!* ‘Мы пережили **сотни приключений** в этой поездке!’; *¡****Tardamos siglos en llegar*** *a la cima de la montaña!* ‘Нам понадобилось **не одно столетие**, чтобы добраться до вершины горы!’; *¡****Había una avalancha de gente*** *en la tienda durante las rebajas!* ‘В магазине было огромное количество людей (досл. ‘**лавина людей**’) во время распродаж!’; *¡Probé todas las delicias locales y sentí que* ***había comido para una vida entera****!* ‘Я попробовал все местные деликатесы и почувствовал, что **наелся на всю жизнь**!’ (здесь и далее перевод с испанского языка наш. – *А. Т.*).

Диалогизации англоязычных и испаноязычных трэвел-блогов способствуют также **сленговые выражения**. Авторы блогов используют их как для выражения оценки объектов, событий и ситуаций, так и просто в общении со своими зрителями. В текстах молодых блогеров данные средства служат целям создания теплой дружеской атмосферы, привлечения внимания аудитории к своей личности, формирования определенного образа своего канала. Тематика таких выражений довольно многообразна: описание бытовых предметов, характер выполнения действий, взаимоотношения между людьми, форма проведения досуга и т.п. Приведем примеры использования сленговых выражений в английском трэвел-блоге: *That movie was so* ***dope****!* ‘Этот фильм был таким **классным**!’; *That dessert was* ***sick*** ‘Десерт был **улетным**’; *Liam is going out to dinner with his* ***bae*** *tonight* ‘Лиам собирается сегодня поужинать со своей **девушкой**’; *She* ***slayed*** *that performance!* ‘Она **великолепно выступила!**’; *I was absolutely* ***chuffed*** ‘Я был абсолютно **счастлив**’; *My makeup is* ***on fleek*** *today* ‘Мой макияж сегодня **на высоте**’; *This beach is so* ***insta-worthy*** ‘Этот пляж – **инстаграмный**’; *I’m completely* ***skint for*** *the rest of the trip after the shopping here* ‘После шопинга здесь у меня совершенно нет денег на оставшиеся дни поездки’; *After a long day of hiking, I was absolutely* ***knackered*** ‘После долгого прогулочного дня я был совершенно **измотан**’.

В испаноязычных трэвел-блогах также достаточно распространены сленговые слова: *Oye, este restaurante es* ***una pasada****!* ‘Слушайте, этот ресторан – **просто нечто**!’; *No dejes que* ***te camele*** ‘Не дай ему себя **охмурить**’; *Eso es raro, pero* ***mola*** ‘Это странно, но **круто**’; *Es un bar* ***pijo*** ‘Это бар **для мажоров’**; *No soy* ***aguafiestas****, voy a la* ***juerga*** *con ellos* ‘Я не **зануда**, пойду к ним на **гулянку**’; *¿Y por qué está cantando esa* ***chorrada****?* ‘Почему он поет эту **бредовую** песню?’; *Parece* ***maja****, ¿verdad?* ‘Кажется **милашкой**, правда?’; *Vas a* ***flipar*** ‘Ты **обалдеешь**’; *Hay tiendas* ***chéveres*** ‘Есть **крутые** магазины’; *Vamos a* ***rumbear*** ‘Пойдем **тусить**’.

Характерной особенностью испаноязычных блогов о путешествиях также является значительное количество сленгизмов-англицизмов: *¡Esa tienda tiene cosas* ***supercool*** (англ.) ‘В этом магазине есть **очень крутые** вещи’; *No puedo creer que haya tanto* ***hype*** (англ.) *alrededor de este evento* ‘Не могу поверить, что вокруг этого события такой **ажиотаж**’; *El café de este lugar es un* ***must-try*** (англ.) ‘Кофе в этом месте **обязательно стоит попробовать**’; *¡Este lugar tiene un* ***vibe*** (англ.) *muy relajado!* ‘В этом месте очень непринужденная **атмосфера**!’.

В результате анализа были сделаны следующие выводы. Для англоязычного и испаноязычного трэвел-блогов распространенными приемами диалогизации речи являются диминутивные суффиксы, оценочные слова и сленговые выражения. Если в английском языке многообразие лексико-семантических средств в основном представлено уменьшительно-ласкательными суффиксами, имеющими как положительный, так и отрицательный оттенок, то в испанском трэвел-блоге разнообразие данной группы средств наблюдается в оценочных выражениях. Так, частотное использование гипербол и лексических усилений является характерной чертой испаноязычного трэвел-блога. Сленг в равной степени наблюдается в обоих языках, однако испанские трэвел-блогеры также используют в своей речи сленговые англицизмы. Рассмотренные средства диалогизации делают речь блогеров более живой и дружелюбной, располагают к себе зрителей блогов. Благодаря разнообразию используемых единиц речь авторов трэвел-каналов звучит естественно и непринужденно, максимально приближаясь к межличностному общению, где каждый коммуникант чувствует себя частью равноправного диалога.

Таким образом, категория диалогичности является неотъемлемой характеристикой трэвел-блога. Блог сочетает в себе монолог (первичное сообщение блогера) и диалог (реакции зрителей на это сообщение). Направленность речевого произведения на адресата, языковая организация речи блогеров исходя из реакций и потребностей их целевой аудитории, пробуждение определенных эмоций у интернет-пользователей – те основные факторы, которые создают иллюзию диалогического взаимодействия в формально монологическом жанре.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ксимитова, А. Ф.* Сетевой фольклор в рекламной коммуникации / А. Ф. Ксимитова, Е. Н. Ежова // Коммуникации в условиях цифровых изменений : сб. материалов VII Междунар. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 28–29 нояб. 2023 г. / под ред. проф. А. Д. Кривоносова. – СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2023. – 285 с.

2. *Ким, М. Н.* Блоги в творческом труде журналиста / М. Н. Ким // Управленческое консультирование. – 2022. – № 4. – С. 71–78.
3. *Паниковская, М. А.* Специфика трэвел-журналистики в блогосфере / М. А. Паниковская // Медиасреда. – 2016. – № 11. – С. 85–91.
4. *Стежко, Н. Г.* Экранная тревел-журналистика и тревел-блогинг : генезис и сравнительный анализ / Н. Г. Стежко, П. О. Недвецкая // Журнал Белорус. гос. ун-та. Журналистика. – 2022. – № 2. – С. 33–42.
5. Usage statistics of content languages for websites [Electronic resource] // Web technology surveys. – Mode of access: https://w3techs.com/technologies/overview/content_language. – Date of access: 04.11.2023.
6. El español: una lengua viva. Informe 2021. Instituto Cervantes [Electronic resource]. – Mode of access: https://cvc.cervantes.es/lengua/espanol_lengua_viva/pdf/espanol_lengua_viva_2021.pdf. – Date of access: 02.10.2023.
7. *Красавцева, Н. А.* Выражение диалогичности в письменной научной речи (на материале английского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Н. А. Красавцева ; Одес. гос. ун-т им. И. И. Мечникова. – Одесса, 1987. – 15 с.
8. *Арутюнова, А. Ю.* Диалогичность текста и категория связности : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / А. Ю. Арутюнова ; Ставроп. гос. пед. ин-т. – Ставрополь, 2007. – 22 с.
9. *Колокольцева, Т. Н.* Специфические коммуникативные единицы диалогической речи / Т. Н. Колокольцева. – Волгоград : Изд-во Волгогр. гос. ун-та, 2001. – 260 с.
10. *Колокольцева, Т. Н.* Проблемы изучения диалогической коммуникации и специфика интернет-диалогов (на материале блога) / Т. Н. Колокольцева // Сетевой журнал «Культура и текст». – 2021. – № 1 (44). – С. 197–215.
11. *Дрога, М. А.* Слова с диминутивными суффиксами в русском и испанском языках / М. А. Дрога // Русский язык на перекрестке эпох: традиции и инновации в русистике : III междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 20-летию РАУ, Ереван, 24–26 сент. 2017 г. : сб. науч. ст. / Мин-во науки и высш. образования Рос. Федерации, М-во образования и науки Респ. Армения. – Ереван, 2018. – С. 410–415.
12. The Phrontistery: Obscure words and vocabulary resources [Electronic resource]. – Mode of access: https://phrontistery.info/aster.html. – Date of access: 04.11.2023.
13. *Федосова, О. В.* Гипербола в разговорном стиле и речи (на материале пиренейского варианта испанского языка) / О. В. Федосова // Вестн. РУДН, Сер. Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2009. – № 2. – С. 78–86.

Поступила в редакцию 25.03.2024

УДК 811.133.1’42

Дудина Анжелика Михайловна
кандидат филологических наук, доцент,
заведующий кафедрой лексикологии
французского языка
Минский государственный
лингвистический университет
г. Минск, Беларусь

Angelika Doudina
PhD in Philology, Associate Professor,
Head of the Department
of French Lexicology
Minsk State Linguistic University
Minsk, Belarus
a_doudina@mail.ru

МЕТАФОРА ВО ФРАНЦУЗСКИХ АНАЛИТИЧЕСКИХ МЕДИЙНЫХ СТАТЬЯХ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ

METAPHOR IN FRENCH ANALYTICAL MEDIA ARTICLES ON POLITICAL TOPICS

В статье метафора как способ моделирования действительности исследуется с точки зрения когнитивно-дискурсивного подхода на примере аналитических статей французского массмедийного дискурса. Выявлены механизмы реализации текстообразующего и воздействующего потенциала метафор в данном типе дискурса. Установлено, что наиболее частотными в нем являются антропоморфные, натуроморфные и социоморфные метафоры. Сделан вывод о том, что использование метафор в аналитических политических статьях обусловлено их способностью создавать нужный вектор в политическом коммуникативном пространстве.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *метафора*; *когнитивно-дискурсивный подход*; *классификация метафор*; *массмедийный дискурс*; *политический дискурс*; *аналитическая статья*.

The article studies metaphor as a way of modelling reality from the point of view of a cognitive-discursive approach on the example of analytical articles of French mass-media discourse. The mechanisms of realisation of text-forming and influencing potential of metaphors in this type of discourse are revealed. It is established that anthropomorphic, naturomorphic and sociomorphic metaphors are the most frequent in this type of discourse. It is concluded that the use of metaphors in analytical political articles is conditioned by their ability to create the necessary vector in the political communicative space.

K e y w o r d s: *metaphor*; *cognitive-discursive approach*; *classification of metaphors*; *mass-media discourse*; *political discourse, analytical article*.

В последние годы политический массмедийный дискурс выступает объектом пристального внимания ученых, поскольку сочетает в себе характеристики как политического, так и медийного дискурсов [1; 2; 3]. В рамках настоящего исследования за основу взято определение О. В. Сулиной, которая под политическим медиадискурсом понимает «комму-

никативный процесс обмена между политическими акторами и массовой аудиторией смысловыми единицами семиотической природы, отражающий актуальный фрагмент политической реальности; совокупный результат этого процесса» [4, с. 221]. Тем самым признается, что медиадискурс образует новое дискурсивное пространство, обусловленное постоянно растущим влиянием СМИ – основного посредника в политической коммуникации, который оказывает существенное влияние на смысл передаваемого сообщения и регулируют дистанцию между политическим лидером/политической партией/движением и народом/реципиентом информации/социальной группой, повышая демократичность или, напротив, авторитарность дискурса, формируя общественное мнение и влияя на политические процессы в обществе [5].

Успешность и эффективность современных массмедийных изданий зависит не только от содержания и структуры публикуемых в них статей, но также от использования метафорических образов и символов, которые позволяют политическим лидерам когнитивно и эмоционально связываться с аудиторией и воздействовать на нее. В рамках когнитивно-дискурсивного подхода метафора постулируется как одна из основных ментальных операций человека, который использует ее и как троп, и как средство познания ранее неизведанного, ведь сталкиваясь с чем-то новым, всегда проще оперировать уже хорошо знакомыми элементами [6, с. 27]. В метафоре происходит своеобразное слияние двух значений: одно уже существует в обычном употреблении слова (прямое значение), второе задается контекстом (переносное значение), в котором создаются новые ассоциации; иными словами, в ней совмещаются предмет и образ обозначаемого объекта.

Поскольку метафора является скрытым сравнением, о признаке, лежащем в основе переноса значения, читателю/адресату информации необходимо догадаться самостоятельно, так как он эксплицитно не задан. Тем самым посредством метафоры говорящий выстраивает аналогии между явлениями/событиями/фактами действительности, проводит параллели, устанавливает ассоциативные связи. Читатель должен вникнуть в содержание написанного и интерпретировать смысл, заложенный автором в сообщение. Отметим, что интерпретаций может быть много, поскольку они представлены различными «оттенками» и вариациями толкования сути текста, что, в свою очередь, повышает экспрессивность данного тропа [7].

Объектом нашего исследования является метафора во французском политическом аналитическом массмедийном дискурсе, предметом – текстообразующий и воздействующий потенциал метафор в данном типе

дискурса. Цель статьи заключается в установлении и описании текстообразующего и воздействующего потенциала метафор и закономерностей его реализации в аналитических политических статьях, в выявлении основных типов метафор, используемых в них. Исследовательский корпус настоящей работы представлен 110 метафорами, используемыми в 20 медийных статьях, извлеченных методом сплошной выборки из французских изданий *Le Monde, Libération* и *Le Point* за период с марта 2022 по март 2023 года.

По своей структуре отобранные для анализа аналитические статьи политической тематики оформлены в соответствии с общим планом представления текстов жанра «оценка ситуации». Благодаря использованию метафор заголовок и первые два абзаца статьи привлекают внимание читателя и сообщают ему авторскую оценку проблемы. Далее по мере развертывания статьи при помощи метафор выявляются источники сложившегося положения дел, а затем также метафорически подтверждается оценка этой проблемы. Используемая в заключительных абзацах медийной статьи метафора вбирает в себя оценки и смыслы, изложенные выше.

Рассмотрим, как реализуется текстообразующий и воздействующий потенциал метафоры на примере аналитической статьи Джонатана Буше-Петерсена (Jonathan Bouchet-Petersen), опубликованной во французском издании *Libération* от 3 октября 2022 года под заголовком « LR, **ce petit corps malade** entre Macron et le RN » ‘Республиканцы, **это маленькое больное тельце** между Макроном и партией «Национальное объединение»’ (здесь и далее перевод наш. – *А. Д.*). Как явствует уже из заголовка статьи, общая оценка, выносимая объекту рассмотрения (республиканской партии Франции), негативна. Собственно эта оценка выражена в аннотации, которая кратко формулирует проблему, раскрывающую суть заголовка: ***Les discours éculés*** *des principaux candidats à la tête des Républicains* ***masquent mal le lamentable état*** *du parti*, *sans stratégie et vidé de ses idées* ‘**Заезженные речи** основных претендентов на лидерство у республиканцев **не могут скрыть плачевного состояния** партии, не имеющей собственной стратегии и идей’.

Чем можно объяснить использование автором нескольких метафор в самых первых абзацах статьи? Безусловно, первоочередная прагматическая функция такого метафорического «нанизывания» метафорических прилагательных (*ce petit corps* ***malade*** + *le* ***lamentable*** *état*) состоит в привлечении внимания к тексту статьи в попытке заставить читателя его прочесть, одновременно расшифровывают метафору из заголовка *ce petit*

corps malade. Использованная ассоциация, ставшая основой метафоры, оценивает создавшуюся ситуацию в терминах болеющего и страдающего живого организма, что близко и понятно всем. То есть, как на это и указывали Дж. Лакофф и М. Джонсон, более абстрактное, не всем понятное, осмысляется в рамках более конкретного, известного каждому человеку из собственного опыта, что позволяет ему адекватно осознать это абстрактное [6].

Пытаясь ответить на поставленный в начале статьи вопрос *À quoi sert encore la droite LR ?* 'Какой цели по-прежнему служит правая Республиканская партия?', Дж. Буше-Петерсен прибегает к метафоре *son espace politique s'est rétréci comme peau de chagrin* 'ее политическое пространство сжалось, как шагреневая кожа', что следует понимать как отсутствие в последние годы сколь-нибудь заметной деятельности указанной партии на политической арене Франции. Отметим, что иронический и даже язвительный тон пронизывает весь текст статьи, при этом большинство приводимых автором аргументов выражено неметафорически, что является неотъемлемым атрибутом жанра аналитической статьи.

По ходу представления и развития аргументов Дж. Буше-Петерсен возвращается к метафоре, с которой начинается текст (*ce petit corps malade*), анализирует причины сложившейся плачевной ситуации. Журналист использует прием «нанизывания» метафор, например, в следующем отрывке: ***Les rares poids lourds que compte encore le parti*** <…> *ont passé leur tour* '**Немногие оставшиеся тяжеловесы партии** (букв. 'грузовики/фуры') <…> пропустили свой ход (т.е. упустили возможность заявить о себе). Речь идет о политиках-республиканцах, способных вывести партию на новые горизонты борьбы за лидерство в парламенте и даже возглавить Республику. Кратко и емко при помощи метафоры *les rares poids lourds* автор с сожалением констатирует, что сильных, влиятельных членов партии мало, и они не смогли в короткий срок объединить свои усилия для успешной предвыборной борьбы. Далее журналист также метафорически отмечает, что некоторые из этих политиков уже фактически сошли с дистанции, как, например, Франсуа Фийон, который *a explosé en vol* (букв. 'взорвался в полете'), отошли в сторону (подобно Алену Жюпе, который *a pris du champ* букв. 'сбежал'). Снова встречаем потрясающую информативно наполненную балетную метафору, представляющую действия Николя Саркози, который *multiplie les pas de deux avec Emmanuel Macron* 'увеличивает количество па-де-де с Эммануэлем Макроном'. При помощи нее журналист транслирует читателю свое видение ситуации: Николя Саркози заискивает, заигрывает с сегодняшним прези-

дентом, что никак не может вывести партию из кризиса. Автор статьи возвращается к медицинским ассоциациям и в следующих строках, где сравнивает сложившуюся для республиканцев ситуацию с удавкой, затягивающейся на шее партии в баталиях за власть (*c'est une source d'asphyxie dans les batailles nationales* 'это источник асфиксии в национальных баталиях'), а второй президентский срок Э. Макрона маркируется религиозной метафорой *un chemin de croix* 'крестный путь', символизирующей страшные предсмертные муки. Читатель однозначно понимает, какой конец ждет партию (*comme un chemin de croix*).

Статья завершается выводом автора о том, что все попытки правых сил объединиться обречены на провал, поскольку у них нет ни четкого плана, ни явных лидеров, партия не консолидирована, а все речи ее представителей сводятся к заявлению *que la droite ne doit plus « avoir honte » d'être de droite* 'правые больше не должны «стыдиться» того, что они правые', которое автор квалифицирует так: *Difficile de faire discours* ***plus éculé*** 'Трудно произнести **более избитую** речь'. Метафорическое использование причастия *éculé* 'стоптанный' позволяет охарактеризовать ситуацию, сложившуюся в партии, ее авторитет как безвозвратно потерянные. Используемый журналистом в заключительном абзаце статьи прием семантической компрессии текста реализуется именно благодаря свойству метафоры вбирать в себя представленные выше оценки и смыслы.

Очевидно, что для описания состояния дел в некогда одной из самых популярных партий Франции Дж. Буше-Петерсен прибегает к языковым метафорам и даже отдельным штампам, сочетая их с новыми образами, что вполне отвечает принципу чередования стандарта и экспрессии в публицистическом стиле речи и в массмедийном дискурсе. При этом метафора становится основным, максимально информативным средством описания современной политической картины Франции.

Как уже было отмечено, все отобранные для исследования статьи выстроены по представленной выше схеме. Метафоры в них несут большую смысловую нагрузку, выражают авторскую оценку сообщаемого, делают язык аналитических текстов более экспрессивным, реализуют одновременно воздействующую и интерпретационную функцию массовой коммуникации. Причем комбинация разного типа метафор в рамках одной статьи дает потрясающий содержательный и прагматический эффект.

Нам представляется также важным связать вышеуказанные «аналитические» характеристики метафоры с типологией метафор, разработанной российским лингвистом А. П. Чудиновым, выделившим четыре основные их категории – *антропоморфные*, *натуроморфные*, *социо-*

морфные и *артефактные* [8, с. 94]. Так, в нашей выборке представлены следующие антропоморфные метафоры: *Le 24 avril 2022 ne marque pas la victoire de Macron, mais scelle* ***la mort d'une certaine idée de la République*** '24 апреля 2022 года знаменует собой не победу Макрона, а **смерть определенного представления о** (*букв.* идеи) **Республике**' (Le Monde, 02.05.2022); *Entre Nicolas Sarkozy et la droite,* ***le divorce est consommé*** '*Развод* между Николя Саркози и правыми **завершен**' (Le Monde, 22.04.2022). Очевидно, что метафоры, основанные на сферах «Физиология», «Анатомия», «Болезни», «Родство», наделяют неодушевленные предметы или явления человеческими качествами. Тем самым при восприятии окружающего мира и происходящих в нем событий человек в значительной степени основывается на философии антропоцентризма, позволяющей ему достаточно легко интерпретировать различные события и явления.

Натуроморфные метафоры, источниками моделирования которых являются понятийные сферы «Мир растений», «Мир животных» и «Явления природы», можно проиллюстрировать следующими отрывками: *Le RN se réjouit d'****un « tsunami » de 89 députés*** *après le second tour des législatives 2022* 'Национальное объединение ожидает **«цунами» из 89 депутатов** после второго тура выборов в законодательные органы 2022 года' (Le Monde, 20.06.2022); *Valérie Pécresse confirme* ***avoir récolté les 5,1 millions d'euros*** *nécessaires pour rembourser sa campagne présidentielle* 'Валери Пекресс подтвердила, что **собрала 5,1 миллиона евро** (букв. 'собрала урожай'), необходимых для возмещения расходов на ее президентскую кампанию' (Le Monde, 31.05.2022). Подобные метафоры основаны на существовании многовековой связи человека с окружающим его миром, что позволяет человеку находить ответы, интерпретировать и концептуализировать собственную жизнь и события, происходящие в социальной, политической и культурной жизни общества.

Следующие отрывки – *Elle assure que* ***sa croisade*** *contre la dérive de son parti* ***ne fait que commencer*** 'Она настаивает, что ее **крестовый поход** против дрейфа ее партии **только начался**' (Libération, 23.08.2022) и *D'un électorat à l'autre, Emmanuel Macron ou* ***la valse politique à trois temps*** 'От одного электората к другому, Эммануэль Макрон или **политический вальс на три такта**' (Le Monde, 25.05.2022) – могут служить примером социоморфной метафоры. Человек – существо социальное, и все составляющие жизни социума оказывают непосредственное воздействие на его картину мира. Таким образом, метафоры указанного типа, основанные на понятийных сферах «Война», «Преступность», «Театр», «Игра и спорт», позволяют сравнить явления окружающего мира с концептами жизни общества.

По утверждению А. П. Чудинова, артефактная метафора имеет трехуровневую структуру, включая *механизмы*, *строения* и *объекты* личностно-бытовой сферы, не являющиеся техническим устройством или построенным объектом, например, продукты питания, одежда, драгоценности, утварь и т.п. [9, с. 93]. В нашей выборке артефактная метафора представлена наименьшим количеством единиц – 12 (10 % от общего числа). Например: *La réforme des retraites* ***n'est pas encore gravée dans le marbre de la loi*** 'Пенсионная реформа **еще не высечена в мраморе закона**' (Le Monde, 03.01.2023).

Исследование отобранного корпуса метафор (в количестве 110 единиц) позволило установить, что антропоморфная, натуроморфная и социоморфная метафоры представляют практически равное количество примеров в нашем материале (28 примеров (26 %), 36 (33 %) и 21 (31 %) соответственно). Указанное положение дел можно объяснить тем, что человеку проще осуществлять метафорический перенос, основываясь на привычных ему реалиях. Значительно меньшая представленность артефактной метафоры объясняется, в о - п е р в ы х, спецификой жанра аналитической политической статьи, зачастую исключающей сферы-источники указанной метафоры, а в о - в т о р ы х, тем фактом, что она требует от читателя наличия определенного жизненного и практического опыта, эрудиции, владения общей культурой, что в условиях современного мира оказывается далеко не всегда возможным.

В заключение отметим, что метафора придает аналитической политической массмедийной статье образность, наглядность, делает информацию более доступной и эффективной. Устанавливая связь с общеизвестными образами, она предстает важным инструментом вовлечения адресата в социально и политически значимые процессы, осуществления социальной власти и манипуляции общественным сознанием. Реализуя воздействующую и интерпретационную функции, метафора «высвечивает» соответствующие прагматическим установкам автора признаки описываемого объекта, что делает исследуемый троп неотъемлемым инструментом аналитической журналистики, основными задачами которой являются анализ и оценка событий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Грушевская, Т. М.* Политический газетный дискурс: Лингвопрагматический аспект : автореф. дис. ... до-ра филол. наук : 10.02.19 / Т. М. Грушевская ; Кубан. гос. ун-т. – Краснодар, 2002. – 43 с.

2. *Карасик, В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.
3. *Чудинов, А. П.* Очерки по современной политической метафорологии : монография / А. П. Чудинов. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2013. – 176 с.
4. *Сулина, О. В.* Политический медиадискурс как элемент дискурсивного пространства / О. В. Сулина // Вестн. ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. – 2014. – № 1. – С. 217–222.
5. *Наминова, Г. А.* Политический дискурс в современной России: проблемы достижения общественного согласия : автореф. дис … канд. полит. наук : 23.00.02 / Г. А. Наминова ; Рос. акад. госслужбы. – М., 2001. – 30 с.
6. *Лакофф, Дж.*, *Джонсон, М.* Метафоры, которыми мы живем / под ред. и с предисл. А. Н. Баранова / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
7. *Зимняя, И. А.* Лингвопсихология речевой деятельности / И. А. Зимняя. – Воронеж : МОДЭК, 2001. – 432 с.
8. *Чудинов, А. П.* Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000) / А. П. Чудинов. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2001. – 238 с.
9. *Чудинов, А. П.* Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации : монография / А. П. Чудинов. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2003. – 248 с.

Поступила в редакцию 05.03.2024

УДК 811.112.2’36’42

Кондракова Светлана Викторовна
кандидат филологических наук,
доцент кафедры теории и практики
немецкого языка
Минский государственный
лингвистический университет
г. Минск, Беларусь

Svetlana Kondrakova
PhD in Philology,
Associate Professor of the Department
of Theory and Practice of German
Minsk State Linguistic University
Minsk, Belarus
s_kondrakova@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ ОБРАЗА ДЕЙСТВИЯ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ

PECULIARITIES OF FUNCTIONING OF THE MEANS OF EXPRESSING MANNER IN GERMAN FICTIONAL TEXTS

В статье рассматриваются особенности функционирования разноуровневых средств выражения образа действия в художественных текстах на немецком языке. Выявлена количественная представленность грамматических, лексических и словообразовательных средств, описана специфика их использования, обусловленная прагматикой исследуемых текстов. Наиболее употребительными оказались грамматические средства выражения образа действия, в частности предложные конструкции, причастия и причастные обороты, а также сложносочиненные предложения. Их использование в художественных текстах направлено на создание образности и экспрессивности.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *средства выражения образа действия*; *грамматический уровень*; *лексический уровень*; *словообразовательный уровень*; *художественный текст*; *прагматика*.

The article deals with the features of the functioning of multi-level means of expressing manner in German fictional texts. The quantitative representation of grammatical, lexical and word-formation means is revealed, the specifics of their use, determined by the pragmatics of fictional texts are described. The most common are grammatical means of expressing manner, in particular, prepositional constructions, participles and participial phrases, as well as complex sentences. Their use in literary texts is aimed at creating imagery and expressiveness.

K e y w o r d s: *means of expressing manner; grammatical level*; *lexical level*; *word formation level*; *fictional text*; *pragmatics*.

В немецком языке существует комплекс разноуровневых средств выражения семантической категории образа действия. Согласно классификации, предложенной Е. И. Шендельс, для выражения образа действия используются языковые средства, относящиеся к грамматическому, лексическому и словообразовательному уровням [1, с. 363].

Средствами выражения грамматического уровня являются:

- сложноподчиненные предложения с союзами *indem*, *wobei*, *dadurch dass*, *damit dass*, *ohne dass*, *(an)statt dass*;
- сложносочиненные предложения с союзными наречиями *dabei*, *dadurch, so*, *auf diese Weise*, *damit*;

- причастия и причастные обороты;
- предложные группы с предлогами: *an Hand/anhand (von)*, *(an)statt*, *an Stelle/ anstelle (von)*, *durch*, *mit*, *mit Hilfe/mithilfe (von)*, *mittels*, *ohne*;
- инфинитивные конструкции *ohne+zu+Infinitiv*, *(an)statt+zu+Infinitiv*;
- независимый винительный падеж;
- существительное в родительном падеже с согласованным определением.

Лексический уровень включает в себя наречия образа действия (*gut*, *schnell*, *leicht* и др.) и устойчивые выражения со значением образа действия (*schief und krumm* ‘вкривь и вкось’, *mit Leib und Seele* ‘душой и телом’, *auf eigene Faust* ‘на свой страх и риск’ и др.).

Словообразовательный уровень представлен суффиксами *-lings (blindlings, rücklings)*, *-s (eilends, unversehens)* и *-los (bedenkenlos, fehlerlos)*.

С целью выявления особенностей функционирования разноуровневых средств выражения образа действия в современных художественных текстах на немецком языке из 3 художественных произведений методом текстовых проб было отобрано 190 микроконтекстов, содержащих 221 средство выражения образа действия.

Частотность употребления средств выражения образа действия, относящихся к грамматическому, лексическому и словообразовательному уровням, отображена в таблице.

Частотность употребления средств выражения образа действия в художественных текстах

Уровень	Средства выражения образа действия	Абсолютная частотность	Относительная частотность, %
Грамматический	Сложноподчиненное предложение	21	9,50
	Сложносочиненное предложение	17	7,69
	Причастие и причастный оборот	37	16,74
	Предложные группы	53	23,98
	Инфинитивные группы	16	7,24
	Независимый винительный падеж	13	5,88
	Существительное в родительном падеже с согласованным определением	2	0,90
Лексический	Наречия образа действия	37	16,74
Словообразовательный	Суффиксы *-los-*, *-s-*	25	11,31

Самым частотным средством выражения образа действия грамматического уровня являются предложные группы с предлогами *durch*, *mit*, *anhand*, *ohne*, *statt*. Обратим внимание на тот факт, что среди предлогов преобладают *mit* и *durch*:

Die Fahrt war qualvoll. Er nannte Eugen einen Versager, nahm ihm den Knotenstock ab und stieß ***mit aller Kraft*** *nach seinem Fuß* [2, с. 5].

In meinen Kindheiterrinnerungen sehe ich mich so, als würde ich mich ***durch den Sucher*** *von Letas Kamera beobachten* [3, с. 27].

В приведенных примерах конструкции с предлогами *mit* и *durch* выражают способ осуществления действия. Предложные группы с *ohne* и *statt* используются для выражения отсутствующего обстоятельства действия (предлог *ohne*) и для выражения альтернативной линии развития событий (предлог *statt*):

Hatte ich sie verletzt, ***ohne meine Absicht****, gegen meine Absicht, aber eben doch verletzt* [4, с. 32].

Посредством предложных конструкций читатель может получить представление о персонаже, прочувствовать его внутреннее состояние. В первом примере с предложной группой *ohne meine Absicht* ‘без моего намерения’ читатель представляет себе героя как человека, ненамеренно причинившего боль одному из близких людей, сожалеющего об этом и винящего себя в совершении действия. Во втором примере автор выражает при помощи конструкции *statt der harmlosen Bloßstellung als Analphabetin die furchtbare als Verbrecherin* ‘вместо безобидного разоблачения в неграмотности, ужасного, как преступницы’ смятение и ужас героя в ситуации, когда его давняя знакомая была разоблачена как опасная преступница, а не неграмотная женщина. Такая реакция главного героя объясняется тем, что он достоверно знал о неспособности подсудимой прочитать и подписать рапорт, но не мог понять мотива умалчивания ею этого факта в суде, повлекшего за собой вынесение обвинительного приговора.

Wenn Hannas Motiv die Angst vor Bloßstellung war — wieso dann ***statt der harmlosen Bloßstellung als Analphabetin*** *die furchtbare als Verbrecherin* [4, с. 83].

Следующим по частотности грамматическим средством выражения образа действия являются причастия и причастные обороты. Причастие I в немецком языке обозначает незавершенное действие, а в предложениях образа действия является одним из основных способов показать параллельность действий. Также причастие I дает возможность автору более точно описать происходящие события и передать состояние субъекта, о чем свидетельствуют примеры из текстов:

Humboldt betrachtete ***schweigend*** *seine blutenden Hände* [2, с. 122].

Als ich wiederkam, stand sie im Zimmer, halb angezogen, ***zitternd vor Wut****, weiß im Gesicht* [4, с. 36].

В первом примере причастие I *schweigend* ‘молча’ позволяет читателю представить картину описываемого события. Основываясь на общих знаниях о человеческой реакции на какие-либо происходящие действия, читатель может предположить, как чувствовал себя субъект действия, который мог замолчать от ужаса или же от удивления. Во втором же примере причастие I в составе причастного оборота *zitternd vor Wut* ‘трясясь от злости’ указывает на ярость либо раздражение в описываемой ситуации. В соответствии с установкой на воздействие автор художественного текста производит выбор и организацию речевых средств таким образом, чтобы они не просто передавали смысл, но и стимулировали эмоциональную реакцию адресата [5, л. 57].

Причастие II обозначает пассивное действие или предпрошедшее действие по отношению к действию, выраженному сказуемым. В предложениях образа действия оно используется по большей части для передачи состояния субъекта:

Erschöpft von der Reise *lege ich mich auf das Sofa, schaue aus dem Fenster, vor dem sich häutende Birkenstämme in den Himmel ragen* [3, с. 206].

В приведенном примере причастие II в составе причастного оборота *erschöpft von der Reise* ‘устав от поездки’ передает предшествующее действие и состояние субъекта.

Наряду с предложными конструкциями, причастиями и причастными оборотами значение образа действия передается придаточными предложениями. При этом выделяются положительные и отрицательные придаточные предложения образа действия. Положительные предложения указывают на то, как протекают события в главном предложении, при каких обстоятельствах и каким образом они развиваются. Данный тип предложений может также точнее передать состояние субъекта действия. Основными средствами связи в предложениях образа действия с положительным значением являются союзы *indem*, *wobei*, *dadurch dass*, *damit dass*. Отрицательные предложения образа действия с союзами *ohne…dass*, *(an)statt…*dass описывают действия, которые сопровождаются каким-либо событием и не приводят к ожидаемым результатам, т.е. данный тип предложений характеризует главное предложение в негативном ключе.

Для описания обстоятельств, способствующих совершению действия в главном предложении, в проанализированных контекстах используются положительные придаточные предложения образа действия с союзом *indem*, который оказался самым частотным:

Wenn man sie gut behandelte, wichen sie nicht von der Pariser Zeit ab und ermöglichten, ***indem*** *man die Sonnenhöhe über dem Horizont ermittelte und dann Tabellen befragte, die Bestimmung des Längengrades* [2, с. 29].

Schlachten gewann er, ***indem*** *er als erster und am überzeugendsten behauptete, gewonnen zu haben* [2, с. 124].

В выборке также встретились положительные придаточные предложения с союзами *dass* (с коррелятом *dadurch*) и *damit*, также выражающие обстоятельства/средства, которые способствуют осуществлению действия в главном предложении:

Warum wird uns, was schön war, im Rückblick ***dadurch*** *brüchig,* ***daß*** *es häßliche Wahrheiten verbarg* [4, с. 25]*?*

Для выражения отсутствующего обстоятельства в проанализированных художественных текстах используются отрицательные придаточные предложения с союзом *ohne dass* и соответствующая им инфинитивная группа *ohne+zu+Infinitiv*:

So ging das Jahr dahin, ***ohne dass*** *ich im Gefängnis gewesen wäre* [4, с. 118].

Eine gute Verteidigung hätte, ***ohne*** *die Substanz der Aussagen von Mutter und Tochter an****zu****greifen, glaubhaft bestreiten können, dass gerade die Angeklagten die Selektionen vorgenommen hatten* [4, с. 70].

Следующим по частотности средством выражения образа действия грамматического уровня выступают сложносочиненные предложения с союзными наречиями *dabei*, *dadurch*, *so*. Наиболее употребительным является союзное наречие *dabei*, которое выражает параллельность действий. Союзные наречия *dadurch* и *so* указывают на обстоятельства совершения действия, а также на обстоятельства, приводящие к определенному результату:

Ich wartete auf Rentiere aus dem hohen Norden. Und weinte ***dabei*** *wie ein Wolf.* ***So*** *hatte das Weinen seine Berechtigung* [3, с. 124].

Die Angeklagte zu eins habe., sie habe ferner., weiter habe sie., ***dadurch*** *habe sie den Tatbestand des Paragraphen soundsoviel erfüllt, ferner habe sie diesen Tatbestand und jenen Tatbestand* [4, с. 65].

Для выражения альтернативного действия используются также сложносочиненные предложения с союзным наречием *stattdessen* и инфинитивная группа *statt+zu+ Infinitiv*:

Aber als er darauf antworten wollte, erinnerte er sich nicht mehr, was gesagt worden war, ***stattdessen*** *sah er ein weit ausgespanntes Meer unter einem elektrisch flackernden Himmel, und als er wieder die Augen öffnete, war es Mittag am übernächsten Tag, die Wintersonne hing bleich im Fenster, und sein Fieber hatte nachgelassen* [2, с. 18].

Ich war wie ein Kind weggelaufen, ***statt*** *so souverän* ***zu*** *reagieren, wie ich es von mir erwartete* [4, с. 11].

Наименее частотными грамматическими средствами выражения образа действия являются независимый винительный падеж и существительное в родительном падеже с согласованным определением:

Dann stehen wir breitbeinig, das Gummiband zwickt in den Kniekehlen, ***eine Lücke in unserer Reihe****, und raus bist du, und die andere geht mit, dann sagt keine mehr ein Wort, wir sind ganz still, das ist der unausgesprochene Zauberspruch,* ***durch*** *ihn werden wir eins, gehen ineinander über* [3, с. 23].

Ich öffne den Reißverschluss der einen Seitentasche, ziehe Pass und Geldbörse raus, werfe den Rucksack an den Straßenrand, renne ***leichten Schrittes*** *nur mit Kosmetikkoffer weiter* [3, с. 218].

Лексические средства представлены в художественных текстах наречиями образа действия. Их использование направлено на создание образа в мыслях читателя, что отвечает стремлению художественных текстов к образности и экспрессивности:

Der Gendarm betrachtete ihn ***mißtrauisch****, prüfte den Paß, nickte und wandte sich Gauß zu [4, с. 122].*

Henriette antwortete ihnen ***höflich****, in einer unsicheren Kinderschrift [2, с. 23].*

В первом примере один из персонажей рассматривал другого недоверчиво, тем самым у читателя возникает образ человека довольно серьезного и скрупулезно выполняющего свою работу. В втором примере автор описывает манеру речи Генриетты как вежливую. Поскольку слово *вежливая* имеет позитивную коннотацию, то читающие представляют себе девушку миловидную и скромную.

Словообразовательный уровень представлен суффиксами *-los* и *-s*. Суффикс - *los* выражает отсутствие чего-либо:

Ich stehe ***reglos*** *da, lasse die Arme hängen, obwohl das Pulver noch nicht aufgelöst ist [4, с. 39].*

Ich hatte ***gedankenlos, rücksichtslos, lieblos*** *gehandelt* [4, с. 32].

Und während dieser Autofahrt zurück nach Helsinki muss ich an den Koi denken und ***unversehens*** *stellt sich Zuversicht ein: Wir werden uns finden* [3, с. 219].

В результате проведенного исследования выявлена специфика функционирования средств выражения образа действия в проанализированных художественных текстах, определена частотность их употребления, а также дана лингвостилистическая интерпретация полученных результатов. Самыми употребительными оказались грамматические средства выражения образа действия, среди которых наиболее разнообразно представлены предложные конструкции, позволяющие

автору охарактеризовать действующее лицо, достичь тем самым определенного эмоционального воздействия на читателя. Частотность лексических средств, выраженных наречиями образа действия, существенно ниже. Их использование в художественных текстах направлено на создание образа, что соответствует прагматике данного типа текстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Schendels, E.* Deutsche Grammatik : Lehrbuch / E. Schendels. – Moskau : Vyssaja Scola, 1979. – 397 c.
2. *Kehlmann, D.* Die Vermessung der Welt / D. Kehlmann. – Rowohlt Verlag, – 1. Auflage, 2005. – 320 S.
3. *Schibli, B.* Flechten / B. Schibli. – Dörlermann Verlag, 2017. – 220 S.
4. *Schlink, B.* Der Vorleser / B. Schlink. – Diogenes Verlag, 1995. – 160 S.
5. *Баталов, О. Г.* Когнитивно-функциональный аспект окказионального словообразования в художественном тексте : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / О. Г. Баталов. – Н. Новгород, 2004. – 242 л.

Поступила в редакцию 22.02.2024

УДК 811.112.2’373.72

Супринович Оксана Евгеньевна
кандидат филологических наук,
доцент кафедры немецкого языка
Белорусский государственный университет
г. Минск, Беларусь

Aksana Suprynovich
PhD in Philology
Associate Professor
of the Department of German
Belarusian State University
aksana.suprynovich@gmail.com

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ И УСТОЙЧИВЫЕ ВЫРАЖЕНИЯ С КОМПОНЕНТОМ-ЗООНИМОМ В НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

PHRASEOLOGICAL UNITS AND STABLE EXPRESSIONS WITH THE ZOONYM COMPONENT IN THE GERMAN LANGUAGE

В статье проводится структурно-семантический анализ фразеологических единиц (ФЕ) и устойчивых выражений с анималистическим компонентом (на материале немецкого языка), выявляется национально-культурная специфика исследуемых единиц. По структурным особенностям определены 6 видов фразеологических единиц: словосочетания, сравнительные обороты, простые предложения, бессоюзные предложения, сложные предложения – сложносочиненные и сложноподчиненные. Установлены основные типы фразеологизмов по структуре и семантике: полностью совпадающие (фразеологические параллели), частично совпадающие, безэквивалентные (на фоне языка сопоставления – русского). Неполные фразеологические параллели с компонентом-зоонимом являются маркерами немецкой культуры, отражают особенности жизненного уклада, исторического и культурного развития народа Германии.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *зоонимическая лексика*; *композиты*; *коннотация*; *метафора*; *пословицы*; *полные / неполные фразеологические эквиваленты*.

The article discusses the structural and semantic analysis of phraseological units and stable expressions with the animalistic component (on the material of the German language), and the national and cultural specificity of the studied units is revealed. Six types of phraseological units are defined according to their structural features: word combinations, comparative turns, simple sentences, non-union sentences, complex sentences – compound and compound-subordinate. The main types of phraseological units according to their structure and semantics are established: fully coinciding (phraseological parallels), partially coinciding, non-equivalent (against the background of the compared language – Russian). Incomplete phraseological parallels with the component-zoonym are markers of German culture, which reflect the peculiarities of the way of life, as well as the historical and cultural development of the German people.

K e y w o r d s: *zoonymic lexicon*; *composites*; *connotation*; *metaphor*; *proverbs*; *complete / incomplete phraseological equivalents*.

В языкознании и культурологии общепризнанным является мнение о том, что фразеологические единицы (идиомы, устойчивые сочетания, пословицы) играют роль стереотипов культурного мировидения и являются своего рода языковыми экспонентами культурных знаков [1, с. 181]. Фразеология тесно связана с различными сферами человеческой деятельности (историей, экономикой, политикой, обычаями, бытом) и выступает как средоточие фоновых знаний о стране и народе-носителе языка [2, с. 5]. Являясь важным экспрессивным средством языка, фразеологические единицы (ФЕ) способствуют выразительности речевого высказывания, оказывают сильное воздействие на получателя информации, играют существенную роль в акте коммуникации. Фразеологизмы все чаще вторгаются в практику общения на любом уровне, поэтому владение фразеологией приобретает особое значение для изучающих немецкий язык. Фразеология относится к одному из наиболее сложных и трудно усваиваемых аспектов в изучении иностранного языка, т. к. значение ФЕ не выводится из значения составляющих их компонентов [3, с. 5].

Не перестает оставаться дискуссионным вопрос об особенностях проявления национально-культурной специфики фразеологизмов. Национальная специфика ФЕ наиболее ясно выявляется при сопоставлении разных языков и обусловлена объективным (природные и культурные реальности, свойственные данному народу и не существующие в жизни другого) и субъективным (слова, отражающие одни и те же реальности, представлены различно во фразеологии разных языков) факторами. Культурная специфика ФЕ включает элементы материальной и духовной культуры, его истории, обычаев, природно-географических особенностей [1, с. 260].

Коммуникативная значимость ФЕ разных тематических групп неодинакова, наибольшей коммуникативной ценностью обладают фразеологизмы с национально-культурной семантикой, не имеющие эквивалентов в языке-реципиенте [2, с. 160]. «В подобных различиях проявляется национальное своеобразие классификаций явлений, свойств и отношений объективного мира, характерных для того или иного языка» [3, с. 15]. Фразеологические эквиваленты встречаются чаще всего в группе интернациональной фразеологии.

Наибольшей активностью в образовании фразеологизмов разных языков обладают соматизмы, анимализмы, фитонимы, названия продуктов питания и предметов быта, поскольку с ними чаще всего ассоциируются определенные представления людей [4, с. 77]. Анималистические фразеологизмы сообщают информацию о животном мире, который окружает

человека с давних времен, им свойственна высокая степень распространенности и универсальности. Такие фразеологизмы обладают достаточно высоким оценочным потенциалом и используются в речевой деятельности для образной характеристики человека, его опыта, статуса, положительных и отрицательных качеств, эмоционального и физического состояния, поведения, межличностных отношений, ситуации или события [5, с. 14; 6, с. 44].

Основным источником анималистической фразеологии является метафора, в основе которой лежат реальные или воображаемые виды сходства [2; 6, с. 45]. Образ животного у представителей разных этноязыковых общностей ассоциируется с определенными характеристиками. Обезьяна считается своего рода пародией, карикатурой на человека (*ein eitler / eingebildeter / dämlicher Affe* 'тщеславный глупец', *ein Modeaffe sein* 'быть модником, щеголем'). Медведь во многих культурах символизирует силу и отменное здоровье. В немецком языке подтверждением этому служит выражение *stark / gesund wie ein Bär sein* '*разг*. Быть сильным / здоровым как медведь'. Трусость зайца общеизвестна, что отражено в поговорках и оборотах речи: в русском языке – *труслив как заяц*; в немецком языке – *ein Hasenfuß sein / ein Hasenherz haben* '*разг*. Быть сильно напуганным'. Исследования показывают, что компаративные фразеологические единицы с названием животного, имеющие показатель сравнения *как*, обладают высокой частотностью употребления в разговорной речи, могут совпадать и различаться на уровне семантики в разных языках. Семантически неэквивалентные сравнительные конструкции способны «дать ключ к разгадке национального сознания через специфику выбора того или иного образного средства, в котором отражается оценка определенных типов и эталонов человеческого поведения» [7, с. 18].

Немецкий язык имеет богатую фразеологию и в сравнении с другими европейскими языками богат поэтическими и образными выражениями. Многие фразеологизмы существуют в языке десятки и сотни лет, в них отражается жизнь и культура народа [8, с. 6].

Исследование ФЕ немецкого языка является актуальным направлением в современной лингвистике. Авторами были изучены ФЕ с кинесическим компонентом с учетом их семантико-структурных особенностей и национально-культурной специфики (Харчук, 2006), проведен лингвистический анализ ФЕ с компонентами-соматизмами в лингвокогнитивном и культурном аспектах (Архипкина, 2007), выявлены особенности реализации прагмастилистического потенциала ФЕ в текстах коммерческой рекламы (Внук, 2009), установлена национальная специфика фразеологизмов немецкого языка с наименованиями частей лица на фоне языка сопоставления (русского) (Зимина, 2007) [9; 10; 11; 12].

Материал и методы исследования

Целью проводимого исследования является определение структурно-семантических и лингвокультурных особенностей ФЕ и устойчивых выражений с компонентом-зоонимом в немецком языке; выявление основных типов ФЕКЗ с учетом структурного и структурно-семантического параметров; исследование коннотации немецких зоонимических фразеологизмов.

Материалом исследования являются 144 фразеологизма и устойчивых выражения немецкого языка, содержащие в своем составе наименования домашних и диких животных. Основой для выборки практического материала послужили номинации 26 животных: *Affe* ‘обезьяна’, *Bock* ‘козел’, *Bär* ‘медведь’, *Elefant* ‘слон’, *Esel* ‘осел’, *Frosch* ‘лягушка’/*Kröte* ‘жаба’, *Fuchs* ‘лиса’, *Hase* ‘заяц’, *Hund* ‘собака’, *Igel* ‘еж’, *Kater* ‘кот (самец кошки)’, *Katze* ‘кошка’, *Kuh* ‘корова’, *Kalb* ‘теленок’, *Löwe* ‘лев’, *Luchs* ‘рысь’, *Maus* ‘мышь’, *Murmeltier* ‘сурок’, *Ochs* ‘бык, вол’, *Pferd* ‘конь’, *Reh* ‘косуля’, *Schaf* ‘овца’, *Schwein* ‘свинья’, *Ziege* ‘коза’, *Wolf* ‘волк’.

При отборе практического материала были использованы: 1) Словарь немецкой идиоматики „Duden. Redewendungen“ (содержит свыше 10 000 устойчивых выражений, паремиологических оборотов и пословиц немецкого языка) [13]; 2) „Lexikon der Redensarten: Herkunft und Bedeutung deutscher Redewendungen“ (представлено около 4 000 устойчивых выражений и оборотов речи, дается толкование значений и происхождение ФЕ) [14]; 3) «Немецко-русский словарь современных фразеологизмов» (содержит около 1 400 ФЕ современного немецкого языка последних лет, а также наиболее употребительные фразеологические новообразования; дается толкование значения фразеологизма на немецком языке, перевод значения на русский язык и русский эквивалент, если таковой имеется) [15].

В исследовании применялись описательный метод, методы структурно-грамматического и лексико-семантического анализа.

Результаты и их обсуждение

Структура зоонимических фразеологизмов представлена следующими грамматическими конструкциями:

– словосочетаниями: *ein alter (der alte) Fuchs* ‘*разг.* (букв. «старая лиса») Ловкий, хитрый человек, который хорошо разбирается в тонкостях какого-л. дела’;

– сравнительными оборотами: *wie vom wilden Affen gebissen* ‘*разг.* Сойти с ума, совершать безумные поступки’;

– простыми предложениями: *Das ist ein dicker Hund* ‘*разг.* Это неслыханно, это хамство; это кляузная история’;

– бессоюзными предложениями: *Ich denk’, mich laust der Affe* ‘*разг.* Я остолбенел от неожиданности; с ума сойти!’;

– сложносочиненными предложениями: *Man wird alt wie eine Kuh und lernt immer noch dazu* ‘*груб*. Век живи, век учись, а дураком и помрешь’;

– сложноподчиненными предложениями: *Wenn man den Wolf nennt, kommt er gerennt* ‘*посл*. Про волка речь, а он навстречь / Легок на помине’.

Форму простого или сложного предложения имеют пословицы – краткие, ритмически организованные изречения назидательного характера [16, с. 115]. Число пословиц – сложносочиненных предложений – незначительно (*Die Arbeit ist kein Frosch, sie hüpft nicht davon* ‘*посл*. Работа не волк, в лес не убежит’). Пословицы со структурой простого утвердительного и сложноподчиненного предложения – более частотны: *Ein Wolf im Schlaf fing nie ein Schaf* ‘*посл*. Волка ноги кормят’; *Hunde, die (viel) bellen, beißen nicht* ‘*посл*. Кто лает, тот не кусает’.

В исследуемом материале выявлены побудительные предложения с обращением-зоонимом: *Ach du alter Esel!* ‘Ах ты, старый дурак!’; *Gut gebrüllt, Löwe!* ‘*шутл*. Точно подмечено, хорошо (остроумно) сказано’.

Как правило, зоонимы, входящие в состав ФЕ и устойчивых выражений, являются простыми словами (именами существительными), которые в зависимости от структуры ФЕ или оборота речи могут употребляться в разных падежах – именительном (*sich benehmen wie ein Elefant im Porzellanladen* ‘*разг*. Вести себя как слон в посудной лавке’), дательном (*Das ist unter dem (allem) Hund* ‘*разг*. Это ниже всякой критики’), винительном (*einen Affen an j-m gefressen haben* ‘*разг*. Влюбиться по уши в кого-л., втюриться’). Менее частотными являются зоонимы во множественном числе: *in der Nacht / bei Nacht sind alle Katzen grau* ‘ночью все кошки серы’; *vor die Hunde gehen* 1. ‘*разг*. Пропасть, погибнуть’; 2. ‘Разориться’.

В единичных случаях в составе ФЕ и устойчивых выражений наблюдается несколько зоонаименований: *ein Wolf im Schafspelz (im Schafsfell, im Schafskleid) sein* ‘волк в овечьей шкуре’.

В исследуемом материале выявлены зоонимы-композиты (12,5 %), в составе которых зоокомпонент обычно выступает в роли определяющего слова (*einen Affenzahn drauf haben* ‘с бешеной скоростью’; *Katzenwäsche machen* ‘очень быстро умываться’), но может выполнять также функцию основного (определяемого) слова (*aufpassen wie ein Schießhund ‘разг*. Держать ухо востро’).

Особого внимания заслуживают зоонимы-композиты, образованные путем соединения двух зоолексем. В частности, для передачи образа трусливого, подлого, ленивого человека в немецком языке используется несовместимый «концентрат» двух животных – свиньи и собаки: *der innere Schweinehund* ‘о плохом характере человека (трусость, подлость, лень)’.

Значение этого выражения (*букв*. Мой внутренний свинопес) раскрывает низменные человеческие инстинкты, которые тщательно скрывают от других, иногда их бывает трудно контролировать.

В немецком языке происхождение многих фразеологизмов связано с особенностями повадок диких и домашних животных, которые «порождают одинаковые исходные образные идеи и определяют близкие формы вербального выражения у разноязычных народов» [2, с. 40]. Чтобы лучше понять, почему тот или иной зоопрототип лежит в основе фразеологизма, необходимо знать особенности фауны, природные условия жизни народа-носителя языка, историю и традиции страны, особенности развития сельского хозяйства. Например, большое количество зайцев и диких кроликов, обитающих в Германии, их образ жизни и повадки послужили основанием для возникновения целого ряда ФЕ в немецком языке. В выражении *sehen (wissen, erkennen, begreifen), wie der Hase läuft* ‘*разг*. Предвидеть развитие событий’ (*досл*. Видеть, знать, понимать, как бегает заяц) четко прослеживается взаимосвязь между умением зайца бегать и характеристикой человека, выражающейся в умении предвосхитить развитие ситуации.

Традиционно в Германии свинья является символом благоденствия и богатства [2, с. 43]. Очевидно, поэтому в немецком языке выражение *Schwein haben* равносильно *Glück haben*, что означает ‘иметь удачу, счастье’. Происхождение этого фразеологизма связано с традициями древних германцев, когда проигравшему на турнире стрелков в качестве утешительного приза вручали свинью или поросенка [14, S. 548]. В остальном образ свиньи в немецкой лингвокультуре считается чем-л. низкосортным и достойным сожаления и ассоциируется с рядом отрицательных характеристик человека (пьянством, неэстетичным внешним видом, трусостью, подлостью, ленью). Зооним *свинья* присутствует в выражениях *bluten wie ein Schwein* ‘очень сильно истекать кровью’ (забой свиней по своей природе является кровавым зрелищем, что послужило основанием для возникновения такого выражения в немецком языке), *im Schweinsgalopp (wie eine gesengte Sau)* ‘*разг*. В темпе, наскоро, поверхностно; галопам по Европам’ (*букв*. Как опаленная / ошпаренная свинья) [Там же].

Образ коровы в немецкой культурной традиции противоречивый. С одной стороны, корова рассматривается как благостное животное (обеспечивает человека молоком и другими продуктами) – *melkende Kuh* ‘дойная корова (об доходном предприятии)’, *heilige Kuh* ‘*разг*. Священная корова’ – тот, кто обладает правовым иммунитетом. В ряде древних религий и особенно в индуизме корова является культовым животным,

отсюда и возник данный фразеологизм. С другой стороны, в немецкой культуре корова олицетворяет собой образ не сильно умного человека: *von etw. so viel verstehen wie die Kuh vom Radfahren / Schachspielen / Sonntag,* ‘*разг.* Не разбираться в чем-л.’; *Man wird alt wie eine Kuh und lernt immer noch dazu* ‘*груб.* Век живи, век учись, а дураком и помрешь’.

В немецких устойчивых выражениях и фразеологических оборотах зооним *бык* – символ глупости, лени и неуклюжести [14, S. 445]. В частности, о глупом человеке в Германии говорят *So ein Ochse!* ‘*разг.* Ну и болван!’; *dumm wie ein Ochse* ‘глуп как пробка’.

Происхождение многих фразеологических единиц с компонентом-зоонимом (ФЕКЗ) не всегда связано с культурой и традициями народа. Так, выражение *den Löwenanteil bekommen* ‘получить львиную долю’ происходит из сюжета басни древнегреческого баснописца Эзопа: лев, осел и лиса пошли вместе на охоту, и лев заполучил основную часть добычи, сожрав при этом осла, который поделил все поровну; а хитрая лиса отдала большую часть льву, чтобы избежать смерти [14, S. 386].

Осел в немецкой культуре олицетворяет различные негативные свойства и качества человека. Считается, что это глупое, упрямое и неловкое животное (*dumm wie ein Esel sein* ‘быть глупым как осел’; *ein (dummer) Esel* ‘*груб.* Осел, дурак, глупец’; *ein Esel in der Löwenhaut* ‘дурак с важным видом’). Такая точка зрения уходит корнями в античность, перенос качеств осла на образ человека находит свое отражение в комедиях древнеримских авторов Плавта и Теренция [Там же, S. 115].

Зоонимы в составе фразеологизмов и устойчивых оборотов немецкого языка обладают широким семантическим потенциалом. Для передачи значения обмана, обжуливания немецкий язык использует зообразы медведя (*j-m einen (schönen) Bären aufbinden* ‘*разг.* Рассказывать кому-л. небылицы, наврать кому-л.); собаки (*ein krummer Hund* ‘*разг.* Обманщик, мошенник’); кошки (*eine falsche Katze* ‘*разг.* Лгунья, обманщица (о женщине)’; коровы: *etw. ist ein Kuhhandel* ‘закулисные переговоры; нечестная сделка (особенно в политике)’. Пьянство в немецком языке соотносится с обезьяной (*sich einen Affen kaufen (antrinken)* ‘напиться до чертиков’; *einen (schweren) Affen (sitzen) haben* ‘быть пьяным’), мышью (*weiße Mäuse sehen* ‘*разг.* Напиться до чер-тиков, бредить’), свиньей (*wie ein Schwein besoffen* ‘*груб.* Пьяный в стельку’) и котом (*einen Kater haben* ‘страдать от похмелья’). О плохих людях принято говорить, упоминая волка (*ein Wolf im Schafspelz* (*im Schafsfell, im Schafskleid) sein* ‘волк в овечьей шкуре’), овцу (*das schwarze Schaf* ‘паршивая овца’) или свинью (*kein Schwein* ‘*груб.* Никто, ни одна сволочь’).

По частотности употребления наибольшее количество фразеологических единиц и устойчивых выражений зафиксировано со словом *кошка* (20 наименований). Очевидно, что это домашнее животное играет большую роль в жизни немцев и вызывает у представителей немецкой нации самые разные ассоциации: правда/ложь (*die Katze aus dem Sack lassen* ‘делать тайное явным’), осторожность (*wie die Katze um den heißen Brei herumschleichen* ‘ходить вокруг да около, обходить какой-л трудный вопрос’), удача, везение (*die Katze fällt immer auf die Pfoten* ‘*посл.* Не было бы счастья, так несчастье помогло’), неприметность (*in der Nacht / bei Nacht sind alle Katzen grau* ‘ночью все кошки серы’), отсутствие порядка (*Wenn die Katze aus dem Haus ist, tanzen die Mäuse (auf dem Tisch)* ‘кошка из дому – мыши в пляс’), опасность (*der Katze die Schelle umhängen* ‘брать на себя опасное (неприятное) задание’), благосклонность (*einen Katz(en)buckel machen* ‘добиваться чьей-л. милости, благосклонности’).

Богато представлена «собачья» (18 наименований) и «лошадиная» (14 наименований) тематика. В целом, зооообраз собаки в немецкой лингвокультуре можно считать отрицательным – нищета, бедность, духовный упадок, жестокость, отчаяние, растрата. Лошадь в немецкой фразеологии служит для передачи таких негативных значений, как упрямство, паника, испуг, важничанье, потеря самообладания. Вместе с тем о трудолюбивом человеке немцы говорят *Sie ist das beste Pferd im Stall* ‘*разг.* Она (наш) лучший работник (сотрудник)’.

Для обозначения профессиональной деятельности человека в немецком языке используются зоонимы *Maus* ‘мышь’ и *Pferd* ‘лошадь’: *weiße Maus* ‘*шутл.* Полицейский-регулировщик, автоинспектор’; *Pferdchen laufen haben* ‘быть сутенером; принуждать заниматься проституцией’.

Одной из главных особенностей немецкой фразеологии с анималистическим компонентом является ее стилистическая, эмоционально-оценочная и экспрессивная окрашенность. Исследование коннотации зоокомпонентов в составе ФЕ немецкого языка позволяет сделать вывод о неоднозначном отношении к представителям фауны – негативное, негативно-позитивное, позитивное.

Установлено, что практически всем представленным в исследовании зоонимам свойственна как положительная, так и отрицательная коннотация – 15 зоонаименований (обезьяна, козел, медведь, осел, заяц, собака, кошка/кот, корова/теленок, лев, мышь, лошадь, свинья, волк).

Выявлены случаи, когда образ животного вызывает у представителей немецкой культуры исключительно негативные ассоциации – 7 зоонаименований (бык, еж, лягушка/жаба, слон, овца, коза). Примером тому служит образ *лягушки / жабы*:

– плохое самочувствие / поведение: einen *Frosch in der Kehle (im Hals) haben* ‘*разг.* Хрипеть, говорить хриплым голосом’; *Sei kein Frosch!* ‘*разг.* Не валяй дурака! / Не кривляйся!’;

– снести обиду или услышать горькую истину: *eine Kröte (Kröten) schlucken* ‘*разг.* Проглотить горькую пилюлю’;

– лень: *Die Arbeit ist kein Frosch, sie hüpft nicht davon* ‘*посл.* Работа не волк, в лес не убежит’.

Положительная коннотация характерна для 4 зоонимов (косуля, лиса, рысь, сурок), в большинстве случаев образ животного ассоциируется только с одной положительной характеристикой человека:

– косуля: *schlank wie ein Reh sein* ‘быть стройной как лань’ (стройность, красивая фигура у женщины);

– лиса: *ein alter (der alte) Fuchs* ‘*разг.* Старая лиса’ (о ловком, хитром человеке, который хорошо разбирается в тонкостях какого-л. дела);

– рысь: *aufpassen wie ein Luchs* ‘внимательно наблюдать, прислушиваться’ (внимательность, осторожность);

– сурок: *schlafen wie ein Murmeltier* ‘*разг.* Спать как сурок’ (крепкий сон).

Фразеологизмы, служащие для выражения негативных характеристик человека, обладают ярко выраженной негативной коннотацией, на которую указывает не только семантическая составляющая, но и стилистические пометы (*разг.*, *бран.*, *фам.*, *груб.*, *неодобр.*, *шутл.*): *alte Ziege* ‘*разг., бран.* Старая карга’; *dastehen wie die Kuh vorm neuen Tor (vorm Scheunentor, vorm Berg)* ‘*фам.* Уставиться как баран на новые ворота’; *Es ist zum Mäusemelken* ‘*груб.* С ума сойти! Ведь это надо!’; *Katzenmusik machen* ‘*разг. неодобр.* Кошачий концерт (о плохой музыке)’; *graue Maus* ‘*шутл., неодобр.* Серая мышь, неприглядный человек’.

В немецком и русском языках есть более или менее сходные образы и символы, на основе которых появились фразеологизмы, полностью или частично совпадающие по структуре и значению. Например, выражения *jmdm. einen Bärendienst erweisen / оказывать кому-л. медвежью услугу*, *wie Hund und Katze leben / жить как кошка с собакой*, *kämpfen wie ein Löwe / сражаться как лев* – одинаковы в обоих языках.

Для частично совпадающих по структуре и значению фразеологизмов немецкого языка характерно несовпадение по зоокомпоненту (в сравнении с русским языком). В русском языке говорят *уставиться как баран на новые ворота; стоять как пень*, в немецком языке – *dastehen wie der Ochse vorm Berg/vorm neuen Tor/Scheunentor* (*букв.* Стоять как бык перед горой/перед новыми воротами/перед воротами сарая). Об опытном человеке, специалисте немцы говорят *ein alter Hase* (*букв.* Старый заяц), русские используют зооообраз воробья – *стреляный воробей*.

Неполные фразеологические эквиваленты могут совпадать по зооком-поненту, но при этом отличаться другими компонентами. Например, выражение *den Bock zum Gärtner machen* переводится буквально «сделать козла садовником». В русском языке о человеке, который не подходит для выполнения какого-л. поручения принято говорить «пустить козла в огород».

В немецком языке возможны несколько вариантов для передачи одного и того же значения – полный и частичный эквиваленты (при переводе на русский язык). Так, например, о причине всех трудностей в русской лингвокультуре принято говорить, упоминая собаку: *Вот где собака зарыта!* В немецком языке для передачи данного значения используются зообразы двух животных – собаки и зайца: *Da liegt der Hund begraben* ‘*разг*. Вот где собака зарыта (именно в этом истинная причина, суть дела)’ / *Da liegt der Hase im Pfeffer!* (*букв*. Тут лежит заяц в перце!).

Немецкие ФЕ и устойчивые выражения с компонентом-зоонимом в ряде случаев не имеют эквивалентов в русском языке: *das geht auf keine Kuhhaut* ‘*разг*. Это ни в какие ворота не лезет’; *einen Bock schießen* ‘*разг*. Совершить ошибку, оплошать’ (*букв*. Застрелить козла); *auf der Bärenhaut liegen* ‘бездельничать, ничего не делать’ (*букв*. Лежать на медвежьей шкуре), в русском языке обычно говорят *бить баклуши*; *Mäuse merken (riechen)* ‘*разг*. Чуять неладное’ (*букв*. Заметить (почувствовать запах) мышей); *sich (D.) einen Wolf laufen* ‘ссадить себе кожу при ходьбе (при беге)’, в русском варианте перевода семантическая связь с волком не наблюдается.

Таким образом, доминантными анималистическими образами, чаще других фигурирующими в устойчивых выражениях и фразеологических оборотах немецкого языка, являются образы домашних животных, таких как *кошка* (20 ФЕ и устойчивых выражений), *собака* (18 ФЕ) и *лошадь* (14 ФЕ). Среди диких животных преобладают *мышь* (10 ФЕ), *заяц* и *волк* (по 6 ФЕ). Наименьшее количество ФЕ и устойчивых выражений зафиксировано с зоонимами *рысь*, *косуля* и *сурок* (по одному устойчивому выражению), *слон*, *лиса*, *еж* и *коза* (по два устойчивых выражения).

По структурным особенностям выделяются несколько видов ФЕКЗ (словосочетания, сравнительные обороты, простые предложения, бессоюзные предложения, сложные предложения – сложносочиненные и сложноподчиненные). По строению зоонимы в составе ФЕ делятся на простые (88,5 %) и сложные слова (12,5 %).

Зоонимы в составе ФЕ и устойчивых оборотов немецкого языка служат преимущественно для выражения эмоционально-психического состояния, особенностей характера, поведения и образа жизни, морально-

этических представлений, внешнего вида, возраста, профессиональной деятельности, интеллектуальных и физических характеристик человека. ФЕКЗ аккумулируют иные смыслы, связанные с восприятием окружающего мира, выражением количественного и временного значения.

В описании образа человека в немецкой фразеологии с зоокомпонентом преобладают такие отрицательные качества, как лживость, лень, умственное и физическое несовершенство; среди положительных качеств – трудолюбие, выносливость, прозорливость, осторожность.

По структуре и значению выделяются 3 группы ФЕКЗ: 1) полностью совпадающие (межъязыковые фразеологические параллели); 2) частично совпадающие; 3) не имеющие эквивалентов ФЕ (на фоне языка сравнения – русского).

Межъязыковые фразеологические параллели являются следствием одинакового переосмысления исходных свободных словосочетаний, в ряде случаев обусловлены сходными социальными условиями и общим происхождением, а также являются результатом калькирования. Частично совпадающие и не имеющие эквивалентов ФЕКЗ в немецком и русском языках, обусловлены, прежде всего, национально-культурной спецификой, жизненным укладом, образным восприятием внешнего мира обоих народов. Национальная маркированность, специфичность ФЕ немецкого языка уходят корнями в историю этноса, его образа жизни и культурного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фразеология в контексте культуры / отв. ред. В. Н. Телия. – М. : Языки рус. культуры, 1999. – 336 с.
2. *Мальцева, Д. Г.* Страноведение через фразеологизмы / Д. Г. Мальцева. – М. : Высш. шк., 1991. – 173 с.
3. *Мальцева, Д. Г.* Фразеологические единицы немецкого языка в лингвострановедческом аспекте и проблемы перевода / Рос. АН, Всерос. центр переводов науч.-тех. лит. и документации. – М, 1993. – 136 с.
4. Проблемы фразеологической и лексической семантики : Материалы Междунар. науч. конф. (Кострома, 18–20 марта 2004 г.) ; редкол.: В. М. Мокиенко [и др.]. – М. : ООО «ИТИ Технологии», 2004. – 286 с.
5. *Андреева, Е. А.* Лингвокультурологический аспект немецких аксиологических фразеологизмов / Е. А. Андреева // Вестн. Челяб. гос. ун-та. – 2010. – № 32 (213). Филология. Искусствоведение. – Вып. 48. – С. 11–16.

6. *Куличенко, Ю. Н.* Сопоставительный анализ фразеологических единиц с компонентом-зоонимом / Ю. Н. Куличенко, Е. М. Королевская // Науч. диалог. – 2017. – № 4. – С. 44–56.
7. *Звягинцева, В. В.* Зоонимы в русской, английской и французской лингвокультурах / В. В. Звягинцева, И. А. Толмачева // Изв. Юго-Запад. гос. ун-та. – Сер. Лингвистика и педагогика. – 2014. – № 1. – С. 16–20.
8. *Белявский, С. Н.* Фразеологизмы говорят о многом: Образная фразеология немецкого языка (= Phraseologie spricht Bände) / С. Н. Белявский. – Минск : Выш. шк., 1997. – 224 с.
9. *Харчук, О. В.* Фразеологічні одиниці з кінесичним компонентом у сучасній німецькій мові: семантико-структурний аспект : дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / О. В. Харчук. – К., 2006. – 196 с.
10. *Архипкина, Л. В.* Немецкие фразеологические единицы с компонентами-соматизмами в лингвокогнитивном и культурном аспектах : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Л. В. Архипкина. – М., 2007. – 233 с.
11. *Зимина, Л. И.* Национальная специфика фразеологической семантики (на материале фразеологизмов с наименованиями частей лица в немецком и русском языках) : дис. … канд. филол. наук : 10.02.19 / Л. И. Зимина ; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2007. – 238 с.
12. *Внук, Т. В.* Вариативность и нестандартность фразеологизмов (на материале немецкоязычной коммерческой рекламы) / Т. В. Внук // Вестн. Белорус. гос. ун-та. – Сер. 4. – 2012. – № 2. – С. 52–56.
13. Duden. Redewendungen [red. Bearb.: B. Alsleben, W. Scholze-Stubenrecht]. – 2., neu bearb. und akt. Aufl. – Mannheim [etc.] : Dudenverlag, 2002. – 955 S.
14. Lexikon der Redensarten. Herkunft und Bedeutung deutscher Redewendungen / herausg. von Klaus Müller. – München : Bassermann, 2005. – 781 S.
15. Мальцева, Д. Г. Немецко-русский словарь современных фразеологизмов = Aktuelle idiomatische Redensarten deutsch-russisches Wörterbuch / Д. Г. Мальцева. – М. : Рус. яз. – Медиа, 2003. – 506 с.
16. *Супринович, О. Е.* Белорусские и немецкие пословицы и поговорки с компонентом-зоонимом / О. Е. Супринович, Е. Г. Фишман // Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире : материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. памяти Д. О. Половцева, Минск, 28–29 окт. 2021 г. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: С. В. Воробьева (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2021. – С. 115–118.

Поступила в редакцию 13.02.2024

ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

УДК 811.581'42'373:821.581-1*Ли Цинчжао

Аксёнчикова-Бирюкова Ангелина Александровна
магистр филологических наук,
аспирант кафедры русского, общего и славянского языкознания
Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины
г. Гомель, Беларусь

Anhelina Aksionchikova-Biryukova
MA in philology, PhD Student of the Department of Russian, General and Slavic languages
Gomel State University named after Francisk Skorina
Gomel, Belarus
angelaleks99@mail.ru

К ВОПРОСУ О ПРЕЦЕДЕНТНОСТИ В ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛИ ЦИНЧЖАО

MORE ON THE ISSUE OF PRECEDENCE IN THE POETIC WORKS OF LI QINGZHAO

В статье на материале стихотворений китайской поэтессы Ли Цинчжао рассматривается функционирование прецедентных феноменов в текстах классической китайской поэзии. Выявляются и анализируются прецедентные внеязыковые ситуации, выраженные номинациями 西楼 [xī lóu] ‘западная башня’ и 月 [yuè] ‘луна’, которые имеют глубокий культурный смысл и содержат богатые национальные коды. В анализируемых поэтических произведениях названные номинации являются опорными элементами, которые дают возможность читателям явственно представлять себе описываемые поэтессой ситуации и ощущать испытываемые ею эмоции.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *прецедентные феномены*; *прецедентные ситуации*; *поэтический текст*; *западная башня*; *луна*.

The article, based on the poems of the Chinese poetess Li Qingzhao, examines the functioning of precedent phenomena in the texts of classical Chinese poetry. Precedent extra-linguistic situations expressed by the nominations 西楼 [xī lóu] “western tower” and 月 [yuè] “moon”, which have a deep cultural meaning and contain rich national codes, are identified and analyzed. In the analyzed poetic works, the named nominations are supporting elements that enable readers to clearly imagine the situations described by the poetess and feel the emotions she experiences.

K e y w o r d s: *precedent phenomena*; *precedent situations*; *poetic text*; *western tower*; *moon*.

Прецедентные феномены (ПФ) представляют собой явления культуры и входят в фонд исторической памяти этноса. Они являются комплексным образом, не требующим расшифровки и объяснений, сложным представлением, которое понятно при обращении к нему, но в то же время их иногда сложно кратко объяснить инофону, поскольку под ПФ обычно понимаются единицы, сочетающие язык и культуру [1, с. 23]. ПФ обладают следующим набором характеристик: известностью большинству представителей национально-лингвокультурного общества, сверхличностным характером; актуальностью в эмоционально-познавательном плане; возобновляемостью при обращении к ним в сознании и речи представителей данного сообщества.

ПФ включают в себя прецедентные тексты (ПТ), хорошо известные конкретной языковой личности и ее широкому окружению, в том числе предшественникам и современникам; прецедентные ситуации (ПС), связанные с набором определенных коннотаций; прецедентные высказывания (ПВ) – возобновляемые продукты речемыслительной деятельности, самодостаточные единицы, сложные знаки, сумма значений компонентов которых не равна их смыслу, а также прецедентные имена (ПИ), связанные с широко известным текстом или прецедентной ситуацией [2, с. 97]. Все ПФ взаимосвязаны и актуализируют друг друга.

ПФ представляют собой важный элемент китайской классической поэзии, отличительной особенностью которой является обращение к многовековому опыту, накопленному национальной культурой и закрепленному в предшествующих письменных памятниках, что проявляется в наличии реминисценций, аллюзий, цитат из классических памятников, устойчивых словесных клише [3, с. 39–40].

Ли Цинчжао (1084–1155) является величайшей китайской поэтессой эпохи Сун (960–1279 гг.), представителем 婉约词派 [wǎnyuē cí pài] – «изящного направления» жанра *цы* 词, для которого характерны имплицитный способ выражения, насыщенность яркими образами, метафорами и аллюзиями. Ли Цинчжао в своем творчестве нередко опиралась на мифы, легенды, а также культурное наследие предшественников, используя в качестве прецедентных выражений строки из их произведений. Ее творчество представляет научный интерес как с лингвистической, так и с культурологической точки зрения.

Ранее нами были рассмотрены присутствующие в поэтических произведениях Ли Цинчжаю прецедентные высказывания, использование которых в тексте позволило автору завуалированно передавать сложнейшие эмоциональные состояния, а также обстоятельства, ставшие их причиной [4; 5; 6].

Цель статьи состоит в выявлении и описании роли прецедентных феноменов в стихотворениях китайской поэтессы Ли Цинчжао на примере прецедентных ситуаций, вербализованных номинациями 西楼 [xī lóu] *западная башня* и 月 [yuè] *луна*. Для достижения поставленной цели необходимо определить их статус в когнитивной базе носителей китайского языка, а также их роль в структуре поэтических текстов.

Объектом изучения в нашей работе послужили стихотворные произведения Ли Цинчжао, в которых используются определенные прецедентные ситуации. Предметом исследования являются особенности функционирования номинаций 西楼 [xī lóu] *западная башня* и 月 [yuè] *луна*, выступающих в роли поэтических символов прецедентных ситуаций.

Материал исследования составили оригинальные тексты стихотворений китайской поэтессы Ли Цинчжао, в которых зафиксированы прецедентные ситуации, актуализированные номинациями 西楼 [xī lóu] *западная башня* и 月 [yuè] *луна* [7]. В исследовании применены метод сплошной выборки, общенаучный описательный метод с использованием лингвостилистического анализа и контекстологический метод исследования.

Рассмотрим фрагмент стихотворения《殢人娇 後亭梅开有感》 [Tì rén jiāo hòu tíng méi kāi yǒu gǎn] «Цветущая слива во внутреннем дворике вызывает воспоминания» (на мелодию 《殢人娇》 [Tì rén jiāo] «Нежная возлюбленная»), написанного в поздний период творчества поэтессы:

坐上客来，尊前酒满。歌声共、水流云断。/南枝可插，更须频剪。莫直待**西楼**、数声羌管。
[Zuò shàng kè lái, zūn qián jiǔ mǎn. Gēshēng gòng, shuǐliú yún duàn. / Nán zhī kě chā, gèng xū pín jiǎn. Mò zhídài xī lóu, shù shēng qiāng guǎn]

– Гости прибывают, пьем вино. Вместе поем песни, плывущие к облакам. / Южную ветвь (сливы) можно вставить в прическу, их нужно часто срезать. Не ждите, когда на ***западной башне*** *заиграет флейта.*[1]

В произведении поэтесса выражает печаль, причиной которой является быстротечность времени и вынужденное одиночество. Она упоминает 西楼 [xī lóu] *западную башню*, которая связана с любовной тоской, странствием и возвращением домой. В данном случае представлена прецедентная ситуация: одинокий печальный человек поднимается на западную башню, смотрит вдаль, думая о тех, с кем разлучен, однако его грусть после этого лишь возрастает.

[1]Здесь и далее перевод наш. – *А. А.-Б.*

Рассмотрим в связи со сказанным значение иероглифов 楼 [lóu] ‘башня’ и 西 [xī] ‘запад’. По мнению исследователей, иероглиф楼 [lóu] (традиционное написание – 樓) ‘башня’ состоит из нескольких знаков – 木[mù] ‘дерево’, 毋 [wú] ‘нельзя’, 女 [nǚ] ‘женщина’, 中 [zhōng] ‘внутри’, ‘середина’. Таким образом, в данном иероглифе представлена ситуация, при которой женщина заперта внутри деревянного сооружения [8, с. 87]. Иероглиф 西 [xī] ‘запад’ (написание древним почерком сяочжуань 𠂤) этимологически восходит к изображению птицы, сидящей в гнезде, поэтому его первоначальным значением являлось ‘гнездо’. Так как время, когда птицы возвращаются в свои гнезда, наступает после заката, а направлением захода солнца является запад, иероглиф 西 [xī] с течением времени стал обозначать запад. В древности иероглифы 栖 [qī] ‘(птицы) гнездятся’ и 西 [xī] ‘запад’ звучали одинаково – *xi* [9, с. 376].

Согласно теории Пяти элементов**,** западу соответствует металл, осень и белый цвет. В 《汉书》 [Hàn shū] «Исторической хронике династии Хань» (260 г. до н. э.–20 г. н. э.) говорится: 金，西方，万物既成，杀气之始也。 [Ln, xīfāng, wànwù jìchéng, shāqì zhī shǐ yě] – *Металл, запад – это место, где заканчивается существование, начинается ледяной холод (дух истребления)* [10].

Иероглиф 秋 [qiū] имеет значение ‘осень’, ‘осенний’, ‘печальный’ [11]. В 《五经》 [Wǔjīng] пятой книге «Пятикнижия» 《春秋》 [Chūnqiū] «Весны и осени» сказано: 秋，怒气也，故杀。 [Qiū, nùqì yě, gù shā] – *Осень – это гнев и убийство*. Поэтому в древнем Китае, когда приходили осенние холода, массово приводились в исполнение смертные приговоры, чтобы холод еще больше усугублял гнетущую атмосферу. Министерство наказания имело при этом название 秋曹 [qiūcáo] – *осеннее министерство* [12, с. 217]. Осень – это время разлуки и скорби, когда люди чувствовали себя опустошенными и печальными.

В Китае белый цвет считался цветом печали, смерти и траура, а похороны называли白事 [báishi] ‘белыми делами’ [11]. Кроме того, согласно принципам традиционной китайской медицины, западу соответствуют легкие, которые в свою очередь управляют печалью. Поэтому запад вызывает у людей бессознательную печаль.

В китайской мифологии Владычицей Запада считалась обладательница снадобья бессмертных Си Ванму – богиня страны мертвых находящейся на западе, божество, насылавшее болезни, богиня смерти [13, с. 568]. Для эвфемистической замены глагола *умереть* в китайском языке использовался фразеологизм 驾鹤西游 [jià hè xī yóu] – *сидя на журавле путешествовать на запад* [11, с. 55]. Таким образом, запад в представлении китайцев – это территория, где царят мрак и холод, где происходит гибель всего живого.

В соответствии с теорией «Инь-Ян», восточная сторона – это «Ян», в домах на этой стороне живут мужчины; в свою очередь, западная сторона представляет собой «Инь». Согласно принципам фэншуй, молодые женщины жили в западной стороне здания. В связи с этим позже западная башня стала также ассоциироваться с жилищем молодых женщин, местом, куда они поднимались, чтобы выразить чувства любовной тоски и печали. Выдающийся танский поэт 李白 Ли Бо (701–762) в стихотворении 《长门怨》 [Zhǎng mén yuàn] «Досада Чанмэнь», выражающем обиду, отчаяние и горе впавшей в немилость императрицы, писал: 天回北斗挂**西楼**，金屋无人萤火流。 [Tiān huí běidǒu guà xī lóu, jīnwū wú rén yíng huǒ liú] – *Изменил направление Северный ковш* ***над западной башней, свет льется в безжизненные чертоги*** [14].

В дальнейшем прецедентная ситуация «восхождение на западную башню», выраженная символом 西楼 [xī lóu] *западная башня*, стала использоваться для указания на печаль и душевные страдания; место, откуда можно издали в одиночестве смотреть на родину, тосковать в разлуке о возлюбленном и друзьях. Поэт 韦应物 Вэй Инъу (738–832) в стихотворении《送王校书》 [Sòng wáng jiàoshū] «Посылаю князю книги» писал: 送君江浦已惆怅，更上西楼看远帆。 [Sòng jūn jiāngpǔ yǐ chóuchàng, gèng shàng xī lóu kàn yuǎn fān] – *Проводив государя,* ***грущу, поднимаюсь на западную башню,*** *смотрю на парус вдали* [14].

Западная башня сопряжена с расставанием, печалью из-за быстротечности времени и отчаянием. В стихотворении白居易 Бо Цзюйи (772–846) 寄湘灵》 [Jì xiāng líng] «Посылаю духу реки Сянцзян», которое он написал после расставания со своей первой любовью, читаем: 遥知别后西楼上，应凭栏干独自愁。 [Yáo zhī bié hòu xī lóu shàng, yīng pínglán gàn dúzì chóu] – *Находясь вдали после расставания,* ***поднимаюсь на верхний этаж западной башни****, долго опираюсь на перила,* ***печалюсь в одиночестве*** [14]. Поднявшись на западную башню, поэт тоскует по своей возлюбленной, из-за чего все произведение наполнено грустью и любовной тоской.

В стихотворении Ли Цинчжао 《殢人娇 後亭梅开有感》 [Tì rén jiāo hòu tíng méi kāi yǒu gǎn] «Цветущая слива во внутреннем дворике вызывает воспоминания» выражение 更须频剪 [gèng xū pín jiǎn] – *Их (ветви сливы) нужно часто срезать* отсылает к философскому стихотворению поэтессы 杜秋娘 Ду Цюнян (первая треть IX века) 《金缕衣》 [Jīn lǚ yī] «Одежда из золотой нити»: 有花堪折直须折，莫待无花空折枝。 [Yǒu huā

kān zhé zhí xū zhé, mò dài wú huā kōng zhézhī] – *Если **есть цветы, которые можно сорвать, их нужно срывать**; не ждите, пока не останется цветов и не ломайте голые ветки* [14]. В нем звучит призыв к людям не обращать внимания на славу и богатство, а беречь свою молодость, вовремя совершать достойные поступки и собирать плоды любви.

Упоминание флейты в вышеназванном произведении Ли Цинчжао – неявный намек на знаменитую мелодию 《梅花三弄》 [Méihuā sān nòng] «Песня о цветах сливы в трех куплетах», в которой переданы эмоции обиды и печали.

Таким образом, прецедентная ситуация «восхождение на западную башню, стоя на которой можно слушать мелодию флейты и созерцать цветение сливы», помогает поэтессе выразить тоску одинокой женщины, страсть и призыв беречь быстротечно время.

В классической китайской поэзии прецедентная ситуация «восхождение на западную башню», актуализированная номинацией 西楼 [xī lóu] *западная башня*, зачастую использовалась вместе прецедентной ситуацией «созерцание луны, лунного света», актуализированной символом 月 [yuè] *луна*. Ночное светило олицетворяло печаль человека, находящегося в разлуке с возлюбленными, друзьями, родными местами, усиливало чувства любовной тоски и грусти.

Так, находясь в заточении, последний император династии Южная Тан – поэт 李煜 Ли Юй (937–978) – в стихотворении 《无言独上西楼》 [Wú yán dú shàng xī lóu] «Молча в одиночестве поднимаюсь на западную башню…» (на мелодию 《相见欢》 [Xiāng jiàn huān] «Радость встречи») писал: 无言独上西楼，月如钩。 寂寞梧桐深院，锁清秋。 剪不断，理还乱，是离愁。 别是一般滋味，在心头。 [Wú yán dú shàng xī lóu, yuè rú gōu. Jìmò wútóng shēn yuàn, suǒ qīngqiū. Jiǎn bùduàn, lǐ hái luàn, shì líchóu. Bié shì yībān zīwèi, zài xīntóu] – *Молча в одиночестве **поднимаюсь на западную башню, луна, словно крючок**. Одинокий утун на большом дворе сковала глухая осень. Не прекращается **печаль разлуки**. Ощущаю в душе постоянно* [14]. Строки наполнены скорбью, страданием и болью утрат.

Стихотворение Ли Цинчжао《红藕香残玉簟秋》 [Hóng ǒu xiāng cán yù diàn qiū] «Не радует лотос увядший…» (на мелодию 《一剪梅》 [Yījiǎnméi] «Сорванная слива мэй») является ранним произведением, которое она написала вскоре после свадьбы, когда муж надолго уехал по служебным делам. Бесконечное ожидание встречи с возлюбленным и невозможность передать ему послание является причиной грусти поэтессы, которая испытывает боль одиночества и любовную тоску:

云中谁寄锦书来？雁字回时，月满西楼。
花自飘零水自流，一种相思，两处闲愁。
[Yún zhōng shéi jì jǐn shū lái? Yàn zì huí shí, yuè mǎn xī lóu. Huā zì piāolíng shuǐ zìliú, yī zhǒng xiāngsī, liǎng chù xián chóu]

Кто в облаках отправит грамоту на шелку в парчовом футляре? Гусь белолобый возвращается в обратный путь, ***полная луна над западной башней.*** */ Цветы опадают, вода свободно течет, не переставая* ***тоскуем в разлуке****, в разных местах* ***безграничная печаль****.*

В данном произведении происходит наложение двух прецедентных ситуаций – восхождение на западную башню и созерцание полной луны, что указывает на глубину переживаний Ли Цинчжао.

В китайской культуре луна олицетворяет женское начало мироздания – «Инь» 阴 [Yīn]. Она наделяется сакральным смыслом, что отмечается, например, в этимологии иероглифа 有 [Yǒu] ‘иметь’, ‘владеть’ – схватить что-либо с луны рукой [15, с. 141].

По мнению китайских исследователей, первым поэтическим произведением, которое было посвящено любовной тоске в лунную ночь, является стихотворение 《月出》 [Yuè chū] «Восход луны» из раздела 《陈风》 [Chén fēng] «Песни царства Чэнь» «Книги песен» (XI–VI вв. до н.э.): 月出照兮，佼人燎兮。舒夭紹兮，勞心慘兮。 [Yuè chū zhào xī, jiǎo rén liáo xī. Shū yāo shào xī, láoxīn cǎn xī] – *Как ярко* ***освещает восходящая луна прекрасное лицо****, изящная и легкая фигура* ***тревожит печальное сердце*** [16]. В данном случае описана ситуация, когда молодой человек в лунную ночь вспоминает свою возлюбленную и тоскует о ней. Позже в классической китайской поэзии было написано большое количество произведений, в которых образ луны использовался для передачи печального настроения, состояния одиночества и грусти.

В стихотворении 《静夜思》 [Jìngyè sī] «Думы в тихую ночь» поэт Ли Бо обращался к этому образу, чтобы передать тоску по родным местам: 床前明月光， / 疑是地上霜。 / 举头望明月， / 低头思故乡。 [Chuáng qián míngyuèguāng, / yí shì dìshàng shuāng. / Jǔ tóu wàng míng yuè, / dītóu sī gùxiāng] – *Около кровати яркий свет луны, словно земля покрыта инеем. Поднимаю голову,* ***смотрю на полную луну****; опускаю голову,* ***скучаю о родных местах*** [14].

Поэт Ли Юй, находясь три года в плену, написал стихотворение 《虞美人》 [Yú měirén] «Мак», которое стало его последним произведением, наполненным чувством печали в связи с покорением его родины, обидой и негодованием: 小 楼 昨夜 又 东风 故国 不堪回首 明 月中 [Xiǎo lóu

zuóyè yòu dōngfēng gùguó bùkān huíshǒu míngyuè zhōng] – *В маленькой башней прошлой ночью снова дул весенний ветер,* ***страшно вспоминать родину при яркой луне*** [14].

Кроме того, во многих поэтических произведениях луна связана с унылым настроением героя на закате лет. Об этом идет речь в стихотворении王維 Ван Вэя (699–759) 《冬夜书怀》 [Dōng yè shū huái] «Зимней ночью пишу о том, что у меня на сердце»: 冬宵寒且永，夜漏宫中发。/ 草白霭繁霜，木衰澄**清月**。 [Dōng xiāo hán qiě yǒng, yè lòu gōng zhōng fā. / Cǎo bái ǎi fán shuāng, mù shuāi chéngqīng yuè. / Lì fú yìng tuí yán, zhū dēng zhào huáfà.] – *Холодная зимняя ночь длится вечно. / Ночные часы во дворце капают. Белая трава покрыта густым инеем,* ***Луна освещает увядающие деревья*** [14]. Поэт в этих строках выразил глубокие чувства отчаяния и разочарования.

Одописец Се Чжуан (421–466) в 《月赋》 [Yuè fù] «Оде луне» передает чувство тоски возлюбленных, разделенных большим расстоянием: 隔千里兮共明月。 [Gé qiānlǐ xī gòng míngyuè] – *Нас отделяют тысячи ли,* ***вместе смотрим на яркую (полную) луну*** [14]. Чжан Жосюй (660–720) в стихотворении 《春江花月夜》 [Chūnjiāng huā yuèyè] «Лунная ночь среди цветов на весенней реке», написанном от имени женщины, тоскующей по своему мужу, который находится на чужбине, изображал луну как посредника, который может помочь ей увидеть мужа: 此时相望不相闻，愿逐月华流照君。[Cǐ shí xiāng wàng bù xiāng wén, yuàn zhú yuè huá liú zhào jūn] – *Теперь мы смотрим друг на друга, но не можем увидеть, надеюсь, что* ***лунный свет осветит тебя*** [14].

Наличие в стихотворении Ли Цинчжао《红藕香残玉簟秋》[Hóng ǒu xiāng cán yù diàn qiū] «Не радует лотос увядший...» прецедентного выражения **锦书** [jǐnshū] *грамота на шелку*, употребляемого для обозначения любовных посланий тоскующих в разлуке жен своим мужьям, и прецедентного высказывания дикий гусь **雁** [yàn] ‘вестник’ передают печаль лирической героини, причиной которой является ее одиночество и ожидание посланий от любимого [4].

Таким образом, выражение 西楼 [xī lóu] *западная башня* помогает поэтессе передать переполнявшую ее печаль разлуки с мужем, а выражение 月满 [yuè mǎn] *полная луна* в холодном осеннем небе усиливает чувство любовной тоски. Использование в одном поэтическом произведении двух прецедентных ситуаций *восхождение на западную башню* и *созерцание луны* дало возможность поэтессе выразить чувство тоски, бесконечные страдания и желание поскорее увидеть своего мужа.

К раннему периоду творчества Ли Цинжао относится ее стихотворение 《春暮》 [chūn mù] «Весенний закат» (на мелодию 《怨王孙》 [yuàn wángsūn] «Сетование сверчка»), строки которого наполнены скорбью разлуки. Поэтесса не желает выходить на улицу, чтобы насладиться весной, и грустит в одиночестве в своем будуаре до восхода полной луны:

秋千巷陌，人静**皎月**初斜，浸梨花。
[Yòu shì hánshí yě. Qiūqiān xiàng mò, rén jìng jiǎo yuèchū xié, jìn líhuā].

*Качели на улице неподвижны, **полная луна склоняется**, цветки грушевого дерева мокнут.*

Созерцая заходящую полную луну, поэтесса видит цветы груши. Следует отметить, что слова 梨 [lí] *груша* и 离 [lí] *расставание* являются омофонами, в связи с чем цветы груши олицетворяют разлуку. Таким образом, в данном стихотворении прецедентная ситуация *созерцание луны*, представляет собой символ любовной тоски, печали человека, находящегося в разлуке с возлюбленным.

Прецедентные ситуации «восхождение на западную башню» и «созерцание луны», представленные символами 西楼 [xī lóu] *западная башня* и 月 [yuè] *луна*, наполнены глубоким культурным смыслом и опираются на богатые культурные ассоциации. Названные номинации, употребленные в текстах китайской классической поэзии, являются знаками, которые формируют у человека сложные эмоциональные состояния. В поэтических произведениях Ли Цинчжао они являются опорными элементами, дающими возможность читателям явственно представлять себе описываемые поэтессой ситуации и ощущать испытываемые ею эмоции. Использование данных прецедентных ситуаций в поэтических текстах позволило автору передать сложнейшие эмоциональные состояния – любовную тоску, печаль, скорбь, боль разлуки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Воропаев, В. В.* Китайскоязычный прецедентикон / В. В. Воропаев. – LAP LAMBERT Academic Publishing, 2013. – 449 с.
2. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов / И. В. Захаренко [и др.] // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. / ред. В. В. Красных, А. И. Изотов – М. : Филология, 1997. – Вып. 1. – С. 82 –103.

3. *Кравцова, М. Е.* Поэтическое творчество доклассического периода (эпоха Хань и Шести династий) / М. Е. Кравцова // Духовная культура Китая : энцикл. в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко ; Ин-т Дальнего Востока. – М. : Вост. Лит., 2006. – Т. 3 Литература. Язык и письменность / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – 2008. – 855 с.
4. *Аксёнчикова-Бирюкова, А. А.* О функционировании некоторых дяньгу в любовной лирике Ли Цинчжао / А. А. Аксёнчикова-Бирюкова // Проблемы современного востоковедения : материалы III Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 29–30 июня 2023 г. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: В. Р. Боровой (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2022. – С. 35–39.
5. *Аксёнчикова-Бирюкова, А. А.* Дяньгу как средство передачи эмоционального состояния поэта (на примере одного из стихотворений Ли Цинчжао) // А. А. Аксёнчикова-Бирюкова // Славянский мир: духовные традиции и словесность : сб. материалов Междунар. науч. конф. / М-во науки и высш. обр. РФ [и др.]. Вып. 13 / гл. ред. С. С. Худяков ; отв. ред. Т. А. Дьякова. – Тамбов : Издат. дом «Державинский», 2023. – С. 167–171.
6. *Аксёнчикова-Бирюкова, А. А.* Функции прецедентных выражений в стихотворениях Ли Цинчжао, относящихся к разным периодам ее творчества [Электронный ресурс]: / А. А. Аксёнчикова-Бирюкова // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха [Электронный ресурс]: сб. материалов IX междунар. молодежной науч.-прак. конф., Магнитогорск, 25–26 окт. 2023 г. / Магнитогорский гос. техн. ун-т им. Г. И. Носова ; науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогорск, 2023. – С. 162–166.
7. Китайская поэзия Ли Цинчжао (1084–1151) 李清照 Династия Сун [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&author_id=113. – Дата доступа: 23.11.2023.
8. Fun with Chinese Characters: The Straits Times Collection. – Singapore : Federal Publications, 1986. – 150 с.
9. 汉字形义分析字典 / 曹先擢, 苏培成. – 北京 : 北京大学出版社, 1999. – 736 页. = Словарь китайских иероглифов с анализом внешней формы и значения / под ред. Цао Сяньчжо, Су Пэйчэн. – Пекин : Пекин. ун-т, 1999. – 736 с.
10. 汉书 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://baike.baidu.com/item/汉书/363840. – Дата доступа: 30.11.2023.

11. Большой китайско-русский словарь : в 4 т. / под общ. ред. И. М. Ошанина. – М., 1983–1984. – Т. 4 – 1062 с.
12. *Сюй, Хуэй* Этимология китайских иероглифов. Сто самых красивых китайских иероглифов, которые должен знать каждый / Хуэй Сюй; пер. с кит. Д. Е. Куликова, А. А. Никитиной, А. О. Фиалковской. – М. : ООО Междунар. издат. компания «Шанс», 2020. – 407 с.
13. *Рифтин, Б. Л. Си Ванму* / Б. Л. Рифтин // Духовная культура Китая : энцикл. в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко ; Ин-т Дальнего Востока. – М. : Вост. Лит., 2006. – Т. 2 Мифология. Религия / ред. М. Л. Титаренко [и др.]. – 2007. – С. 568–570.
14. Китайская поэзия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&author_id=102. – Дата доступа: 10.12.2023.
15. *Шекера, Я. В.* Генезис образа луны в древней и раннесредневековой китайской поэзии / Я. В. Шекера // Сходознавство. – 2005. – № 2930. – С. 141–150.
16. 周振甫．詩經譯註．北京：中華書局，2013：193–194. = *Чжоу, Чжэньфу*. Книга песен Перевод и аннотация / Чжэньфу Чжоу. – Пекин : Книжная компания Чжунхуа, 2013. – С. 193–194.

Поступила в редакцию 01.02.2024

УДК 811.581’35

Филимонова Марина Сергеевна
кандидат педагогических наук,
доцент, доцент кафедры теории
и практики китайского языка
Минский государственный
лингвистический университет
г. Минск, Беларусь

Filimonova Marina
PhD in Pedagogy, Associate Professor,
Associate Professor of the Department
of Theory and Practice
of the Chinese Language
Minsk State Linguistic University
Minsk, Belarus
marinfill@yandex.ru

РЕКУРСИВНЫЙ АНАЛИЗ ЛОГОГРАММ С ФОНЕТИКАМИ 相 И 霜

THE RECURSIVE ANALYSIS OF THE CHINESE LOGOGRAMS WITH THE PHONETIC COMPONENTS 相, 霜

В данной статье осуществляется рекурсивный анализ логограмм с фонетиками 相 и 霜, а также анализ их структуры и семантики. На их примере автором анализируется способность китайских логограмм отражать целостную ситуацию окружающей действительности.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *китайский язык*; *логограмма*; *фонетик*; *идеограф*; *рекурсивный анализ*.

This article persents the recursive analysis of the Chinese logograms with phonetic components 相, 霜, as well as the analysis of their structure and semantics. Taking logograms with phonetic components相, 霜as an example, the author demonstrates the ability of the logograms to reflect reality.

K e y w o r d s: *Chinese language*; *logogram*; *phonetic component*; *ideographic component*; *recursive analysis*.

Наиболее эффективным методом анализа семантики китайских иероглифов (логограмм) представляется рекурсивный анализ, разработанный в теории комбинаторной семантики, направленный на выявление этимологии и скрытой двухкомпонентности логограммы, а именно вложенных синтаксических структур. Согласно А. Н. Гордею, лексема является свернутым предложением, обусловливая изоморфизм синтаксической модели предложения и лексемы [1, с. 96].

Согласно положениям комбинаторной семантики, существует два типа рекурсии: *простая* (*номинативная*) и *сложная* (*предикативная*). При п р о с т о й р е к у р с и и охваченная ей группа языковых единиц представляет собой номинативное сочетание знаков. П р е д и к а т и в н а я р е к у р с и я возникает тогда, когда в роли одного из членов предложения (в нашем случае компонентов иероглифа) выступает самостоятельное предложение. В китайской иероглифике могут наблюдаться оба вида рекурсии [2].

Рекурсивный анализ позволяет выявить изоморфизм структуры иероглифа (логограммы) и предложения, а также установить соответствие между компонентами логограммы и звеньями ядерной семантической цепочки [1; 2].

Основными звеньями ядерной семантической цепочки являются *субъект* (S), *акция* (A), *объект* (O) (являются семантическими эквивалентами подлежащего, сказуемого и дополнения в предложении). При этом звенья ядерной семантической цепочки способны к мультипликации, в результате которой *субъект* дает *субъект 2* или *инструмент*; мультипликация *акции* реализуется через *акцию 2* или *модальность*; мультипликация *объекта* — *объект 2* или *медиатор* [1, с. 20–21; 2]. Помимо данных элементов в цепочке также необходимо присутствует *продукт (P) взаимодействия (акции) субъекта* и *объекта*, который, однако, формально может быть не выражен [1, с. 96].

Вследствие того, что в китайском языке наиболее частотными являются логограммы с одним и двумя уровнями рекурсии, для осуществления рекурсивного анализа были выбраны фонетики 相 и 霜 и их производные, на примере анализа которых можно продемонстрировать два уровня рекурсии китайских логограмм.

Анализ этимологии логограммы 相 показал, что изначально в глубокой древности этот иероглиф был чистой идеограммой, по принципу простой рекурсии раскладывается на идеограф 木 ‘дерево’ и идеограф 目 ‘глаз’. Актуализатором в логограмме является знак 目 ‘глаз’, а модификатором – 木 ‘дерево’. Если рассмотреть эту логограмму как ядерную семантическую цепочку, то мы увидим, что *субъектом 1* (инициатором акции) является *некто (человек, животное)* (*субъект 1* опущен, но может быть восстановлен с опорой на модель мира), *акцией – смотреть*, *инструментом – глаз*, *объектом – дерево*. Ситуация развертывается следующим способом: *кто-то смотрит на дерево* [1, с. 20–21; 2; 3, с. 40–41]. Затем значение расширяется до ‘всматриваться, разглядывать’, у других исследователей – ‘забраться на верхушку дерева и смотреть вдаль’ (в письменах 甲骨文 графема 目 глаз сдвинута и помещена поверх графемы 木 ‘дерево’). Впоследствии значение расширяется до ‘вникнуть, разобраться; обследовать; гадать (например, по лицу); взаимно, обоюдно, вместе; друг другу, один другому (указывает на взаимный или встречный характер действия нескольких субъектов)’.

Данная логограмма в современном китайском языке выступает в качестве фонетика в целом ряде логограмм. Во множество (кортеж) «фонетик 相 (xiāng)» входят следующие иероглифические единицы: 想 (xiǎng) ‘думать, мыслить, размышлять’, 厢 (xiāng) ‘боковая пристройка, флигель’, 箱 (xiāng) ‘ящик, чемодан, сундук’, 湘 (xiāng) ‘река Сянцзян; провинция Хунань; варить’, 缃 (xiāng) ‘светло-желтый; *устар.* светло-желтая шелковая ткань’, 葙 (xiāng) (в сочетании 青葙) ‘целозия серебристая’, 霜 (shuāng)

‘иней; покрытый инеем’. Под множеством в комбинаторной семантике понимается собрание индивидов (согласно А. Н. Гордею, индивид – отдельная сущность в выделенном фрагменте модели мира), кортеж как их упорядоченный набор [4].

Проведем рекурсивный анализ логограмм, в состав которых входит фонетик 相 (табл. 1), где *S – субъект* (инициатор акции), *A – акция, O – объект, I – инструмент* (табл. 1):

Таблица 1

Рекурсивный анализ логограмм с фонетиком 相

№	Лого-грамма	Значение логограммы	Простая рекурсия Словарь 说文解字	Предикативная рекурсия
1	想	этим. ‘думать, скучать, уноситься мыслями, вспоминать’ совр. ‘думать, мыслить, размышлять’	идеограф 心 ‘сердце; разум, интеллект; мысль’ + фонетик 相	*S – некто (человек)* *A – всматриваться* *O* – опущен *I – сердце* Ситуация: *кто-то всматривается во что-то сердцем (размышляет)*
2	厢	этим. ‘галерея, веранда, терраса’ совр. 'боковая пристройка, флигель; производное: ложа, вагон; кузов (машины)’	идеограф 厂 ‘навес’ + фонетик 相	*S – некто (человек)* *A – всматриваться* *O* – навес Ситуация: *кто-то всматривается в навес (что-то крытое, незамкнутое)*
3	箱	этим. 厢房 ‘флигель; крытая комната; боковая пристройка’ совр. ‘ящик, чемодан, сундук’	Идеограф 竹 ‘бамбук’ + фонетик 相	*S – некто (человек)* *A – всматриваться* *O – бамбук* Ситуация: *кто-то рассматривает бамбук*
4	湘	‘река Сянцзян; провинция Хунань’	идеограф 氵 ‘вода’ + фонетик 相	*S – некто (человек)* *A – всматриваться* *O – вода* Ситуация: *кто-то всматривается в воду*
5	缃	книжн. ‘светло-желтый’; устар. ‘светло-желтая шелковая ткань’	идеограф 糸 ‘шелковинка (выделяемая гусеницей шелкопряда); шелковинка (нитка) некрученая’ + фонетик 相	*S – некто (человек)* *A – всматриваться* *O – нить тутового шелкопряда* Ситуация: *кто-то рассматривает нить тутового шелкопряда*
6	葙	(в сочетании 青葙) ‘целозия серебристая, целозия гребенчатая, петуший гребешок (лат. *Celosia cristata*)’	Идеограф 艹 ‘трава’ + фонетик 相	*S – некто (человек)* *A – всматриваться* *O – трава* Ситуация: *кто-то рассматривает траву*
7	霜	1. ‘иней; покрытый инеем’, перен. 2. ‘серебристо-белый цвет; седой; 3. ‘справлять траур; носить траур по (кому-л.)’; 4. серебристый налет, белый пушок (на фруктах); пудра, порошок’	идеограф 雨 ‘дождь’ + фонетик 相	*S – некто (человек)* *A – всматриваться* *O – дождь* Ситуация: *кто-то всматривается в дождь*

想 (xiǎng) ‘думать, мыслить, размышлять’: *S – некто (человек), A – всматриваться, O – опущен, I – сердце*. Ситуация: *кто-то всматривается во что-то сердцем (размышляет)*.

厢 (xiāng) этим. ‘галерея, веранда, терраса’: *S – некто (человек), A – всматриваться, O – навес*. Ситуация: *кто-то всматривается в навес (что-то крытое, незамкнутое)*.

Фрагменты галерей часто украшались цветными изображениями пейзажей, человеческих фигур, цветов, птиц и иллюстрациями к историческим событиям, что делало их настоящими произведениями искусства и объектами эстетического наслаждения.

箱 (xiāng) этим. *厢房* ‘флигель; крытая комната; боковая пристройка’*: S – некто (человек), A – всматриваться, O – бамбук*. Ситуация: *кто-то рассматривает бамбук*.

Фрагменты традиционного дома в Древнем Китае, располагающиеся с западной и восточной стороны главного дома, называются 廂房 ‘флигели’. Здесь жили младшие члены семьи и другие родственники. Они строились из дерева, в частности из бамбука. Убранство могло обладать высокой декоративно-художественной ценностью, изготавливалось в соответствии с художественно-эстетическими запросами хозяина.

湘 (xiāng) ‘река Сянцзян; провинция Хунань; варить’: *S – некто (человек), A – всматриваться, O – вода*. Ситуация: *кто-то всматривается в воду*.

В древнем изображении (金文) 相 располагался над 水 (водой): угол зрения таков, как было бы, если человек сидел на берегу и всматривался в речные воды.

缃 (xiāng) книж. ‘светло-желтый; устар. светло-желтая шелковая ткань’: *S – некто (человек), A – всматриваться, O – нить тутового шелкопряда*. Ситуация: *кто-то рассматривает нить тутового шелкопряда*.

В словаре «Шовэнь цзецзы» значение трактуется следующим образом: ‘缃，桑也。如桑叶初生之色也’, т. е. ‘цвет молодого тутового листа’. Также есть значение ‘название дерева’, например, ‘светло-желтый грецкий орех’, название дерева передается через цвет его плодов (скорлупы, ядер, цветков). В словаре «Шовэнь цзецзы» в иероглифе слева элемент 糸 выглядит как нить шелкового шелкопряда, а справа от нее +相 ‘всматриваться, разглядывать’ = ‘рассматривать нить тутового шелкопряда’. Здесь происходит расширение значения логограммы с помощью стилистического приема *синекдоха* (название части вместо названия целого, частного вместо общего и наоборот), где в качестве части целого

выступает *признак предмета*, а именно ‘светло-желтый’ вместо самой нити, которая в Древнем Китае в результате использования специальных приемов кормления шелкопрядов получалась кремового (светло-желтого) или белого цвета (шелк белого цвета получался, если гусениц в период роста кормили только листьями белой (садовой) шелковицы, для получения желтого цвета шелка гусениц «домашнего шелкопряда» первую половину жизни кормили листьями деревьев Чжэ (дикого тутовника, растущего в горах) и лишь во вторую – листьями садовой шелковицы).

箱 (xiāng) (в сочетании 青箱) ‘целозия серебристая, целозия гребенчатая, петуший гребешок *(лат. Celosia cristata)’: S – некто (человек), A – всматриваться, O – трава*. Ситуация: *кто-то рассматривает траву*.

Целозия серебристая, целозия гребенчатая, петуший гребешок *(*лат. *Celosia cristata)* – однолетнее травянистое растение с оригинальной формой листочков и цветками бледно-красного цвета. Данное растение в Древнем и Средневековом Китае считалось декоративным, т. е. предназначенным для любования.

霜 (shuāng) ‘иней; покрытый инеем’: *S – некто (человек), A – всматриваться, O – дождь*. Ситуация: *кто-то всматривается в дождь*. Расширение значения: перен. ‘серебристо-белый цвет; седой; ‘справлять траур; носить траур по (кому-л.)’; серебристый налет, белый пушок (на фруктах); пудра, порошок.’

В культуре Древнего Китая существовало восприятие дождя как блага, ниспосылаемого свыше, как благодеяния, как долго ожидаемого и потому желанного, т. к. он способствует получению хорошего урожая. Это нашло свое отражение во фразеологии, например, 久旱逢甘雨 ‘дождь во время долгой засухи’, ‘встречать долгожданный дождь в засуху’, обр. ‘добиться осуществления своих желаний’ [5].

Далее логограмма 霜 (shuāng) становится вершиной множества (кортежа) «фонетик霜 (shuāng)», в который входят следующие логограммы: 孀 (shuāng) 'вдова; вдовий’, 礵 (shuāng) ‘триоксид мышьяка, белый мышьяк в порошке’, 漵 (shuàng) ‘завянуть и осыпаться; зачахнуть; прийти в упадок’, 骦 (shuāng) (в сочетании 骍骦) ‘добрый скакун, хороший (резвый) конь’, 鸘 (shuāng) (в сочетании 鶬鸘) миф. ‘сушуан, феникс Западного сектора неба; Запад’.

Проведем рекурсивный анализ логограмм, в состав которых входит фонетик 霜 (табл. 2), где *S – субъект* (инициатор акции), *A – акция* (табл. 2):

Таблица 2

Рекурсивный анализ логограмм с фонетиком 霜

№	Лого-грамма	Значение логограммы	Простая рекурсия	Предикативная рекурсия
			Словари 说文解字/康熙字典	
1	孀	‘вдова; вдовий’	идеограф 女 ‘женщина’ + фонетик 霜	*S – женщина* *A – покрылась инеем* Ситуация: *женщина* «*покрылась инеем*», *т. е. волосы стали с проседью*, *седые*, *поседела*, *справляет траур* (метафорический перенос)
2	礵	‘триоксид мышьяка, белый мышьяк в порошке’	идеограф 石 ‘камень’+ фонетик 霜	*S – камень* *A – покрылся инеем*, *стал белым порошком* Ситуация: *камень* «*покрылся инеем*», *превратился в белый порошок* (метафорический перенос)
3	漵	‘завянуть и осыпаться; зачахнуть; прийти в упадок; уничтоженный’	идеограф 氵‘вода’+ фонетик 霜	*S – вода, жидкость* *A – покрылась инеем, стала белым порошком* Ситуация: *вода* «*покрылась инеем*», *превратилась в белый порошок*, *усохла* (метафорический перенос)
4	骦	(в сочетании 骦骦) ‘добрый скакун, хороший (резвый) конь’	идеограф 马 ‘конь’+ фонетик 霜	*S – конь* *A – «покрылся инеем», стал седым, белым* Ситуация: *конь* «*покрылся инеем*», *стал белого цвета* (метафорический перенос)
5	鸘	(в сочетании 鹴鸘) миф. ‘птица сушуан, феникс Западного сектора неба’	идеограф 鸟 ‘птица’+ фонетик 霜	*S – птица* *A – «покрылась инеем», стала седой, белой* Ситуация: *птица* «*покрылась инеем*», *стала белого цвета* (метафорический перенос)

Во всех данных логограммах значение формируется на основе приема метафорического переноса, понятие *иней* выступает в своем переносном значении: 1. ‘серебристо-белый цвет; седой’ (骦 (shuāng) (в сочетании 骦骦) ‘добрый скакун, хороший (резвый) конь’, 鸘 (shuāng) (в сочетании 鹴鸘) миф. ‘сушуан, феникс Западного сектора неба; Запад’); 2. ‘справлять траур; носить траур по (кому-л.)’ (например, 孀 (shuāng) ‘вдова; вдовий’); 3. ‘серебристый налет, белый пушок (на фруктах); пудра, порошок’ (например, 礵 (shuāng) ‘триоксид мышьяка, белый мышьяк в порошке’, 漵 (shuàng) ‘завянуть и осыпаться; зачахнуть; прийти в упадок’).

Иней в китайской культуре символизирует седину, ассоциируясь с человеческой старостью и печалью из-за скоротечности жизни. Примеры использования данного символа можно часто встретить в образцах древней поэзии: «Белые волосы на три тысячи саженей, оттого и тоска столь же долга. Не узнать в светлом зеркале, откуда появился осенний

иней» (Ли Бо, цикл «Песни осенней заводи»); «Только иней в зеркале появился» (Ли Бо «Веянья древности»); «Иней осенний ложится на пряди висков» (У Цзюнь); «Осенний иней захватил виски до корней» (Бо Цзюи).

孀 (shuāng) ‘вдова; вдовий’: *S – женщина, A – покрылась инеем*. Ситуация: *женщина «покрылась инеем», т. е. волосы стали с проседью, седые, поседела, справляет траур* (метафорический перенос).

Белый цвет в китайской традиции также символизирует цвет траура, а именно не имеющего цвета, бесцветного траурного одеяния. Каждый цвет в китайской культуре символизирует определенный аспект бытия, а траур, обозначая пустоту, потерю бытия, не выражен через какой-либо цвет. Белый цвет в трауре говорит об обреченности и скорби, о пустоте и бессмысленности бытия.

礵 (shuāng) ‘триоксид мышьяка, белый мышьяк в порошке’: *S – камень, A –* покрылся инеем, стал белым порошком. Ситуация: *камень «покрылся инеем», превратился в белый порошок* (метафорический перенос).

Данный минерал представляет собой белое или прозрачное твердое вещество в виде стеклообразных бесформенных комков или кристаллического порошка, напоминающего сахар.

灀 (shuàng) ‘завянуть и осыпаться; зачахнуть; прийти в упадок’: *S – вода, жидкость, A – покрылась инеем, стала белым порошком*. Ситуация: вода *«покрылась инеем», превратилась в белый порошок, усохла (метафорический перенос)*

骦 (shuāng) (в сочетании 騋骦) ‘добрый скакун, хороший (резвый) конь’: *S – конь, A – «покрылся инеем», стал седым, белым*. Ситуация: *конь «покрылся инеем», стал белого цвета* (метафорический перенос).

Здесь речь идет о реальном коне исторического персонажа Тянь Цзи, жившего в период Чжаньго (период китайской истории с 476/403–221 гг. до н. э.), который был белого цвета.

鸘 (shuāng) (в сочетании 鵝鸘) миф. ‘сушуан, феникс Западного сектора неба; Запад’: *S – птица, A – «покрылась инеем», стала седой, белой*. Ситуация: *птица «покрылась инеем», стала белого цвета* (метафорический перенос).

Мифологическая птица *сушуан* еще называется *феникс Западного сектора неба*, символизирует часть света Запад. Символический цвет Запада в мифологическом сознании китайцев – белый, мифологическая птица *сушуан* в верованиях китайцев также белого цвета. На западе Китая – высочайшие горные вершины Азии. Холодные снежные вершины определили и символический цвет Запада в мифологическом сознании китайцев – белый.

«…Я утром Белую Реку минуя…» (Цюй Юань) (В горах Куньлунь, которые считались священными в мифическом сознании древних китайцев, берет начало много крупных рек, включая Белую нефритовую реку, дающую бессмертие. На Куньлуне находилась обитель богов, в том числе богини Си-Ван-Му, владычицы Запада).

Как видно из разобранных примеров значений логограмм, входящих в кортеж логограммы 相, целый ряд логограмм образуется с помощью приема метафорического/метонимического переноса, таким образом показана одна из моделей порождения новых знаков в китайском языке. Согласно Е Байлаю, при использовании данной модели осуществляется заимствование существующего иероглифа, и на основе его формы или семантических связей происходит дальнейшее расширение значения [6].

Примеры данных логограмм наглядно демонстрируют способность китайских логограмм отражать целостные ситуации окружающей действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гордей*, *А. Н.* Принципы исчисления семантики предметных областей / А. Н. Гордей. – Минск, 1998. – 156 с.
2. *Гордей*, *А. Н.* Теоретическая грамматика восточных языков [Электронный ресурс] : лекц. курс / А. Н. Гордей. – Минск, 2007. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
3. *Карасёва*, *К. В.* Принципы декодирования китайских логограмм и реконструкция их семантики / К. В. Карасёва. – Минск : РИВШ, 2014. – 202 с.
4. *Гордей*, *А. Н.* Лингвистическая и металингвистическая операции / А. Н. Гордей // Чтения, посвященные памяти профессора В. А. Карпова. – Минск : Изд. центр БГУ, 2007. – С. 12–18.
5. *Ма*, *Сянфэй*. Вербализация стереотипных представлений о дожде в русском и китайском языках (на примере устойчивых выражений) / Ма Сянфэй // Изв. ВГПУ (Языкознание и литературоведение). – Волгоград, 2017. – 4 (117). – С. 128–135.
6. **叶，柏来。解文**说字 / **叶柏来。– 广州** ：华南理工大学出版社, 2005。– 372 页。

Поступила в редакцию 12.02.2024

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.111

Алексеенко Янина Алексеевна
аспирант кафедры
зарубежной литературы
Белорусский государственный
университет
г. Минск, Беларусь

Yanina Aliakseyenka
PhD Student
of the Department
of Foreign Literature
Belarusian State University
Minsk, Belarus
Alexeenko_1999@mail

ДЕКОНСТРУКЦИЯ ШЕКСПИРОВСКОЙ ТРАГЕДИИ «ГАМЛЕТ» В РАССКАЗЕ С. РУШДИ «ЙОРИК»

DECONSTRUCTION OF W. SHAKESPEARE'S "THE TRAGEDY OF HAMLET" IN S. RUSHDIE'S "YORICK"

Британский писатель индийского происхождения С. Рушди в рассказе «Йорик», включенном в сборник малой прозы «Восток, Запад», обращается к рецепции трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский». Каноническая пьеса подвергается деконструкции на следующих уровнях поэтики: 1) сюжет; 2) хронотоп; 3) нарратив; 4) система действующих лиц; 5) жанр. Автор вкрапляет в текст как отсылки к иным великим трагедиям английского драматурга («Отелло», «Король Лир»), так и аллюзии на классический роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна и повесть «Старик и море» Э. Хэмингуэя. В образе сына Йорика реализуется постколониальная концепция гибридной идентичности. Важной составляющей диалога культур является интертекстуальная игра.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *англофонная литература*; *гибридная идентичность*; *деконструкция*; *диалог культур*; *западный канон*; *постколониальная литература*; *рецепция*.

In his short story "Yorick", included in the *East, West* collection, an Indian-born British writer S. Rushdie deconstructs W. Shakespeare's *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. The following levels of the canonical play are subjected to changes: 1) plot; 2) chronotope; 3) narrative; 4) system of characters; 5) genre. The text contains both references to other great tragedies of the English playwright (*Othello*, *King Lear*) and allusions to classic Anglophone novels (L. Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, E. Hemingway's *The Old Man and the Sea*). Intertextuality becomes part of the dialogue between Western and Eastern cultures. In the image of Yorick's son, the author embodies the postcolonial concept of hybrid identity.

K e y w o r d s: *Anglophone literature*; *hybrid identity*; *deconstruction*; *dialogue of cultures*; *Western canon*; *postcolonial literature*; *reception*.

Творчество британского писателя индийского происхождения С. Рушди (*Salman Rushdie*, род. 1947), характеризующееся взаимопроникновением восточной и западноевропейской традиций, относят к англоязычной постколониальной литературе, отмечая доминирование поэтики магического реализма и концепции гибридной идентичности (диссертации С. Толкачева [1], Н. Шамсутдиновой [2], Е. А. Струковой [3], монографии Дж. Брауна [4], Т. Классена [5]). Объектами исследований в большинстве работ выступают романы, в то время как малая проза находится на периферии научных изысканий. В ряде статей (О. Чувановой [6], А. Колесникова [7], Л. Братухиной [8], П. Тита [9]) рассматриваются отдельные аспекты поэтики и проблематики сборника «Восток, Запад» (*East, West*, 1994) [10]. Цель данной статьи – выявление механизмов деконструкции трагедии «Гамлет» (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1603) У. Шекспира (*William Shakespeare*, 1564–1616) в рассказе «Йорик» (*Yorick*, 1982).

В сборнике малой прозы С. Рушди отражена идея о диалогичности культуры, волнующая автора на протяжении всей жизни и литературной деятельности. Сборник делится на три части – «Восток», «Запад» и «Восток, Запад», каждая из которых содержит по три рассказа. В них раскрываются проблемы мигрантов, культурные стереотипы и предрассудки, социальные и исторические аспекты, касающиеся двух, как могло бы показаться, несовместимых миров. В целом можно отметить, что в первой части дается представление о жизни в Индии и Пакистане, во второй части находят отражение доминанты западноевропейской культуры, а третья часть посвящена непосредственно проблеме поиска и сохранения идентичности в условиях слияния двух традиций. Важной деталью является такая, на первый взгляд, незначительная деталь, как запятая в названии «East, West», подчеркивающая дуализм человеческой природы, борьбу и единство противоположностей. Сам С. Рушди в одном из интервью отмечает, что для него этот знак пунктуации – важнейший компонент заглавия: *…it seems to me that I am that comma – or at least I live in the comma…I don't feel like a slash. I feel like a comma* '…кажется, что я и есть эта запятая, или, по крайней мере, живу в запятой… Я не чувствую себя чертой. Я ощущаю себя запятой' [5]. Британский философ-неомарксист и известный литературовед Т. Иглтон (*Terence Eagleton*, род. 1943) в статье-ревью «Смертельные фетиши» (*Deadly Fetishes*) раскрывает поэтику названия следующим образом: *The comma between 'East' and 'West' in Salman Rushdie's title thus forms a bridge as well as marking a gap, as we move within the book – itself divided into three sections ('East', 'West' and 'East, West') – from an Eastern to a Western way of dividing up the real* 'Таким образом, в процессе чтения книги,

разделенной на три части («Восток», «Запад» и «Восток, Запад»), запятая между «Востоком» и «Западом» в названии рассказа Салмана Рушди образует мост, в то же время символизируя пропасть между восточным и западным представлением о реальности' [11]. Следовательно, пьеса английского драматурга, один из наиболее цитируемых претекстов мировой литературы, оказывается связующим звеном между двумя полярными культурами, чему способствует ряд исторических предпосылок.

В 1600 г. королева Елизавета I (*Elizabeth I*, 1533–1603) издает указ о формировании Английской Ост-Индской компании. Это событие позволяет не только расширить торговлю между двумя странами, но и заложить фундамент для активных межкультурных взаимодействий. С основания акционерного общества де-факто начинается постепенная колонизация Индии англичанами. После Восстания сипаев – бунта против колониальной политики англичан, известного также как Первая война за независимость, или Индийское национальное восстание (1857–1859), королева Виктория (*Alexandrina Victoria*, 1819–1901) упраздняет компанию и устанавливает прямой контроль над азиатскими территориями, а в 1876 г. провозглашает себя императрицей Индии. Страна избавляется от британского гнета и обретает независимость только в 1947 г. В контексте колонизации индийская культура воспринимается как чужая и не заслуживающая внимания. Иностранцы не желают принимать местные культурные и социальные модели. Свою миссию они видят в «просвещении» коренного населения, их приобщении к достижениям европейской культуры. Более того, английская литература рассматривается как вместилище христианских ценностей, поэтому качестве одного из носителей западных традиций в Британской Индии колонизаторы избирают литературное и театральное наследие У. Шекспира.

В рамках театрального сообщества Калькутты шекспировские пьесы подвергаются различным трансформациям (адаптации, апроприации, переводу и т. д.), которые можно объединить в понятие *индианизация*. Это, в свою очередь, ослабляет связь трагедий и комедий драматурга с европейским наследием и западным каноном и делает их частью новой индийской культуры. Пьесы стратфордского барда обретают черты местных драматических форм, интерпретируются с точки зрения восточных реалий. Индийский литературовед и культуролог Дж. Сингх (*Jyotsna G. Singh*), в числе прочего специализирующаяся на изучении творчества У. Шекспира, в работе «Колониальные нарративы / диалоги культур: "открытие" Индии на языке колониализма» отмечает: *…the Shakespearean canon has under-gone a constant metamorphosis on the Indian stage. <…> As a result, the grip of the*

colonial «civilizing mission» has been considerably loosened. A striking aspect of this process has been the adaptation of Shakespearean dramaturgy to native theatrical traditions drawn from folk drama like Yakshagana and the classical dance forms of Kathakali '…шекспировский канон претерпевал постоянные метаморфозы на индийской сцене. <…> В результате хватка колониальной «цивилизаторской миссии» значительно ослабла. Поразительным аспектом этого процесса была адаптация драматургии Шекспира к местным театральным традициям, заимствованным из народной драмы, такой как Якшагана, и классических танцевальных форм Катхакали'[1] [12, p. 123]. Так, происходит процесс взаимопроникновения и взаимовлияния культур, их сближение, что выражается в понятии транскультурации. Межкультурный диалог, явление двустороннее по своей сути, становится как толчком к поиску собственной идентичности и инструментом национального самопознания, так и основой для урегулирования конфликтов между колонией и колонизаторами.

Рассказ «Йорик» входит во вторую часть сборника новелл – «Запад». Название – прямая и легко прочитывающаяся отсылка к шекспировской трагедии. Выбор С. Рушди сюжета для репрезентации Запада, на наш взгляд, абсолютно закономерен, т. к. творчество английского драматурга считается центром западноевропейского литературного канона и частью *Britishness*, а названная трагедия является одним из самых читаемых и ставящихся драматических произведений в мире. К ее рецепции в различных формах обращается не одно поколение писателей, представляющих различные национальные литературы. Автор подвергает каноническую пьесу деконструкции на всех уровнях текста: системы персонажей, сюжета, времени действия, нарратива, жанра. Название рассказа позволяет предположить, что главное действующее лицо в нем – не меланхоличный принц, а придворный шут Йорик, который упоминается в оригинальной шекспировской трагедии Гамлетом в одном из самых известных эпизодов. Это роднит версию С. Рушди с миноритарным театром. Соответственно, время действия переносится в прошлое, когда шут был жив, а шекспировский протагонист был семилетним мальчиком. Современный писатель предлагает нетрадиционное прочтение истории: Йорик женат на Офелии (образ, не тождественный шекспировскому), которая намного младше него, и у них есть ребенок. В шуте Гамлет видит второго отца, *a second, clownish father*, *surrogate parent*: *…he was a lonely child, who saw in Yorick a father as well as a servant, viz. the best, most perfect father, for every son would make his father*

[1] Здесь и далее, если не указано иное, перевод с англ. яз. наш – *Я. А.*

a slave. In Yorick, singing, jesting, dancing, the pallid prince sees Horwendillus chained. He was a mother's boy [13, p. 5] 'Гамлет всего лишь заброшенный ребенок и видит в Йорике не только слугу, но и отца – самого лучшего, даже совершенного, поскольку всякий сын стремится сделать из отца раба. Иными словами, несчастный, болезненный принц видит в поющем, танцующем и кривляющемся Йорике укрощенного Горвенда. Гамлет пошел в мать' [14, с. 58]. Автор развивает идею З. Фрейда (*Sigmund Freud*, 1856–1939) о том, что у главного героя трагедии У. Шекспира проявляется Эдипов комплекс, чем объясняется его нерешительность. Чувства к отцу он проецирует на шута, прибегая к телесным наказаниям и требуя беспрекословного подчинения. Помимо психоанализа к классическому тексту применима теория бессознательного К. Г. Юнга (*Carl Gustav Jung*, 1875–1961): новелла изобилует двойниками – Йорик и Король, семилетний и двадцатисемилетний Гамлет, Горвендиллюс и Полоний, две Офелии, жена шута и возлюбленная принца, с которыми связан и архетип тени.

Рассказчик неоднократно и настойчиво подчеркивает, ссылаясь на «Сагу о Гамлете» из «Деяния датчан» Саксона Грамматика, что автор пьесы допускает ошибки, т. к. настоящее имя отца Гамлета – Горвендиллюс (*Horwendillus Rex*). Соответственно, имя призрака не Гамлет. По нашему мнению, фокусируясь на «ошибках» У. Шекспира, нарратор сознательно деканонизирует фигуру барда и его пьесу. Согласно С. Рушди, принц, застав родителей в момент интимной близости и решив, что король пытался убить Гертруду, путем манипуляций (внушения шуту идеи о неверности жены) заставляет Йорика убить отца. Примечательно, что речь (*Speech*) при этом сравнивается с ядом (*magical poison, princely poison*) в соответствии с сюжетом пьесы (Клавдий «вливает» брату в уши яд), что отсылает к оригинальной метафоре слова как кинжала, смертельного оружия (*I will speak daggers to her, but use none*). Важно отметить, что мотив убийства характерен как для западной, так и для восточной культур. Шекспировский мотив мести удваивается в рассказе С. Рушди, а образ убитого отца сливается с призраком казненного Йорика, преследующего сходящего с ума Гамлета: *But the ghost bears his own name: by which the prince, the accuser, is accused. Haunted by the phantom of his crimes, he starts to lose his reason. …at last the prince, who once turned speech to poison, drinks from a poisoned cup* [13, p. 8] 'Но зовут-то этого Духа Гамлетом, и обвинитель быстро превращается в обвиняемого. Тень свершенного преступления следует за ним по пятам, принц лишается рассудка. <…> и в конце концов герой, обративший однажды Речь в Яд, сам пьет из отравленного кубка' [14, с. 70]. После смерти принца Призрак вселяется в Фортинбраса.

Так, контекст трагедии мести У. Шекспира расширяется. Любопытно, что оригинальный образ прогнившего Датского государства в новелле С. Рушди соотносится с фигурой старшей Офелии, к которой Гамлет испытывает отвращение и ненависть. Как и в случае с главным героем романа «Дети полуночи» (*Midnight's Children*, 1981), писатель акцентирует внимание на физиологических особенностях женщины.

В начале повествования нарратор объясняет, что в его руки попал древнейший пергамент, сага о Йорике (*Yorick's saga*). Суггестивное название *strong vellum* отсылает к первой главе одиннадцатой книги романа Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759–1767), в которой герой рассуждает о происхождении священника Йорика, прослеживая его родословную вплоть до шекспировского шута: *…the family was originally of Danish extraction, and had been transplanted into England as early as in the reign of Horwendillus, king of Denmark, in whose court it seems, an ancestor of this Mr. Yorick's, and from whom he was lineally descended, held a considerable post to the day of his death. <…> It has often come into my head, that this post could be no other than that of the king's chief Jester; – and that «Hamlet's» Yorick, in our Shakespeare, many of whose plays, you know, are founded upon authenticated facts, was certainly the very man* [15] '…род этот – датского происхождения и переселился в Англию еще в царствование датского короля Горвендилла, при дворе которого предок нашего мистера Йорика по прямой линии, по-видимому, занимал видную должность до самой своей смерти. <…> Мне часто приходило в голову, что речь здесь не может идти ни о чем ином, как о должности главного королевского шута, – и что Йорик из «Гамлета», трагедии нашего Шекспира, многие из пьес которого, вы знаете, основаны на достоверных документальных данных, – несомненно, является этим самым Йориком' [16]. В конце рассказа сын шута остается в живых и по воле случая оказывается в Англии. Оказывается, что повествователь – не кто иной, как потомок этого мальчика-мигранта, чья слабость заключается в потребности рассказывать и пересказывать истории. С. Рушди закольцовывает сюжет, развивая идею из романа Л. Стерна о происхождении Йорика в русле гибридной идентичности. В образе мальчика-сироты воплощается концепция диалога культур, аллегория взаимоотношений Запада и Востока.

В связи с образом рассказчика необходимо обратиться к специфике нарратива в новелле «Йорик». Изначально писатель избирает я-нарратив в качестве основной повествовательной стратегии, хотя нарратор предположительно ставит перед собой задачу кратко пересказать записанную на

пергаменте историю. Повествовательный тон эмоционален, ироничен и саркастичен. Повсеместно встречаются авторские ремарки, в том числе с элементами самоиронии. При этом рассказчик вступает в диалог с читателем, постоянно используя обращения, вопросы и комментарии, например: *THANK THE HEAVENS!*; *no, a most uncertain*; *I repeat; Still more questions?*; *Sir, of course; answer me that?*; *let's have no more disputes; I'll now reveal; Gentle reader* и т. д. Вскоре нарратор, говоря *my tale*, раскрывает себя как автора истории. Кроме того, местами ответственность за ход повествования возлагается на сам текст (*the text begins to ramble* [13, p. 5] 'здесь текст отступает от главной сюжетной линии' [14, с. 58]), на который, как отмечает рассказчик, не всегда можно положиться: *It may be the vellum is not wholly to be relied upon in such matters…* [13, p. 4] '…придется с оговорками признавать достоверность манускрипта…' [14, с. 55]). Местами повествователем неосознанно используется форма *мы*, после чего усилием воли он возвращается к я-нарративу. Помимо игры с нарративом, в рассказе наблюдается эксперимент с графическими средствами: автор использует курсив, большое количество восклицательных и вопросительных предложений, междометия, заглавные буквы, пробелы, многоточия и др.

Для рассказа характерны смешение родов литературы и жанровый синкретизм. Эпизод, в котором Гамлет ночью идет в спальню родителей, представлен как часть драматического произведения, скорее, фарса, как и фрагмент, когда утром мальчик приходит в комнату к Йорику: *THE SCENE'S a poor bedchamber at Elsinore. Yorick and his lady lie fast asleep in bed. In disarray upon a nearby chair: a cap, bells, motley, &c. Somewhere, a sleeping infant. Picture Hamlet now, tip-toeing to the bedside; then tensing; crouching; until at last he leaps… and now Yor. (awakes)…* [13, p. 4] 'На сцене бедная спальня в замке Эльсинор. В постели крепко спят Йорик с супругой. Возле постели на стуле лежат небрежно брошенные колпак, колокольчики, пестрое платье и прочие шутовские принадлежности. Где-то неподалеку сонно дышит ребенок. Теперь представьте себе маленького Гамлета: на цыпочках он подкрадывается к хозяину спальни, замирает, приседает поглубже и прыжком оказывается у того на спине! И тут: Йор. (проснувшись)' [14, с. 54]. При этом, воспроизводя диалоги, нарратор отказывается от солилогов, отдавая дань уважения У. Шекспиру: *But I'll leave soliloquies to better pens; my vellum's silent on what Hamlet felt while locked and wealy in his room…* [13, p. 6] 'Свой монолог я приберегу для писца получше' [14, с. 63]. Отдельные реплики героев привносят в текст отголоски абсурдистской

поэтики. В рассказе присутствуют компоненты интермедиальности: воспроизведение танца и музыки, песни и загадки, ритмического рисунка шагов Гамлета и мелодии, которую напевает рассказчик: *TUMPTY TUM, tumpty turn, and a tumpty tumpty tum…reader, time's passing, and each of us passes the time in his own sweet way, whether by drumming of fingers, or in sleep, or courtship, or the consumption of strings of sausages, or however we please; my own habit is to hum, and so tum tum tumpty tum* [13, p. 7] 'Там-пам-пам, там-пам-пам и там-пам-пам… Время идет, Читатель, и каждый из нас вправе проводить его в свое удовольствие: кто барабанит пальцами, кто спит, кто флиртует, а кто занят извлечением мелодических звуков из сосисочных струн – кому как больше нравится; лично я люблю что-нибудь напевать себе под нос, например: там-там, пам-пам-пам' [14, с. 68]. С учетом диалогической природы рассказа особой значимостью обладают элементы интертекстуальной игры, аллюзии, отсылающие не только к трагедии «Гамлет» (*grave diggers*), но и к трагедиям «Отелло» (*The Tragedy of Othello, The Moor of Venice*, 1604) и «Король Лир» (*The Tragedy of King Lear*, 1608): упоминание платка как возможного доказательства измены Офелии, мотивы ревности и неверности, отношения между Гамлетом и его отцом. Автор вкрапляет в текст отдельные культурные и литературные реминисценции (*medusan wrath*, *the old man of the sea*).

Таким образом, в рассказе «Йорик», входящем в сборник «Восток, Запад», С. Рушди осуществляет деконструкцию трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский», канонического произведения западной культуры, разупорядочивая элементы таких уровней оригинального текста, как: 1) система персонажей (введение новых действующих лиц, изменение имен и функций оригинальных героев, создание двойников); 2) сюжет и время действия (новелла – предыстория трагедии мести, повествование фокусируется на истории Йорика); 3) нарратив (многообразие используемых стратегий, диалогичность, стилевая игра); 4) жанр (трагедия трансформируется в рассказ с элементами фарса, театра абсурда). В тексте присутствуют отсылки к другим трагедиям У. Шекспира («Отелло», «Король Лир»), а также к роману Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и повести Э. Хэмингуэя «Старик и море». Интертекстуальность становится частью диалога западной и восточной культур. В образе сына Йорика представитель англофонной постколониальной литературы воплощает концепцию гибридной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Толкачев, С. П.* Мультикультурный контекст современного английского романа: автореф. дис … канд. филол. наук: 10. 01. 03 / С. П. Толкачев. – М., 2003. – 60 с.
2. *Шамсутдинова, Н. З.* «Магический» реализм в современной британской литературе: Анжела Картер, Салман Рушди : автореф. дис … канд. филол. наук : 10. 01. 03 / Н. З. Шамсутдинова. – М., 2008. – 23 с.
3. *Струкова, Е. А.* Образ творческой личности в произведениях англоязычных постколониальных писателей Дж. М. Кутзее и С. Рушди : автореф. дис … канд. филол. наук: 10. 01. 03 / Е. А. Струкова. – М., 2016. – 19 с.
4. *Brown, J.* East / West : Salman Rushdie and Hybridity / J. Brown. – Bourbonnais : Olivet Nazarene University, 2011. – 73 p.
5. *Klassen, T.* The Uncertainty of National and Cultural Identity in Salman Rushdie's «East, West» and «Midnight's Children» / T. Klassen. – Syracuse : Syracuse University Honors Program Capstone Projects, 2013. – 86 p.
6. *Чуванова, О. И.* Особенности композиционной организации сборника рассказов Салмана Рушди «Восток, Запад» / О. И. Чуванова, Т. Г. Телич-ко // Вісн. СНТ. – 2013. – Том 1. – № 5. – С. 208–213.
7. *Колесников, А. Ю.* Восток и Запад в произведениях Салмана Рушди и Грэма Джойса / А. Ю. Колесников // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2015. – № 2 (2). – С. 105–111.
8. *Братухина, Л. В.* Восточные источники в «западном» сюжете : С. Рушди «Йорик» / Л. В. Братухина // Индоевропейское языкознание и классическая филология. – 2016. – С. 162–163.
9. *Titus, P.* Eastern and Western Cultural Commingling in Rushdie's Stories / P. Titus [Electronic resource]. – Partium Christian University, Oradea. – Mode of access: http://theroundtable.partium.ro/Current/Literary/Titus_Pop_Eastern_and_Western_Cultural_Commingling_in_Rushdie_s_Stories.pdf. – Date of access: 03.03.2024.
10. *Rushdie, S.* East, West / S. Rushdie. – N. Y. : Vintage International, 1994. – 226 p.
11. *Eagleton, T.* Deadly Fetishes, rev. of «East, West» / T. Eagleton // London Review of Books [Electronic resource]. – Vol. 16. – No. 19. – 1994. – Mode of access: https://www.lrb.co.uk/the-paper/v16/n19/terry-eagleton/deadly-fetishes/. – Date of access: 05.02.2024.

12. *Singh, J. G.* Colonial narratives / cultural dialogues : «Discoveries» of India in the language of colonialism / J. G. Singh. – London : Routledge, 2005. – 174 p.
13. *Rushdie, S.* Yorick / S. Rushdie // Encounter. – September 1982. – P. 3–8.
14. *Рушди, С.* Восток, Запад [пер. с англ. Т. Н. Чернышевой] / С. Рушди. – СПб : Амфора, 2006. – 186 с.
15. *Стерн, Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / Л. Стерн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/STERN/stern_tristram.txt. – Дата доступа: 15.02.2024.
16. *Sterne, L.* The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman / L. Sterne [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.gutenberg.org/files/39270/39270-h/39270-h.htm. – Date of access: 15.02.2024.

Поступила в редакцию 22.03.2024

УДК 821.161.3-3.09

Воінава-Страха Марыя Міхайлаўна
кандыдат філалагічных навук,
загадчык кафедры беларускай
мовы і літаратуры
Мінскі дзяржаўны
лінгвістычны ўніверсітэт
г. Мінск, Беларусь

Maryia Voinava-Strakha
PhD in Philology, Head of the Department
of Belarusian Language and Literature
Minsk State Linguistic University
Minsk, Belarus
cafbelmovalit@mslu.by

ЖАНР НАВЕЛЫ Ў ТВОРЧАСЦІ ЛУКАША КАЛЮГІ

THE GENRE OF NOVELLA IN THE WORKS OF LUKASH KALYUGA

Артыкул прысвечаны выяўленню асаблівасцей навелы ў творчасці беларускага пісьменніка Лукаша Калюгі. Праведзены аналіз сведчыць аб мэтанакіраваным звароце пісьменніка да жанру навелы, што лічыцца адметнай з'явай для беларускай літаратуры 20-х–30-х гг. XX стагоддзя. Дакладная рэалізацыя ў тэкставай прасторы паэтыкі навелы, адмысловая жанравая сінкрэтычнасць, вобразнасць і выразнасць мастацкіх дэталяў вылучаюць малую прозу Лукаша Калюгі ў айчынным прыгожым пісьменстве акрэсленага перыяду.

К л ю ч а в ы я с л о в ы: *навела*; *малая проза*; *Лукаш Калюга*; *Кастусь Вашына*; *жанр*; *беларуская літаратура*.

The article is devoted to identifying the features of the novella genre in the works of the Belarusian writer Lukash Kalyuga. The analysis indicates the writer's purposeful use of the novella genre, which is a rare phenomenon for the Belarusian literature of the 20–30s of the twentieth century. The meticulous implementation of the poetics of the novella in the text, unusual genre syncretism, the accuracy of the imagery and expressiveness of artistic details are the peculiarities of the short prose of Lukash Kalyuga in the national literature of the above-mentioned period.

K e y w o r d s: *novella*; *short prose*; *Lukash Kalyuga*; *Kastus Vashyna*; *genre*; *Belarusian literature*.

Лукаш Калюга (сапраўднае імя Кастусь Вашына) – адзін з яркіх прадстаўнікоў беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя. Даволі кароткі перыяд жыцця (1909–1937) не дазволіў яму пакінуць вялікую спадчыну. Творчая скарбонка празаіка ўключае ўсяго некалькі аповесцей, апавяданняў і навел, якія толькі ў 1974 г. былі аб'яднаны пад адной вокладкай у зборніку "Ні госць ні гаспадар". У перыяд з 1974 г. па цяперашні час творы Л. Калюгі некалькі разоў перавыдаваліся і неаднаразова станавіліся аб'ектам даследавання літаратуразнаўцаў, сярод якіх І. Чыгрын, З. Драздова, Л. Маракоў, Л. Алейнік, А. Марціновіч, М. Чаеўская, В. Падстаў-

ленка і інш. Гэты факт невыпадковы, бо праз адносна невялікую колькасць твораў сцвердзіўся самабытны талент, “які мае на мэце захапіць мастацкім пазнаннем усю цэласнасць быцця” [1, с. 100]. Як слушна вызначае даследчык І. Чыгрын, “заходу да спасціжэння жыцця да прыходу ў літаратуру Лукаша Калюгі мы не мелі” [Там жа].

Творчасць празаіка вылучаецца глыбінёй і пазачасавай актуальнасцю праблемна-тэматычнага поля. Л. Калюга завастрае ўвагу на асэнсаванні такіх анталагічных праблем, як “духоўнасць і час, народ і памяць, сучаснасць і вытокі народнай самасвядомасці” [2, с. 81]. Нельга не згадзіцца з думкай З. У. Драздовай аб тым, што ў літаратурнай прасторы свайго часу пісьменнік адрозніваецца мэтанакіраваным зваротам да “прыроджанага, псіхалагічнага ў чалавеку”, а не да сацыяльна-класавага, іншымі словамі тых аспектаў, якія з аб’ектыўных прычын у першай палове XX ст. займалі ў мастацтве слова відавочна перыферыйнае становішча [2, с. 82].

Жанравы дыяпазон прозы Л. Калюгі сканцэнтраваны пераважна вакол аповесці, апавядання і навелы. Мэтай дадзенага артыкула з’яўляецца выяўленне некаторых адметнасцей рэалізацыі навелы ў творчасці пісьменніка.

Як вядома, гісторыя беларускай навелы ўзыходзіць каранямі ў XIX стагоддзе. Рысы гэтага жанру яскрава праяўляюцца ў зборніку Я. Баршчэўскага “Шляхціц Завальня або Беларусь у фантастычных апавяданнях” (1844–1846), аднак станаўленне і паўнавартаснае развіццё навелы ў айчынным мастацтве слова адбываецца ў пачатку XX стагоддзя. Для нацыянальнага прыгожага пісьменства акрэсленага перыяду характэрна праблема жанравай ідэнтыфікацыі тэкстаў малафарматнай прозы. Пісьменнікі і рэдактары шырока карысталіся тэрмінам *апавяданне* для вызначэння жанру невялікіх па памеры празаічных твораў (малая проза Цёткі З. Бядулі, Ядвігіна Ш., М. Зарэцкага, М. Гарэцкага і інш.). Згодна з думкай В. Каваленкі, “прычыны падобнай з’явы крыюцца не толькі ў тым, што проза і ўся літаратура ў цэлым перажывала пераходны перыяд, хоць гэта і паўплывала на жанравую невыразнасць прозы. <...> На змяшчэнне жанравых межаў уплываў асаблівы падыход да жыцця, калі яно бачылася яшчэ як агульнасць, адзінства, без рэльефнага вылучэння індывідуальных, канкрэтных праяў” [3, с. 99]. 20-я–30-я г. XX ст. літаратуразнаўцы характарызуюць як “час пошукаў шляхоў развіцця новага мастацтва, з’яўлення іншых ідэйна-тэматычных даляглядаў, новага героя, час выпрабавання жыццёвасці і плённасці многіх жанрава-стылявых форм у новых умовах, асабліва тых, што не былі дастаткова развітымі ў нацыя-

нальнай літаратуры” [4, с. 4]. Дадзеныя чыннікі з’яўляюцца сведчаннем таго, што праблема жанравай неакрэсленасці малой прозы разглядаемага перыяду – натуральная з’ява для свайго часу.

Не абмінула праблема жанравай ідэнтыфікацыі і малую прозу Лукаша Калюгі. Тэксты “Вясна” (1927), “Краўцы і чаляднікі” (1928), “Лук’ян – капераціўскі сабака” (1928), “Трахім з Пагулянкі” (1928), “Баркаўцы – добрая вёска і баркаўчане – вясёлыя людзі” (1928), “Трахім – штучны чалавек” (1929), “Іллюк-даследчык” (1929), “Тахвілін швагер” (1929), “Як Міхалюку Баркаўцы даліся ў знакі” (1929) у выданнях розных гадоў традыцыйна акрэсліваліся як апавяданні [5; 6; 7]. Але варта адзначыць, што ў першакрыніцах не заўсёды ёсць згадка пра жанр. Напрыклад, у выданнях газеты “Чырвоны сейбіт” № 13 (1927), № 8, 10, 11 (1928) [8; 9; 10; 11] такая інфармацыя адсутнічае, а ў публікацыі тэксту “Баркаўцы – добрая вёска і баркаўчане – вясёлыя людзі” ў № 12 (1928) указаны тэрмін *апавяданне* [12].

Літаратуразнаўцы неаднаразова рабілі спробы канкрэтызаваць жанравую прыроду малой прозы Л. Калюгі. Так, М. Чаеўская ў артыкуле “Традыцыя як форма сацыякультурнай дэтэрмінацыі ў апавяданнях Лукаша Калюгі” аргументавана аперыруе дэфініцыяй *суб’ектывізаванае апавяданне*, якое “прынята разглядаць як від стылізацыі, вылучаны паводле ступені актыўнасці апавядальніка” (“Краўцы і чаляднікі”, “Лук’ян – капераціўскі сабака”, “Трахім з Пагулянкі”, “Баркаўцы – добрая вёска і баркаўчане – вясёлыя людзі” [13, с. 59]. В. Падстаўленка разглядае творы Лукаша Калюгі як прыклад рэалізацыі ў беларускай літаратуры жанравай формы сказа, акрэсліваючы такія адметнасці, як ступень аўтаномнасці вобразаў аўтара і наратара, “камунікатыўная роля расповеду”, эфект дыялагічнасці, “кантэкстуальная неакрэсленасць вобраза аўтара” і інш. [14, с. 68–69].

Прыведзеныя літаратуразнаўцамі аргументы заслугоўваюць увагі і выглядаюць пераканаўча, але яны не здымаюць пытання адносна жанравай ідэнтыфікацыі асобных малафарматных тэкстаў Лукаша Калюгі. Найперш акрэслены аспект актуалізуецца ў кантэксце гісторыі станаўлення і развіцця навелы ў айчынным мастацтве слова. Фарміраванне дадзенага жанру адбываецца менавіта ў першай трэці XX ст., аднак аналіз малой прозы (Я. Колас, Цётка, З. Бядуля, Ядвігін Ш., М. Зарэцкі, М. Гарэцкі і інш.) гэтага перыяду не дазваляе адзначыць мэтанакіраваны зварот да навелы. Адметнасцю ж творчасці Лукаша Калюгі з’яўляецца свядомая скіраванасць да дадзенага жанру. Згодна з даследчыкам архіву Л. Калюгі Л. Мараковым, сам аўтар у артыкуле, надрукаваным у газеце “ЛіМ” у раздзеле “Пісьменнікі і крытыкі” ў 1933 г. паведамляе наступнае: “У 1933 годзе мяркую выдаць

зборнік навел пад назваю: «Вам знаёмае» і працаваць далей над гэтым жанрам. На маю думку, навела найбольш падыходзіць у наш час. Яна паўней, яскравей можа адлюстраваць сацыялістычныя тэмы нашага жыцця. Класавыя ж супярэчнасці, асабліва абвостраныя цяпер, якраз і дадуць удзячны матэрыял для вострай сюжэтнай канструкцыі" [15, с. 200].

Стварыць зборнік навел Л. Калюгу не дазволілі аб'ектыўныя жыццёвыя абставіны. Першы і адзіны з запланаваных пісьменнікам тэкст "Вам знаёмае" быў апублікаваны ў газеце "Чырвоная Беларусь" у 1932 г. з пазначэннем жанру *навелы* [16]. Асаблівае значэнне мае факт карэляцыі паміж прыведзеным тэрмінам і рэальнай жанравай сутнасцю твора, што, як было вышэй адзначана, для разглядаемага перыяду ў гісторыі развіцця беларускай літаратуры з'яўляецца адметнай падзеяй.

Згодна з навелістычнай паэтыкай у цэнтры твора "Вам знаёмае" – незвычайны выпадак. Пісьменнік адмыслова насычае тэкст элементамі, якія служаць своеасаблівымі маркёрамі адметнасці сюжэту. Напрыклад, пачатковы сегмент уступнай часткі, што суправаджаецца апасіяпезай (*Не тое што ў аднаго пісьменніка…* [7, с. 124]), адразу ўказвае на пэўную ступень навізны аповеду ў параўнанні з магчыма вядомымі чытачу тыповымі гісторыямі. Выразна прадстаўленая аўтарам навелістычная кантрастнасць назвы твора ("Вам знаёмае") і яго зместу. Так, перад чытачом узнікаюць сапраўды добра знаёмыя элементы савецкай рэчаіснасці. Напрыклад, аўтар не абмінуў тэму палітыкі ўсеагульнай пісьменнасці, распаўсюджанай у 20-х гг. XX ст., дадаўшы лёгкай, нязмушанай іроніі пры яе згадцы: у лісце, які прыйшоў Адаму з вёскі, не было *ніводнае сінтаксічнай памылкі*, але *не ставала дзвюх косак, і адно шматкроп'е было недарэчы*. Толькі гэта акалічнасць вымусіла апавядальніка пераказваць гэты ліст, бо *ў краіне суцэльнай пісьменнасці ўжо нельга цытаваць такога лісту* [Там жа].

Эфект навелістычнай нечаканасці пісьменнік стварае таксама праз іранізаванне над савецкімі рэаліямі. Згодна з наратарам, прычына немагчымасці пазнаць маладым чалавекам незнаёмку ў горадзе крыецца ў тым, што падчас іх першай сустрэчы ў вёсцы адсутнічалі ўмовы да яе *прыгледзецца* з цалкам аб'ектыўнай для таго часу прычыны: *Пяты нумар лямпа была тады ў Януковых, дый тую яшчэ ўкручвалі – шкадавалі, што лішняе газы гарыць* [7, с. 125]. Аўтарская іронія відавочная, бо ён двойчы ў невялікім па аб'ёме тэксце акцэнтуе на згаданай акалічнасці ўвагу: Адам не здолеў аднавіць у памяці вобраз дзяўчыны і пасля нечаканага спаткання на трамвайным прыпынку, бо *быў добра ў памяці толькі скупы, пятага нумару лямпы, укручаны Януковых агонь* [7, с. 128]. Стан няўпэўненасці і сумнення, які перажыў Адам у працэсе гутаркі з дзяўчатамі пасля кінасеанса, аўтар

тлумачыць уяўным падабенствам усіх вясковых, якія прыехалі ў вялікі горад: *І пытаць не трэ было, што вясковыя. Ростам і з адзежы падобны былі яны адна на адну, толькі хусткі іначай завязвалі…* [7, с. 127].

Тэкст не перагрувашчаны апісальнасцю, аднак гэта якасць не спрыяе дынамічнасці дзеяння. Наадварот, складаецца ўражанне пэўнай замаруджанасці разгортвання сюжэтнай лініі, што ў кантэксце навелістычнай паэтыкі можа ўспрымацца як асобны прыём, які садзейнічае ўзмацненню эфекту нечаканасці, неад'емнаму складніку разглядаемага жанру. Напрыклад, Л. Калюга няспынна спрабуе адцягнуць увагу чытача на розныя другасныя факты: элементы савецкай рэчаіснасці, побыту, успаміны, апісанне знешнасці персанажаў. Пісьменнік нібы наўмысна адхіляецца ад асноўнай падзейнай лініі: падчас аповеду аўтар не абмінуў падкрэсліць працалюбівы характар Адама, распавядаючы пра звычайны распарадак яго дня (*Адам жа ад цямна да цямна працаваць быў прывычан. Яму рана было а чацвёртай гадзіне, далёка да вечара летнім днём…* [7, с. 128]), адметны лад жыцця …скай вуліцы (*Але яшчэ адзін вясковы звычай мела …ская вуліца: была ціхая, народу мала хадзіла па ёй, дык абы цень матнуўся ці пачула крокі – канечне было ёй ведаць, хто там, зірнуць у акно* [Там жа]), таксама дадае штрыхі да знешнасці *знакамітае дзяўчыны* (*Дзень у горадзе яна пабыла і ўжо не пад бараду і не пад целяпень, а неяк іначай кругла хустку завязвала! Гэтак яна харашэйшаю выдавала* [Там жа]).

Дадзеная акалічнасць не парушае, аднак, сэнсавай і кампазіцыйнай цэласнасці аповеду. Згаданыя элементы дазваляюць аўтару дасягнуць вышэйзгаданай вызначанай мэты – "адлюстраваць сацыялістычныя тэмы жыцця" [15, с. 200]. Сюжэтная развязка вылучаецца нечаканым характарам: бойкая дзяўчына, якую Адам выпадкова сустрэў на трамвайным прыпынку ў цэнтры Мінска, аказалася той самай скудзельніцай з вясковай Януковай вечарыны. Фінальная частка не пазбаўлена псіхалагічнай рэфлексіі: *Не вельмі пазорная на пагляд Людва. Але не было Адаму лепшай, харашэйшай над яе* [7, с. 129].

Такім чынам, пазбягаючы апісальнасці, Л. Калюга разам з тым праяўляе сябе як сапраўдны майстар дэталі. Ён насычае мастацкую карціну штрыхамі, што, з аднаго боку, дазваляе адчуць дух эпохі, з другога ж – спрыяе захаванню навелістычнай жанравай структуры. Акрэслім, што абодва аспекты важкія для гісторыі беларускай літаратуры ў цэлым і для гісторыі станаўлення навелы ў прыватнасці, бо сведчаць аб выразным фарміраванні дадзенага жанру ў айчынным прыгожым пісьменстве. Аналіз тэксту ў цэлым дазваляе прыйсці да высновы, што Л. Калюга стварaў яго свядома, а не інтуітыўна арыентуючыся на навелістычную паэтыку.

Тэкст “Вам знаёмае” – не адзіны прыклад звароту аўтара да навелістычнага жанру. Вартым увагі ў дадзеным кантэксце з’яўляецца цыкл “Тахвілін швагер” (1932), які відавочна вылучаецца на фоне іншых твораў Л. Калюгі з прычыны сінкрэтычнасці яго жанравай прыроды. Традыцыйна творы, уключаныя ў дадзены цыкл (“Паросныя каты”, “Благія вочы”, “Вядзьмацкія начары”, “Абрыдлая птушка”, “Нязношаныя боты”, “Фармазонскія грошы”), пазначаюцца як апавяданні. Разам з тым нельга не адзначыць, што гэтыя тэксты аб’яднаны скразной тэмай, ідэяй, сістэмай вобразаў, сюжэтна-кампазіцыйнай арганізацыяй, адзінствам выказвання і настраёвасці. Ім уласціва такая агульная якасць, як цыклаўтваральнасць, утрымліванне імгненнага фрагмента (малюнка) рэчаіснасці, завершанасць па форме і думцы, узмоцненасць вобразна-экспрэсіўнай нагрузкі слова. Пералічаныя прыкметы ў беларускім літаратуразнаўстве адносяцца да жанру абразка [17, с. 7].

Так, Л. Калюгам па-майстэрску адмыслова створаны замалёўкі з жыцця беларускай вёскі першай паловы XX стагоддзя. Роля цэнтруючага стрыжня выконвае сям’я Заблоцкіх. Яе лад жыцця – тыповае ўвасабленне лёсу сялянскай сям’і, засяроджанай на пераадоленні штодзённых выклікаў вясковага побыту: клопаты пра хатнюю гаспадарку (“Паросныя каты”, “Вядзьмацкія начары”), сямейны дабрабыт, вызначэнне ўласнай будучыні і інш. (“Абрыдлая птушка”, “Фармазонскія грошы”).

Аднак не выключна на побыце факусуе ўвагу пісьменнік. Ён стварае цэлую галерэю персанажаў, з аднаго боку, тыповых для свайго часу, бо вобразы і Юстапа, і Прузыні Заблоцкіх, і іх аднавяскоўцаў Тахвілі, Андрука, Пракопа і іншых баркаўчан лёгка пазнавальныя ў кантэксце свайго часу. Засяроджаныя на вырашэнні бясконцых задач, абумоўленых рытмам і зместам сялянскага жыцця, па-майстэрску адлюстраваных Я. Купалам у паэме “Адвечная песня”, яны вылучаюцца яскравай індывідуальнасцю і неардынарнасцю.

У артыкуле “Мадэлі чалавечай экзістэнцыі ў творчасці Я. Купалы і Я. Коласа: супольнае і адметнае” літаратуразнаўца П. Васючэнка, вызначаючы адметныя складнікі ролі пісьменніка, скіроўвае ўвагу на характарыстыку “дэміургавасці” яго іпастасі. Згодна з навукоўцам, аўтар выступае ў ролі стваральніка не толькі вербальнай, але і рэальнай жыццёвай субстанцыі, іншымі словамі “мастак мае магчымасць не толькі асвойваць (алітаратурваць) жыццё, але і перастварaць, мадэляваць чалавечыя лёсы” [18, с. 83]. У шэраг творцаў, надзеленых вышэйакрэсленай якасцю, мае права быць уключаны і Л. Калюга.

Звонку складваецца ўражанне закальцаванасці мадэлі экзістэнцыі персанажаў з цыкла “Тахвілін швагер”. Юстап і Прузыня Заблоцкія засяроджаны на пошуку шляхоў выжывання; Тахвілю, не знайшоўшую магчымасці стварыць сям’ю, здаецца, зацягнула ў стан бяздзейсна-марнага існавання; жыццё Андрука і яго сына Пракопа, нягледзячы на знаходжанне ў больш спрыяльным у параўнанні з Заблоцкімі становішчы, хутчэй нагадвае існаванне згодна з загадзя вядомым сцэнарыем. Аднак Л. Калюга адлюстроўвае дваістасць чалавечай сутнасці. Героі цыкла “Тахвілін швагер”, з аднаго боку, прымаюць наканаванасць лёсу, з другога ж – вылучаюцца няспыннай тэндэнцыяй да пошуку выйсця з замкнёнага кола. У якасці дзейснага сродку Тахвіля і Юстап выбіраюць зварот да звышнатуральных сіл.

Увядзенне ў сюжэтную канву матыву народнай магіі адбываецца даволі гарманічна, без відавочнага эфекту кантрасту і казачнасці. Вера ў “благія вочы” Тахвілі – арганічная частка рэальнасці баркаўчан. Сведчаннем таму з’яўляецца і настойлівая просьба Юстапа да жонкі ўпэўніць сястру спыніць свае чары (*хай гэтакая разумная не будзе, а то некалі людзі ўсё роўна прытаўкуць за благія вочы* [7, с. 101]), і неаднаразовыя згадкі пра людскія чуткі (*Ён толькі тое пляце, што ад людзей чуць давялося*; *Яшчэ ззамаладу пра Тахвілю благая слава па людзях пайшла* [Там жа]; *І казалі – праўда ці не – што дагледзілі, даслухалі, як Тахвіля прасіла ў Цыпруяна, каб ён ёй свае варагі перад смерцю адказаў* [7, с. 105]), і доказы яе магчымасцей на побытавым узроўні (*Хоць Заблоцкія ніколі кашачаму заводу дабра не думалі, але як на іх мукі тады паглядзелі, дык заракліся Тахвілі паказваць кацянят* [7, с. 100]). Звышнатуральныя здольнасці Тахвілі – не дзіва для баркаўчан (*Пасля гэнага ўсё на Тахвілю можна сказаць, і дзіва не будзе* [7, с. 106]), а хутчэй неад’емны складнік іх свядомасці.

Намаганні герояў да пошуку выйсця з замкнёнага кола не дазваляюць, аднак, засведчыць праявы яго дыскрэтнасці (прарыву). Агульны кантэкст сюжэтных ліній з цыкла “Тахвілін швагер” Л. Калюгі дазваляе вылучыць, карыстаючыся тэрміналогіяй П. Васючэнкі, цыклічную (кола) і дыскрэтную (разлад) мадэлі чалавечай экзістэнцыі.

Аўтарская засяроджанасць на абмалёўцы характараў герояў і адметнасцей іх побыту, увядзенне рэтраспекцыйных ліній, пашырэнне наратыўнай прасторы за кошт апісальнасці і дэталізацыі не дазваляюць дасягнуць эфекту дынамізму дзеяння і рэзкага нечаканага павароту сюжэтнай лініі. Разам з тым тэксты з цыклу “Тахвілін швагер” не пазбаўлены прыкмет навелістычнага жанру. Іх сюжэтныя лініі вылучаюцца незвычайнасцю,

“навізной” і парадаксальнасцю, здольнымі не проста зачапіць увагу чытача, але і ўтрымліваць стан інтрыгі да самага канца. Так, пытанне аб надзеленасці Тахвілі звышнатуральнымі магчымасцямі застаецца нявырашанай загадкай з прычыны здольнасці аўтара стварыць атмасферу адмыслова тонкага ўзаемапранікнення рэальнага і звышнатуральнага (“Паросныя каты”, “Благія вочы”, “Вядзьмацкія начары”). Навелістычны па характары і недарэчны выпадак з забойствам Юстапам Заблоцкім зязюлістых курэй, здзейсненым пад уплывам народнага павер’я на свядомасць героя, які *праз яе не можа ніяк на капейку ўзбіцца* (*Хай бы на адны гады варажбітка – умела вылічыць, і было б з яе, дык не, гэтага мала: навучылася яшчэ й багацце людзям на год угадваць* [7, с. 112]) (“Абрыдлая птушка”).

Уражвае і сваім камічна-іранічным падтэкстам гісторыя пра “нязношаныя боты” з аднайменнага твора, навелістычная інтрыга якога пабудавана на кантрасце знешняга ўяўнага (*У людзей, калі ботаў на год хапіла, дык і добра, а Андрук як пашыў сабе к вяселлю, дык і ў дамавіну яго паложаць, у тыя боты абуўшы* [7, с. 118]) і рэальнага прыхаванага (*Андруку боты былі толькі дзеля людзей, а ў дарозе йдучы, яны толькі ціснулі, мулялі і было цяжка нагам. Ён рабіў па-бабску: у канцы мястэчка, на беразе канавы, пад вілаватаю бярозаю садзіўся разувацца, як дадому ішоў* [7, с. 118]). Вылучаецца на фоне звыклых побытавых будней і аповед пра незвычайную ўдачу і дабрабыт, якія прыносяць *фармазонскія* грошы (“Фармазонскія грошы”). Камізм сітуацыі, выкліканы наіўнай верай Юстапа ў іх чароўную сілу, спалучаецца з відавочным драматызмам. Спадзяванне на дапамогу звышнатуральнай сілы – не прыкмета абмежаванай свядомасці героя, а трагічны вынік безвыніковых пошукаў выйсця са стану абяздоленасці і бездапаможнасці (*Што там з чорта за страх?! Абы жыць добра было, абы ён у тваю руку спрыяў, а не шкодзіў. Хай сабе насіў бы ў свіран – абы толькі не вынісоў, як цяпер* [7, с. 118]).

Гарманічнае спалучэнне складнікаў навелістычнага жанру (парадаксальнасць, кантрастнасць, сфакусаванасць на яркім, незвычайным моманце, дынамічнасць і нечаканы паварот сюжэтнай лініі) з прыкметамі жанру абразка (утрымліванне імгненнага фрагмента (малюнка) рэчаіснасці, завершанасць па форме і думцы, узмоцненасць вобразна-экспрэсіўнай нагрузкі слова, невялікі аб’ём, адзінства выказвання і настраёвасці) пацвярджаюць сінкрэтычны характар твораў з цыкла “Тахвілін швагер”. Аб’яднанасць скразной тэмай, ідэяй, сістэмай вобразаў, сюжэтна-кампазіцыйнай арганізацыяй сведчаць аб спробе стварэння навелістычнага цыклу, аднак канкрэтызацыя жанравай прыроды дадзеных твораў з прычыны сінкрэтычнасці іх характару патрабуе асобнага даследавання.

Такім чынам, роля Лукаша Калюгі ў гісторыі станаўлення і развіцця жанру навелы ў беларускай літаратуры бясспрэчная. Свядомы зварот да навелы з выразнай рэалізацыяй у тэкставай прасторы класічных складнікаў яе паэтыкі, – адметная падзея ў галіне айчыннага жанразнаўства. Дадзеная акалічнасць, а таксама адмысловая жанравая сінкрэтычнасць, дакладнасць, маляўнічасць і трапнасць мастацкай дэталі вылучаюць малую прозу Лукаша Калюгі ў кантэксце беларускай літаратуры 20-х–30-х гг. XX стагоддзя.

ЛІТАРАТУРА

1. *Чыгрын, І. П.* Крокі : Проза “Узвышша” / І. П. Чыгрын ; АН БССР, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 144 с.
2. *Драздова, З. У.* Творчасць А. Мрыя і Л. Калюгі : стылявыя асаблівасці / З. У. Драздова ; навук. рэд.: В. П. Жураўлёў. – Мінск : Беларус. навука, 1997. – 143 с.
3. *Каваленка, В.* У працэсе станаўлення / В. Каваленка, М. Мушынскі, А. Яскевіч // Шляхі развіцця беларускай савецкай прозы. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – С. 75–187.
4. Беларускія пісьменнікі і літаратурны працэс 20-х–30-х гадоў / АН БССР, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы ; рэд. П. К. Дзюбайла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 328 с.
5. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар. Апавяданні і аповесці / Л. Калюга. – Мінск : Маст. літ., 1974. – 290 с.
6. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 607 с.
7. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга. – Мінск : Маст., літ., 2011. – 462 с.
8. *Калюга, Л.* Вясна [Электронны рэсурс] / Л. Калюга // Чырвоны сейбіт. – 1927. – № 13. – Рэжым доступу: https://digital.nlb.by/files/original/3f5afb48faaf9356d03b611452e71800.pdf. – Дата доступу: 11.03.2024.
9. *Калюга, Л.* Краўцы і чаляднікі [Электронны рэсурс] / Л. Калюга // Чырвоны сейбіт. – 1928. – № 8. – Рэжым доступу: https://digital.nlb.by/files/original/04fd7ea516d4588fe236dd5c11c4ad36.pdf. – Дата доступу: 11.03.2024.
10. *Калюга, Л.* Лук’ян – капяраціўскі сабака [Электронны рэсурс] / Л. Калюга // Чырвоны сейбіт. – 1928. – № 10. – Рэжым доступу: https://digital.nlb.by/files/original/a615560683bf788bba19fbae9b2fb3d4.pdf. – Дата доступу: 11.03.2024.

11. *Калюга, Л.* Трахім з Пагулянкі [Электронны рэсурс] / Л. Калюга // Чырвоны сейбіт. – 1928. – № 11. – Рэжым доступу: https://digital.nlb.by/files/original/dde5bb235d8a7a4e68c3b0b58ff45283.pdf. – Дата доступу: 11.03.2024.
12. *Калюга, Л.* Баркаўцы – добрая вёска і баркаўчаньне – вясёлыя людзі [Электронны рэсурс] / Л. Калюга // Чырвоны сейбіт. – 1928. – № 12. – Рэжым доступу: https://digital.nlb.by/files/original/32407a5f438f8ce4b1-130776fc7ab662.pdf. – Дата доступу: 11.03.2024.
13. *Чаеўская*, *М.* Традыцыя як форма сацыякультурнай дэтэрмінацыі *ў* апавяданнях Лукаша Калюгі / М. Чаеўская // Роднае слова. – 1997. – № 9. – С. 59–66.
14. *Падстаўленка, В.* Спецыфіка твораў з элементамі сказавай формы Лукаша Калюгі // Весн. ВДУ імя П. М. Машэрава. – 2002. – № 4. – С. 67–71.
15. *Маракоў, Л.* Новае пра Лукаша Калюгу : дакументы, успаміны, каментары / Л. Маракоў // Роднае слова. – 1999. – N 9. – С. 194–209.
16. *Калюга, Л.* Вам знаёмае [Электронны рэсурс] / Л. Калюга // Чырвоная Беларусь. – 1933. – № 2–3. – Рэжым доступу: https://digital.nlb.by/files/original/5c41145d8e945ac73147322e6f1094b5.pdf. – Дата доступу: 11.03.2024.
17. *Рагойша, В.* Тэорыя літаратуры ў тэрмінах / В. Рагойша. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2001. – 384 с.
18. *Васючэнка, П. В.* Мадэлі чалавечай экзістэнцыі ў творчасці Янкі Купалы і Якуба Коласа: супольнае і адметнае / П. В. Васючэнка // Янка Купала і Якуб Колас у сістэме дзяржаўна-культурных і духоўна-эстэтычных прыярытэтаў XXI стагоддзя : матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 26 – 27 верас. 2007 г. / рэдкал.: В. А. Максімовіч (навук. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2007. – С. 83–89.

Поступила в редакцию 03.04.2024

УДК 821.111-1.09

Драничников Николай Михайлович
старший преподаватель
кафедры правовых
и гуманитарных дисциплин
Институт бизнеса БГУ
г. Минск, Беларусь

Dranichnikov Nikolai Mikhailovich
Senior tutor of the Department
of Law and Humanities
School of Business of BSU
Minsk, Belarus
nikolai.dranichnikov@gmail.com

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ФАЛЬСИФИКАЦИИ ТОМАСА ЧАТТЕРТОНА И ДЖОНА ПЕЙНА КОЛЬЕРА

LITERARY FORGERIES OF THOMAS CHATTERTON AND JOHN PAYNE COLLIER

В статье рассматриваются литературные фальсификации Томаса Чаттертона и Джона Пейна Кольера. На основе литературно-критического и сравнительно-исторического анализа сделаны выводы о возможном влиянии раннего творчества и методов поэтического самовыражения Чаттертона на фальсификацию Кольером ряда материалов и документов, имеющих прямое отношение к творчеству У. Шекспира. В статье также рассматривается феномен литературной фальсификации как один из распространенных способов, который был сознательно выбран Чаттертоном и Кольером для самоутверждения в английском обществе и в научных кругах.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *Чаттертон*; *Кольер*; *фальсификация*; *мистификация*; *рукописи*.

The paper discusses the literary forgeries of Thomas Chatterton and John Payne Collier. Using the methods of literary and comparative historical analysis, conclusions are drawn pertaining to the possible influence of the early poetical compositions of Chatterton, along with the ways of Chatterton's artistic self-expression, upon Collier's attempt to forge literary history and the legacy of Shakespeare. The article also dwells on the phenomenon of literary forgery as one of the widespread means to which Chatterton and Collier had to resort in an attempt to establish themselves in the English society and academic community.

K e y w o r d s: *Chatterton*; *Collier*; *forgery*; *mystification*; *manuscripts*.

The most striking examples in the history of 18th century English literary forgery might be assumed to begin with George Psalmanazar (c. 1679–1763) whose made-up account of *Description of Formosa* was printed in 1704, and William Lauder (c. 1680–1771) who published his fraudulent claims (between 1747 and 1753) in an effort to prove that John Milton (1608–1674) was a plagiarist. These occurrences seem to launch a series of attempts by ingenious authors to forge literature. Such 18th–19th century authors as Horace Walpole (1717–1797), James Macpherson (1736–1796), Thomas

Chatterton (1752–1770), William Henry Ireland (1775–1835), John Payne Collier (1789–1883) and some others apparently constitute the links of the same chain where each link appears to have caused the succeeding one.

James Macpherson's ambitious literary forgery, *The Works of Ossian* (1765), along with Horace Walpole's initial concocted explanations concerning the "true" origin of *The Castle of Otranto* (1764), came to exercise great influence over the career of Thomas Chatterton, just as Chatterton fashioned the destiny of young William Henry Ireland who, besides his other literary works, penned a pseudo-Shakespearean play *Vortigern and Rowena* (1796). Therefore, the success which attended the labours of each of these authors must have stimulated the made-up corrections in Payne Collier's annotated Shakespeare edition. Ultimately, the aforementioned spurious endeavours in English literature seem to have been stalled after the publication of the Shelly letters which were purchased (and subsequently published in 1852) by Edward Moxon (1608–1674) at an auction. Later it was revealed that those letters had been put in the sale by a William White, a bookseller, who in his turn had bought them from some Major George Gordon, a charlatan impersonating a son of Lord Byron (1788–1824). What impeded the further progression of the multifarious literary forgeries was the rapid development of scholarly editing, antiquarianism, historiography, graphology, etymology, and various means of chemical analysis to determine the authenticity of "new" materials. There have been some repercussions of the phenomenon of literary forgery in modern times though, namely when Ian McEwan (b. 1948–) deliberately penned (and later had to expound the motive therein) a fictional pseudo-psychological appendix, *A Homo-Erotic Obsession, with Religious Overtones*: *A Clinical Variant of de Clerambault's Syndrome,* to his novel *Enduring Love* (1987). The main purpose of this article is to demonstrate the different forms of literary deceit undertaken by Thomas Chatterton and John Payne Collier as the means of their artistic and scholarly expression and ways of seeking recognition from their contemporaries, as well as to indicate possible influences and connections.

In contemporary literary studies, there is still no established consensus concerning the terminology behind various types of literary forgeries. Furthermore, many scholars (primarily English) really make no pronounced distinction between such terms as *literary forgery* and *literary mystification* and use these terms synonymously. In Russian literary scholarship, the term *literary mystification* was first introduced by Y. Lann (1896–1958) in his famous work *Литературная мистификация* (1930) where Lann defined one type of literary mystification as the author's forgery of the whole literary

composition and attributing it to either fictitious or a well-known author [1, p. 12]. The Russian literary scholar Irina Popova, in her dissertation abstract *Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте* (1992) defines literary mystification as a type of message from a fictitious author for the purposes of aesthetic experiment which involves the creation of a whole new text which is attributed to another person [2]. All in all, it seems possible to differentiate the term *literary forgery* from the term *literary mystification*. The term *literary forgery* can be thus applied to intentional attribution of literary works (statements, comments, or corrections) to well-known authors or purposeful alteration of extant materials. And the term *literary mystification* may be used to describe *a special kind of stylization in an effort to create a completely new literary composition which is subsequently attributed to a fictitious author*.

Truly, there was a drastic distinction between the literary forgeries of Chatterton and the editorial forgeries of Collier, i.e., the former created a pseudo-medieval language and attributed his best verses to the invented cleric, Rowley, as the method of his poetic expression, and the latter, in his forgeries, did his utmost to present the corrections to the already existing materials (Shakespeare's plays) as authentic. Consequently, for the purposes of distinction, Chatterton's literary misadventures will be referred to as mystifications, and Collier's clandestine endeavors to emend the plays of Shakespeare will be referred to as forgeries.

It seems possible that Macpherson's mystification exercised some influence upon Chatterton. When the former published *The Highlander* (1758) in simple English, nobody within the literary circles of that era paid any attention to it and it fell into oblivion. It was not until he had arrayed the poem in the reminiscent images of the distant past that the public ear was arrested by the beauty that the poem induced. In other words, "…the public declined his verses until he showed that they were covered with the dust of antiquity. These examples could not be without effect on the Bristol boy, begrimed with the parchments extracted from the muniment room of St. Mary Redcliffe" [3, p. 15]. Chatterton, in his adolescent years, saw that some of the good verses of those times (the times with a high cultural demand for reviving the works of the poets of the far-off past) drew very little attention from his contemporaries, while some verses, if disguised to look old, were likely to extort universal admiration. But, unfortunately, the fictitious Saxon priest (Rowley) to whom Chatterton attributed his verses did not arouse the same level of national admiration as the fictional warrior (Ossian), although in in terms of literary skills and "authenticity" Chatterton might be superior to Macpherson.

The great mainspring of Chatterton's success in producing Rowley lies in the fact that he gave all his spare time to the task. His other poems (the poems which were not intended for any mystification purposes) were occasional verses composed for mere entertainment or to please a friend. Yet, their artistic merit deserves consideration. His *Contemplation* (1769) suggests the influence of Thomas Gray (1716–1771), and his *African Eclogues* (1769) are reminiscent of William Collins (1721–1759). However, rather than simply drawing from his already established experience as a poet (Chatterton's first attempt in verse, *On the Last Epiphany*, was published in *Felix Farley's Bristol Journal* in 1763) and present his poems as his own creation, he resorted to the path of literary mystification.

Chatterton knew, from the example of Macpherson, that the older a thing was made to be, the more likely it was to be lauded by the public, and Chatterton's manifest design was to turn Rowley into money, on the score of his antiquity.

But the fact is, the great excellence of the Rowley poems does not consist in the plot or in the ideas which the author derived from history, but in the finish and the execution. The artistic beauty of the Rowley poems is revealed and presented through excellent similes, the harmonious flow of diction (Chatterton, on one occasion, suggested that the Rowley poems should have been listened to rather than read), the wording, and the forms of the metrical structure.

Chatterton's biggest mistake was to assume that his celebrated Saxon priest could read Homer (c. 8th century BC) before the alphabet of the language in which Homer wrote was known in those lands. Chatterton's Rowley mentions Homer by name in the poem *Battle of Hastings* first published posthumously in London (1778) by T. Payne and Son. The following is the corresponding extract from *Battle of Hastings* as it was published in Walter W. Skeat's *Poetical Works of Thomas Chatterton* (1872):

…And round about the rising waters lave,
And their long hair around their bodies flies;
Such majesty was in her port displayed,
To be excelled by none but Homer's martial maid. [4, p. 175].

Among Chatterton's other mistakes was his inclination to freely borrow expressions and models of versification used by Edmund Spenser (1552–1599), John Dryden (1631–1700), Alexander Pope (1688–1744) and William Shakespeare (1564–1616).

Nevertheless, it definitely came as a surprise to the English men of letters that a youth of seventeen could have arranged the materials and drawn the plan of the Rowley poems himself; for in that case "…the suitability

of the language to the ideas, the splendor of the imagery, the music and polished elegance of the rhythm might very naturally be supposed to have flowed spontaneously from the fervor of [Chatterton's] intellectual creation" [3, p. 18]. In the time of Chatterton, very few people would argue that the young poet could completely change the language of a mediaeval bard in "…so an eminent manner as to entitle him [Chatterton] to take his place among the first classics of his country" [3, p. 18].

The literary mystifications of Chatterton and Macpherson might have suggested to John Payne Collier (1789–1883) how easily the public may be deceived by the application of the same processes to Shakespearean records and documents. Indeed, some literary scholars of those times, namely Clement Mansfield Ingleby (1823–1886) and Samuel Weller Singer (1783–1858) associated the deceitful literary productions of Collier with those of Chatterton and Macpherson.

The mode in which Shakespeare's plays were printed, without the consent of the author, resulted in a wave of confusion. It is simply impossible to know, in the absence of the original manuscripts, where the genuine Shakespeare ends and where fabrication begins. Heminge and Condell, in their 1623 first edition of Shakespeare, relied on the imperfect manuscript stage copies, which had been depraved by the alterations of the players, and changed for the purposes of theatrical representation. The aforementioned facts seemed to infuse Collier with a desire to forge "corrections" to Shakespearean texts that would correspond to his own "proper" reading of them and to be commemorated as a scholar of the highest esteem.

Mr. Payne Collier, in 1845, in one of London's book shops, stumbled upon an old folio of Shakespeare's plays printed in 1632. In that folio, on the margins, Collier discovered loads of manuscript notes emending the text in such a manner as to establish and ascertain clearly to the world the authentic reading of Shakespearean plays (the controversy of the correct reading of Shakespeare's texts and their authenticity was just as relevant at the time of Collier as it is today). The writing seemed to be the old text of the 17th century, many passages were erased from the text, and stage directions were inserted here and there, which suggested that the folio might have been used for stage purposes in the early part of the 17th century. Collier might have reasoned that some theatrical manager, whom Collier called the "Old Corrector", seeing the errors which had appeared in the text through the inaccurate publication of the plays and the mistakes of inadequate printers, undertook the task of restoring, with the help of those marginal notes, the way those plays should be read in the absence of the original manuscripts.

The name of Perkins on the fly-leaf of the folio, identical with that of a famous actor of the period, corroborated the suggestion that the marginal notes were authentic. The marginal notes were at once published by way of supplementary volume to Collier's previous edition, *Memoirs of the Principal Actors in the Plays of Shakespeare* (1846), and were eagerly received by the public. Furthermore, Collier boldly announced a new coming edition in which they were to be incorporated into the text. In his later *Early Manuscript Emendations of Shakespeare's Text* (1852), he mentions those marginal notes in the following manner: "There was hardly a page without emendations of more or less importance and interest, – and some of them appeared to me highly valuable. The punctuation, on which of course so much of the author's meaning depends, was corrected in, I may say, thousands of places" [5].

It was not until Collier had published his last edition, together with his emendations, that English critics commenced to worry and began to inquire into his authority to interpret Shakespeare. It was then apparent that most of the words introduced were either of a very modern origin or were used in a sense which had only been applied to them during the 19th century. It was also discovered that "…many archaic words had been ejected from the text as unmeaning, which in Shakespeare's day were pregnant with the sense he intended to convey. On a close inspection of the folio itself, it was found that the antique calligraphy had been imitated in pencil, upon which the ink had been laid, and then the pencil marks erased. The ink also seemed to have been mixed with iron rust, to impart to its strokes the appearance of age; for when chemically examined, it yielded to the first solvent, which hardly would have been the case had it not been recently laid on" [3, p. 21–22]. There were some literary critics, like Ingleby, who went as far as to proclaim "…the extraordinary resemblance between Mr. Collier's writing and that of the "'Old Corrector'"" [as cited in: 6, p. 274].

There is a striking similarity between Chatterton's endeavors to create the physical proof of, along with an aura of antiquity around, his invented medieval priest (Chatterton had something resembling a chemical laboratory in his garret room, where he took his time to antiquate his literary compositions by writing upon old vellum, adding ochre and iron rust to the ink, holding the written poems over the candle fire and even rubbing them with dirt to make them appear old), and Collier's ingenious attempts to spice up his editorial work concerning the writings of Shakespeare with the actual evidence which could be looked at and analyzed, i.e., the handwriting of the "Old Corrector" himself.

Putting these facts together, it seems evident that these marginal notes had been concocted with a view to present Shakespeare to the English public in a new form. Had Collier published only those notes the way he claimed they came into his possession (and some scholars, like Alexander Rivington, really believed them to be authentic while others, like Ingleby, believed the opposite), it would have been merely regretful because Collier might have gone to posterity as the unsuspecting victim of a fraud (there is no definite agreement concerning what those notes really were), but Collier made a decision to emend those notes further and profited from the sales of his later works into which those notes were incorporated.

Collier was indeed a prolific Shakespearean scholar, and his eight-volume edition of the *Works of William Shakespeare* (1842–1844) made him a leading Shakespeare expert, but his scholarly achievements and good reputation were basically destroyed by his abundant use of forged emendations to Shakespeare's texts. Moreover, Arthur Freeman and Janet Ing Freeman noted (in their *John Payne Collier: Scholarship and Forgery in the Nineteenth Century*) his numerous attempts to falsify other historical records and documents (namely, deeds and letters supposedly written by Shakespeare), and made the unequivocal statement that "…the fabrication or forgery of citations and sources, alternative readings with a bogus cachet, old provenance, and reports of '"lost"' texts, and the like – is really a sub-species of literary and historical fakery, but one little studied in its own right; it is of course especially relevant to John Payne Collier" [7, p. 179]. The aforementioned authors described some of Collier's forgeries as "…inventions pure and simple for which no documentary evidence survives" [7, p. 193].

To conclude, it seems obvious that literary forgery was one of the dubious and somewhat popular means of poetic and scholarly expression to which certain individuals had to resort in their endeavors to establish themselves in the English society and scientific community both in the 18th and 19th centuries. Some succeeded and achieved literary fame, recognition, and became household names, i.e., Horace Walpole and James Macpherson; others, i.e., Chatterton, Ireland and Collier, had their reputations severely undermined and their own compositions belittled. For instance, Chatterton's style, his array of very unusual English words and phrases to convey the spirit and atmosphere of medieval England, gained popularity and launched the age of romanticism only after his tragic death.

Thomas Chatterton and John Payne Collier were, unequivocally, driven by the desire to attain fame and recognition from their literary and scholarly fabrications, and were perfect examples of tremendous personal ambition and self-aggrandizement gone awry. At the same time, there is no denying

the fact that the former, with his Rowley poems, was a master poet whose literary style has become an immense contribution to English poetry and literary culture in general, and the latter was definitely an editor of considerable intellectual sagacity, who had chosen Shakespearean literature as his main field of literary research and who was directly interested, by the publication of “new” materials, in keeping this subject before the world.

REFERENCES

1. *Ланн, Е. Л.* Литературная мистификация / Е. Л. Ланн. – М. : Гос. изд-во, 1930. – 232 с.
2. *Попова, И. Л.* Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте [Электронный ресурс] / И. Л. Попова. – Режим доступа: https://che-loveknauka.com/v/573191/a?#?page=1. – Дата доступа: 30.01.2024.
3. Literary Forgeries // The British Quarterly Review. – 1869. – Vol. 49. – P. 1–29.
4. *Chatterton, T.* The Poetical Works of Thomas Chatterton : in 2 vol. / T. Chatterton ; ed. Walter W. Skeat. – London, 1872. – Vol. 2. – 346 p.
5. *Collier, J. P.* Early Manuscript Emendations of Shakespeare’s Text [Electronic resource] / J. P. Collier. – 1852, January 31. – Athenaeum 1266. – P. 142–144. – Mode of access: https://archive.org/details/sim_athenaeum-uk_1852-01-31_1266/page/142/mode/2up?view=theater. – Date of access: 02.14.2024.
6. *Bristow, J.* Oscar Wilde’s Chatterton. Literary History, Romanticism, and the Art of Forgery / J. Bristow, R. N. Mitchell. – New Haven; London : Yale Univ. Press, 2015. – 470 p.
7. *Freeman, A.* John Payne Collier: Scholarship and Forgery in the Nineteenth Century / A. Freeman, J. Ing Freeman. – New Haven : Yale Univ. Press, 2004. – 1532 p.

Поступила в редакцию 31.01.2024

УДК 811.174

Ефименко Анна Онуфриевна
магистр филологических наук,
аспирант кафедры
зарубежной литературы
Белорусский государственный
университет
г. Минск, Беларусь

Hanna Efimenko
MA in Philology, PhD Student
of the Department
of Foreign Literature
Belarusian State University
Minsk, Belarus
hannaofalltrades@gmail.com

ИГРОВЫЕ СТРАТЕГИИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ДЕТЕКТИВНОМ РОМАНЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ: КОММУНИКАТИВНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЖАНРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

PLAYFULNESS IN THE FRENCH DETECTIVE NOVEL OF THE 20TH–21ST CENTURIES: COMMUNICATIVE COMPONENT OF GENRE LITERATURE

В работе представлены игровые стратегии, приводящие к трансформации жанрового кода детектива при переходе от неоавангарда к постмодернизму. Рассматривается важность коммуникативной составляющей жанра на примере детективных романов А. Роб-Грийе, П. Модиано, Ю. Кристевой и Л. Бине. Теоретическое и практическое значение исследования состоит в выявлении изменений, которые проходит детективный код при его адаптации в литературе с учетом тенденций неоавангарда и постмодерна. Особое внимание уделено жанру как предмету интерпретации текста.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *французский детектив*; *трансформация жанра*; *реактуализация жанра*; *деконструкция жанра*; *коммуникативные стратегии*; *нарратив*; *неоавангард*; *структурализм*; *постструктурализм*; *постмодернизм*.

The research presents the transformation of the novel genre within the structuralist and post-structuralist methods of creating a fictional text. The importance of the genre communicative component is considered using the example of detective novels by A. Robbe-Grillet, P. Modiano, J. Kristeva and L. Binet. The theoretical and practical significance of the study lies in the presentation of the changes that the detective code goes through when adapted in literature, taking into account the neo-avant-garde and postmodern trends. Particular attention is paid to the genre in the process of interpreting the text.

K e y w o r d s: *French detective fiction*; *genre transformation*; *genre reactualization*; *genre evolution*; *genre deconstruction*; *communication strategies*; *narrative*; *neo-avant-garde*; *structuralism*; *poststructuralism*; *postmodernism*.

На рубеже XIX–XX веков актуализируется проблема определения жанрового ядра. Сопоставление регламентированной структуры, характерной для любого жанра, с этим же жанром в процессе его трансформации позволило выявить различные жанровые модификации и стратегии их развития. В XX веке происходит реактуализация жанра, а именно – переход от канонических жанров, которые считались неизменными, к неканоническим, у которых есть «устойчивая» и «подвижная» составляющая [1, с. 10]. Неканонические, по Н. Д. Тамарченко, жанры, «обновляются, ориентируясь на образцы авторского выбора, а не воспроизведения первообраза-эйдоса» [Там же, с. 48], но при этом сохраняют свою идентичность, что позволяет выделить жанровое ядро, или жанровую константу. В данной работе под жанровой константой понимаются повторяющиеся элементы содержания жанра, такие как тематика, проблематика, охват реальности (экстенсивность и интенсивность воссоздания художественного мира). Жанровая периферия представлена динамичными, или изменчивыми признаками, с помощью которых происходила трансформация жанра.

Понимание формульного жанра выводит Дж. Кавелти [2], закрепляя структуралистскую теорию о повторяемости и устойчивости структур жанровой литературы. Позже Н. Д. Тамарченко, опираясь и на эту работу, утверждает, что неканонические жанры обладают «внутренней мерой жанра» [1, с. 48–51]. Он видит особенности современной жанровой литературы в существовании жанровых модификаций, фиксирующих изменения и границы жанра. К схожему выводу приходит и Н. В. Киреева, анализирующая природу детективного жанра и способы его функционирования. Она подчеркивает, что характерной тенденцией развития постмодернистской литературы становится маскирование автором жанровых доминант (специфики, проблематики, сюжета, конфликта, типа героя и пространственно-временной организации романа) [3]. С. Н. Филюшкина придерживается той же теории и говорит о том, что при всех изменениях, через которые проходит жанровая формула, ее ядро, а соответственно, и жанр, не меняется [4]. Тем не менее сами авторы допускают такие нарушения в жанровом коде детектива умышленно, то есть используют игровые, а именно, коммуникативные стратегии для внесения изменений в детективный жанровый код.

Ролан Барт определяет жанровый код как совокупность идей о жанре и его функционировании [5, с. 455]. То есть жанровый код присутствует в каждом литературном тексте как образец, обобщенное идеальное представление о жанре, с которым реципиент соотносит читаемый текст.

Ален Роб-Грийе ставит перед собой задачу дискредитировать жанровый код детектива, используя его для создания лакун в структуре текста. Писатель воспринимает застывшую структуру детективного романа как обладающую высокой предрасположенностью к трактовке и интерпретации и связывает разрозненные образы и сцены в единое полотно повествования, подобно фрагментам пленки. Например, роман «Проект революции в Нью-Йорке» (*Projet pour une révolution à New York,* 1970) полностью состоит из сцен, объединенных только детективными клише. Ключом к прочтению романа становится фраза, описывающая функционирование «наложения», которое происходит при перцепции текста и дает реципиенту возможность множественной трактовки символов в тексте: «Supposons que vous affirmiez d'abord une chose, puis son contraire ; l'ensemble des deux réponses comporte alors, à coup sûr, l'expression de la vérité dans la moitié des cas»[1] [6, p. 25].

Исследовательница Э. Кафаленос [7, p. 38] видит в таком прочтении корни гегелевской диалектики: тезис и антитезис, противоположные по значению, при объединении представляют синтез, который гораздо ближе к правде, чем каждый из тезисов по отдельности. Однако куда вероятнее то, что творческий поиск Роб-Грийе не связан с классической философией, но представляет собой переходный этап от модернизма к постмодернизму. На модернистское начало *нового романа* указывает его стремление к Ничто, к попытке уничтожить существующую романную форму. Нью-Йорк у А. Роб-Грийе также воплощен в виде напластования повторяющихся клише, что справедливо замечают даже персонажи романа: «Autre chose : vous parlez du quartier de Greenwich, ou de la station de métro Madison ; n'importe quel Américain dirait „ le Village " et „ Madison Avenue ". – Cette fois-là, je trouve que c'est vous qui exagérez ! D'autant plus que personne n'a jamais prétendu que le récit était fait par un Américain»[2] [6, p. 36]. Взаимозависимые понятия, взаимодействующие друг с другом в пустом пространстве текста, «созданного из ничего», как бы замыкаются посреди пустого знака и вынуждены многократно воспроизводить себя, через повторения разрушая иллюзию о постижении мира с помощью законов формальной логики. Для поставленной задачи А. Роб-Грийе изобретает «бесстрастного» нарратора нового типа, движимого интересом к внешним

[1] Предположим, вы сначала утверждаете одно, а затем нечто прямо противоположное: совокупность обоих ответов наверняка содержит истину, которую нужно только вычленить (пер. Е. Мурашкинцевой).

[2] Еще одно: вы говорите о районе Гринвича или о станции метро „Мэдисон" – но любой американец сказал бы „Вилидж" и „Мэдисон-Авеню". – На сей раз именно вы проявляете преувеличенное внимание к мелочам! Кстати, нет никаких оснований считать, будто рапорт составлен американцем (пер. Е. Мурашкинцевой).

проявлениям вещи и абсолютно равнодушного к трактовке ее сути, то есть с помощью используемой нарративной стратегии роль интерпретатора передается читателю. Объединение в новом романе авангардистской попытки разрушения структуры наряду с использованием кодов массовой культуры становится сигналом перехода от модернизма к постмодернизму. Специфика дальнейшего развития французского постмодернизма, таким образом, состоит в том, что корнями он уходит в неоавангард, в том числе антироман, а писатели-постмодернисты ищут, в первую очередь, особые пути повествования, сознательно пренебрегая важными составляющими постмодернистской эстетики (чаще всего: ирония, языковая игра).

«Улица темных лавок» (*Rue des Boutiques Obscures*, 1978) Патрика Модиано не отрицает жанр, как антироман, и, на первый взгляд, больше тяготеет к модернистскому типу повествования за счет рефлексии героя, глазами которого подается повествование. Экзистенциальный детективный герой-нарратор – полная противоположность «регистрирующему аппарату» А. Роб-Грийе. При расследовании истории собственной жизни он вынужден надеяться только на иррациональное чувственное познание мира, которое подсказало бы ему истину о его происхождении. В результате все повествование выдержано в меланхолично-созерцательном тоне, и несмотря на то, что герой является актором сам по себе, невозможность постижения тайны переводит его в разряд пассивно-созерцающего рассказчика. Личное и личностное преобладают над объективно-критическим мировосприятием, обычно доминирующим в рамках детективного кода. Пейзажи, символы, люди и фотографии – то, что имеет важное значение в рамках детективного расследования – переходит в разряд важного для персонажа, наделяющего созерцаемое экзистенциальным смыслом: «J’ai sorti de ma poche, machinalement, les photos... <…> Un instant, mes pensées m’ont emporté loin de ce lagon, à l’autre bout du monde, dans une station balnéaire de la Russie du Sud où la photo avait été prise, il y a longtemps. Une petite fille rentre de la plage, au crépuscule, avec sa mère. Elle pleure pour rien, parce qu’elle aurait voulu continuer de jouer. Elle s’éloigne. Elle a tourné le coin de la rue, et nos vies ne sont-elles pas aussi rapides à se dissiper dans le soir que ce chagrin d’enfant ?»[1] [8, p. 77].

[1] Я машинально вынул из кармана фотографии... <…> На мгновение мысли унесли меня далеко от лагуны, на другой конец света, в курортный городок на юге России, где была сделана эта фотография, так бесконечно давно. Маленькая девочка вместе с матерью возвращается в сумерках с пляжа. Она плачет, в общем-то, без причины, ей просто хотелось еще поиграть. Она уходит все дальше. Вот она уже завернула за угол… И наши жизни, не рассеиваются ли они в вечерних сумерках так же стремительно, как детская обида? (пер. М. Зониной).

В приведенном отрывке ясно прослеживается актуализация проблемы Другого, воплощенная в невозможности «расшифровать» человека или предмет без прямого эмоционального контакта с ним. Описываемые пейзажи и люди предстают перед читателем не только как объекты, но в первую очередь как чувствующие, живые образы, замкнутые каждый в себе. Фотографии, призванные отражать истинность мира, сильнее запутывают героя, поскольку они содержат только отпечаток реальности, отстраняясь от любой интерпретации. Парадоксальным образом способ создания художественного мира, выбранный П. Модиано, подтверждает уже сказанное А. Роб-Грийе о непознаваемости вещей, однако «Улица темных лавок» далека от шозизма. Возможно, в этот момент роману и удается преодолеть тот кризис жанрового письма, с которым столкнулись новороманисты. Проблема исследования смысловой динамики жанровых кодов и зон их пересечения у П. Модиано решается не через устранение формальных признаков, а через нарративные стратегии классической флоберовской романной формы, используемые в непривычном жанровом контексте.

Итак, если первым этапом трансформации детективного романа было разрушение его формы и кода, дальше предпринимается попытка соединить противоречащие друг другу элементы, то есть типичную для жанра сюжетно-структурную модель и не соответствующее ей экзистенциально-философское иррациональное мировосприятие. Полученное в результате этих экспериментов смысловое смещение, при котором заявленная форма детективного романа не совпадает со смысловым дополнением текста, становится объектом дальнейших постструктуралистских штудий. Так, углубление зазора между нагромождением элементов жанрового кода и сюжетом создает в последующем Юлия Кристева в романе «Смерть в Византии» (*Meurtre à Byzance*, 2004). Сюжет «Смерти в Византии» разворачивается вокруг фигуры принцессы Анны Комниной и ее «Алексиады». Книга Анны приобретает сакральное значение для действующих лиц – это единственная улика, которая может помочь распутать убийство. Парадокс обнаруживается в тот момент, когда становится понятно, что все персонажи воспринимают текст «Алексиады» по-своему, меняя его значение в зависимости от контекстов, которые мешают им понять очевидное – книга и серийные убийства совершенно не связаны между собой.

У Ю. Кристевой расследованием серийных убийств занимаются три персонажа, каждый из которых сконструирован из клише детективных поджанров (историографический, женский, конспирологический, философский детектив, полицейское расследование, триллер), что заставляет сюжетные линии выглядеть недостоверно, поскольку при общей предска-

зуемости сюжеты начинают противоречить друг другу. Например, параллельное включение в текст клише из различных поджанров детектива выглядит абсурдно, поскольку каждый из них по своей природе аннулирует остальные. Сюжет оказывается невозможно воспринимать всерьез, и фокус внимания читателя переключается на то, как и зачем сконструирован текст, остается ли он детективом, если детективные элементы подвергаются критике и мутациям внутри самой структуры романа, благодаря объединению несовместимого: «Moi, Stéphanie Delacour, j'écris ce polar métaphysique ou psychologique, je ne sais, avec mon indiscernable humour vous en conviendriez, et voilà que j'hesite : vais-je suivre la trame d'une enquête sur les sectes ou me plonger dans les états d'âme sinistrés, mon royaume préféré ?»[1] [9, p. 110]. При этом псевдоисторический и конспирологический поджанры детектива представлены в сюжетных ветках двух главных героев (Крест-Джонс и Стефани). Причем Крест-Джонс, тоскующий по утраченной Византии, явно выступает в роли «проигравшего» интерпретатора, действия которого не помогают собрать из фактов цельную картину, а, напротив, вносят только больше хаоса в повествование, пока не приводят к новым преступлениям. Стефани – воплощение идеального интерпретатора, обладающего огромным интеллектуальным багажом и возможностью вести несколько расследований в разных областях по одной и той же теме одновременно, потому ей и удается раскрыть дело.

Детективный роман, преодолевающий кризис знака через массированное нагромождение противоположных значений, окончательно утверждает превосходство читательской интерпретации над художественным текстом. Смена представлений о художественной форме и ее восприятии постепенно формируется на протяжении всей второй половины XX века, но полностью трансформируется именно с переходом рубежа веков. Тем не менее окончательного устранения автора из текста так и не происходит, поскольку его место теперь занимают различные способы наррации, прямо или скрыто подрывающие структуру детективного романа и его жанровый код. Именно эта особенность нарративизации дает название последнему из рассматриваемых романов – «Седьмая функция языка» (*La Septième Fonction du langage*, 2015). В романе Лорана Бине под «седь-

[1] Я, Стефани Делакур, пишу этот то ли метафизический, то ли психологический детектив, причем делаю это с присущим мне едва уловимым юмором (а вы не заметили?), и вот передо мною встал выбор: продолжать описывать события, сопровождающие расследование в связи с деятельностью сект, или уйти с головой в глубины душевных состояний и переживаний – мое излюбленное царство? (пер. Т. Чугуновой).

мой функцией» подразумевается специфический способ убеждения при помощи языка. Утверждение может не обладать смыслом, или же смысл сказанного может быть неочевиден без нужного контекста, однако, когда контекст приобретен постфактум, значение даже бессвязных, как изначально казалось, вещей выходит на первый план: «De nombreux sémiologues ont depuis essayé de fournir des définitions à la fois plus claires et plus détaillées, mais ils se sont contredits les uns les autres (parfois sans s'en rendre compte eux-mêmes), ont tout embrouillé et n'ont finalement réussi qu'à allonger (et encore, à peine) la liste des systèmes de signes échappant à la langue…»[1] [10, p. 6].

Решение, предложенное Л. Бине для преодоления новой проблемы, которую несет жанровая трансформация, а именно, невозможность объяснить вещь-улику через совокупность ее трактовок в различных контекстах, заключается в авторской интенции говорить (или молчать) об этой вещи. Парадокс «Седьмой функции…» состоит также в том, что некоторые эпизоды-«улики», играющие ключевую роль в сюжете, невозможно опознать, пока они не распознаны читателем как актуальные для разгадывания и интерпретирования. Если же подходящий контекст при передаче информации в тексте отсутствует, распознать некий элемент как ключевой становится практически невозможно, потому что его «заглушают» другие, более понятные и легко поддающиеся расшифровке знаки. Роль автора, таким образом, актуализируется заново, но уже не в качестве повествователя или шифровальщика, а с позиции «дизайнера» художественного текста. Последовательность излагаемых фактов в таком случае может срабатывать как расшифровка, если подчеркнуть их актуальность, или, напротив, полностью зашифровать, оставив при этом на виду, но отвлекая читательское внимание более «понятными» загадками. Автор в таком тексте не проявляет себя больше ни в чем, кроме намеков-ключей, и решать, какие из них более важны для сюжета, читателю приходится самостоятельно. В целом, игра с контекстом в «Седьмой функции языка» затрагивает еще один важный вопрос, касающийся современной жанровой трансформации. Это намеренное усложнение романной формы и использование приемов, размывающих рамки жанра, при сохранении простого сюжета. Ю. Кристева предлагает наполнять развлекательный сюжет максимумом смыслов и таким способом усложнять структуру, но тогда в угоду воспроизводимости кода страдает читабель-

[1] Многие семиологи с тех пор попытались предложить более прозрачные и при этом более подробные определения, но начали противоречить друг другу (порой сами того не осознавая), все запутали и в итоге лишь расширили (да и то незначительно) свод знаковых систем, не относящихся к языку… (пер. А. Захаревич).

ность. Затрагивается и проблема увлекательности текста, поскольку сюжет, состоящий из клише, известен (или понятен) читателю заранее, и реципиенту остается только выстраивать связи между элементами структуры текста и наполнять их собственным смыслом. Для детективного нарратива важно сохранять элемент тайны хотя бы на одном из уровней прочтения, иначе нарушается жанровая конвенция. Пытаясь решить проблему увлекательности, ключевого для массовых жанров понятия, Л. Бине конструирует другой тип интеллектуального детектива, который насыщает тайной все уровни текста: сюжетный (расследование убийства), интертекстуальный (отгадывание отсылок) и структурный (метарефлексия над текстом). То есть степень разгадывания по-прежнему зависит от желания читателя интерпретировать текст, но удовольствие от чтения при этом связано не с погружением в запутанный сюжет, а с комедийным фарсом, очевидным при наличии у интерпретатора дополнительного контекста. «Седьмая функция языка» зашифрована от обратного: сюжет частично соответствует структуре отстросюжетного детектива, частично приобретает черты философского романа, так как выстроен вокруг проблемы интерпретации знака, тогда как уровень интеллектуальной игры с отсылками вторичен и служит лишь для развлечения.

Эксперимент Л. Бине подтверждает возможность переосмысления игры с читателем и как раз демонстрирует, что отсылки сами по себе больше не являются признаком сложного для восприятия и интерпретации текста. Штампы и коды, сначала распадаясь, а потом воссоздавая и переписывая сами себя, настолько прочно входят в массовую культуру, что становятся ее частью, причем реализуются в тексте на разных уровнях интертекста – через цитацию, известный характерный образ, пародирование привычных для расследования диалогов и сцен или просто их упоминание. Тем не менее если изначально отсылка воспринималась как вариант интеллектуальной игры с читателем и требовала знания дополнительной информации, которая давала ключ к интерпретации сюжета и более детальному прочтению, то сейчас знание дополнительной информации не помогает интерпретации, а по большей части провоцирует у читающего удовлетворение из-за узнавания знакомых образов. Именно этот поворот в использовании и восприятии отсылок позволяет Л. Бине создать текст, в котором дополнительная информация не дает ключ к прочтению детективного сюжета, а лишь становится дополнительным когнитивно-юмористическим контекстом, который не релевантен для сюжета, поскольку знание (или незнание) зашифрованных в романе персонажей и персоналий на прочтение не влияет.

Деконструкция жанрового кода, в данном случае детективного, от неоавангарда к постмодернизму происходит с помощью одинакового инструментария – через выделение характерных особенностей в структуре романа и их дискредитацию. Специфика структуралистского и постструктуралистского подходов к жанру заключается в устранении характерного для детектива приема и намеренной демонстрации созданной пустоты в структуре текста (обнажение структуры) или, напротив, нагромождения наибольшего количества приемов (усложнение структуры). Оппозиция «устранение – нагромождение» реализуется в романе в первую очередь на уровне нарратива, но также затрагивает художественное пространство и сюжетно-композиционные особенности. Задачей устраняемого или избыточного приема становится фокусировка внимания читателя на несоответствии заданного жанра и способа его реализации, затрагивающего только поверхностный стилистический уровень текста, но не саму структуру романа. Итогом успешного прочтения становится переизобретение жанра, утратившего формальные признаки, но сохранившегося в восприятии и контекстах. Дополнительно можно отметить, что хронологически постструктурализм возникает как «работа над ошибками» в структуралистском методе: бесконечная трактовка «пустого знака» разрушала вертикальную иерархическую структуру классического текста, но не предлагала новых вариантов реактуализации повествования. Постструктуралистская горизонтальная структура дает читателю возможность подбора наиболее жизнеспособных и адаптируемых элементов для создания собственного (в данном случае – детективного) романа. Подводя итог, можно сказать, что авторские игровые стратегии используются в основном для преодоления границ жанровой природы детектива и по большей части связаны с разрушением или изменением существующего детективного кода. По мере того, как все характерные для классического детективного повествования коды трансформируются, на смену обязательной загадке или тайне, вокруг которой разворачивается повествование, приходит сначала загадка нерешаемая (у А. Роб-Грийе, П. Модиано), а затем фиктивная (Ю. Кристева) или не меняющая ничего независимо от того, будет она разгаданной или нет (Л. Бине). Это означает, что код загадки может даже отсутствовать в тексте напрямую и существовать только как один из вариантов прочтения романа. Современная жанровая литература, таким образом, стремится к избавлению от формульности – во многом детективный роман определяется так потому, что читатель сам придает ему необходимый контекст.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тамарченко, Н. Д.* Теория литературных жанров / Н. Д. Тамарченко. – М. : Издат. центр «Академия», 2011. – 256 с.
2. *Cawelty, J. G.* Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / J. G. Cawelty. – Chicago : Chicago Press, 1976. – 344 p.
3. *Киреева, Н. В.* Постмодернистская литература США : особенности жанровой поэтики / Н. В. Киреева. – Благовещенск : Изд-во БГПУ, 2013. – 384 с.
4. *Филюшкина, С. Н.* Детектив и проблема культурной памяти: атаки новаций и упрямство жанра / С. Н. Филюшкина. – Воронеж : Наука–Юнипресс, 2012. – 82 с.
5. *Барт, Р.* Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М., 1989. – С. 424–462.
6. *Robbe-Grillet, A.* Projet pour une révolution à New York / A. Robbe-Grillet. – Paris : Les Éditions de Minuit, 2013. – 216 p.
7. *Kafalenos, E.* Robbe-Grillet's Projet pour une révolution à New York: Hegelian Dialectics as Generator of Revolution / E. Kafalenos // The International Fiction Review. – N. Y., 1983. – Iss. 10, № 1. – P. 37–40.
8. *Modiano, P.* Rue des boutiques obscures / P. Modiano. – Paris : Gallimard, 1982. – 256 p.
9. *Kristeva, J.* Meurtre à Byzance / J. Kristeva. – Paris : Fayard, 2004. – 370 p.
10. *Binet, L.* La Septième Fonction du langage / L. Binet. – Paris : Grasset, 2015. – 496 p.

Поступила в редакцию 22.03.2024

УДК 821.161.3.09Быкаў

Іконнікава Людміла Уладзіміраўна
кандыдат філалагічных навук,
вучоны сакратар філіяла “Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы” Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
г. Мінск, Беларусь

Liudmila Ikonnikava
PhD in Philology, Academic Secretary of the Branch “The Yanka Kupala Institute of Literature Studies”
The Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus
Minsk, Belarus
litaratura@mail.ru

АДЗНАКІ ПАРАБАЛЫ Ў ВАЕННАЙ ПРОЗЕ ВАСІЛЯ БЫКАВА

PARABLE ATTRIBUTES IN VASIL BYKAU’S WAR PROSE

Артыкул прысвечаны праблеме дыферэнцыяцыі паняццяў “прытча” і “парабала” ў савецкім і сучасным літаратуразнаўстве, увага скіравана на выяўленне асноўных адрозненняў гэтых форм. Вылучаюцца асаблівасці і адзнакі парабалічнай структуры ў аповесцях В. Быкава “Сотнікаў” і “Абеліск”, з якіх у прозе пісьменніка пачынаюць дамінаваць сінтэзаваныя творы з элементамі парабалы.

К л ю ч а в ы я с л о в ы: *прытча*; *парабала*; *прыём «ачужэнне»*; *сімвал*; *алегорыя*; *В. Быкаў*.

The article is dedicated to the problem of differentiation of the concepts of the parable and paroemia in both Soviet and modern literary studies, and the attention in the article is focused on identifying the main differences between these forms. The article lists the features and signs of the parable structure in the stories “Sotnikov” and “Obelisk” by Vasil Bykau, which mark the moment when synthesized works (stories with elements of a parable) begin to dominate the writer's prose.

K e y w o r d s: *paroemia*; *parable*; *alienation effect*; *symbol*; *allegory*; *Vasil Bykau*.

Погляды на пытанне аб’ёму паняцця *парабала* ў літаратуразнаўчай навуцы вызначаюцца супярэчлівасцю. Даволі часта тэрмін выкарыстоў-ваецца для характарыстыкі тэкстаў пэўнай жанравай формы. Акрамя таго ён служыць для дэтэрмінацыі ўсялякіх магчымых літаратурных форм, у якіх аўтар толькі ўскосна і апасродкавана гаворыць аб мэце свайго твора. Частым з’яўляецца і неразвядзенне паняццяў *парабала* і *прытча*, што назіраецца нават у спецыялізаваных навуковых крыніцах – слоўніках і даведніках.

Напрыклад, у выданні “Паэтыка: слоўнік актуальных тэрмінаў і паняццяў” пад рэдакцыяй Н. Д. Тамарчанкі парабала згадваецца пры пераліку варыянтаў прытчы: «Прамежкавы (і ў гэтым сэнсе цэнтральны) варыянт – прытча, да якой у найбольшай меры падыходзіць паняцце “парабалы”, г. зн. разгортванне аповеду “быццам па крывой, пачынаючы і заканчваючы адным прадметам, а ў сярэдзіне аддаляючыся да зусім, здавалася б, іншага аб’екта”. Інакш кажучы, сам сюжэт (цыклічны) будуецца на ўзаемасувязі і ўзаемадзеянні двух супрацьпастаўленых планаў» [1, с. 188].

Некаторыя слоўнікі (“Словарь литературоведческих терминов” Л. І. Цімафеева і С. В. Тураева [2]) даюць адноснае адрозненне гэтых двух паняццяў. У такім выпадку прыводзяцца два значэнні прытчы, дзе парабалай называюцца прытчы, у аснову якіх пакладзены прынцып парабалы. Абапіраючыся на гэты слоўнік, можна зрабіць наступныя высновы.

У першым сваім значэнні прытча ў розных крыніцах мае наступныя дэфініцыі: “прытча – невялікі аповед, які ў іншасказальным выглядзе заключае маральнае (або рэлігійнае) павучанне, па сваёй форме роднасны байцы” [2, с. 295]. Па вызначэнні В. П. Рагойшы, прытча – “невялікі алегарычны аповед павучальнага характару” [3, с. 255]. Пад прытчай непасрэдна разумеецца такая форма літаратуры, пры якой за знешнімі вобразамі схавана якая-небудзь думка або шэраг думак, дагматычных або маральных, з мэтай іх наглядна патлумачыць.

У другім сваім значэнні (калі гаворка ідзе менавіта пра парабалу) прытча набывае новыя якасці (развіваючыся і па-мастацку мадыфікуючыся), у аснове якіх ляжыць прынцып матэматычнай парабалы. Мастацкі тэкст тут становіцца сродкам выражэння маральна-філасофскіх поглядаў пісьменніка, якія часцей за ўсё супрацьпастаўляюцца прынятым у грамадстве. Важную ролю адыгрывае прыватны факт, які “перадае комплекс грамадскіх супярэчнасцей і адносіны аўтара да іх” [2, с. 295].

Літаратурны энцыклапедычны слоўнік дае такое вызначэнне парабалы: «Парабала (ад грэчаскага parabolé – параўнанне, супастаўленне, падабенства) – тэрмін, які абазначае блізкую прытчы жанравую разнавіднасць у драме і прозе 20 ст. З пункта погляду ўнутранай структуры парабала – іншасказальны вобраз, які мае цягу да сімвала, шматзначнага іншасказання (у адрозненне ад адназначнасці алегорыі і аднанакіраванасці другога плана прытчы); часам парабалу называюць “сімвалічнай прытчай”. Але, наблі-

жаючыся да сімвалічнага, іншасказальны план парабалы не падаўляе прадметнага, сітуатыўнага, а застаецца ізаморфным яму, узаемасуаднесеным з ім» [4, с. 267].

Разважаючы над пытаннем “Што ёсць парабала?”, С. С. Аверынцаў робіць наступную выснову: «У літаральным значэнні – “каля-кінутае-слова”: слова, не накіраванае на свой прадмет, але якое блукае, лунае, апісвае свае кругі “каля” яго; не называе рэч, а хутчэй загадвае гэтую рэч» [5, с. 150]. Гэта дае штуршок да разважанняў чытачам – разважанняў больш вольных і шырокіх, чым гэта магчыма ў прытчы.

Відавочна, што выяўленне розніцы паміж парабалай і прытчай –няпростая задача, бо яны адрозніваюцца адна ад адной толькі, як падаецца, фармальна. Ваганні даследчыкаў пры ўжыванні тэрмінаў пацвярджае наступная заўвага В. А. Песцерава: пры пераходзе ад тэарэтычнага асэнсавання да творчасці, «як правіла, выяўляеш сінкрэтычную прытча-парабалічную форму. І з упэўненасцю можна казаць (прычым адносна канкрэтнага твора ці творчасці асобнага пісьменніка) або аб прыярытэце “традыцыйнай” формы прытчы, або аб выкарыстоўванні парабалы. Таму, зыходзячы з яўнага жанравага радства “fable!” і “parable”, гэтымі паняццямі трэба аперыраваць, хутчэй за ўсё, як сінанімічнымі, тым больш што ў XX стагоддзі пераважае форма мастацкага сінтэзу гэтых умоўных парадыгм» [6, с. 27]. Гэтая выснова зроблена В. А. Песцеравым у працы “Мадыфікацыі раманнай формы ў прозе Захаду другой паловы XX стагоддзя”.

Прааналізаваўшы дэфініцыі тэрміна, якія падаюцца ў літаратурных энцыклапедыях і слоўніках, мы прапануем наступнае вызначэнне: парабала – гэта блізкая да прытчы (з яе дыдактыкай, традыцыйна-выразным іншасказаннем) форма літаратуры, з наяўным, у суаднясенні з прытчай, узмоцненым шматзначна-сімвалічным пачаткам, а таксама фармальна не завершаным, адкрытым для вольных інтэрпрэтацый сюжэтам.

Прытча па сваёй жанравай будове з’яўляецца абмежаванай, бо для яе характэрна канкрэтная накіраванасць на пэўныя высновы, і ўся думка працуе менавіта на раскрыццё дыдактычнага прытчавага пачатку. Яна мае па сутнасці адно, пэўнае і канкрэтнае прачытанне. Парабала, у адрозненне ад прытчы, – адкрытая, шматварыянтная і шматпланавая структура. Тут пераважае не алегарызм, а сімвалізацыя. Яна поліфанічная па сваёй прыродзе, не закрытая, як прытча. Зыходзячы з гэтага, мы будзем разглядаць парабалу як з’яву адрозную ад такой жанравай разнавіднасці літаратуры, як прытча.

Парабала прывязана пераважна да светапоглядных сістэм, рэцыпіент можа пагаджацца ці не пагаджацца з бачаннем рэчаіснасці апавядальнікам. Яна характарызуецца сімвалічнасцю дзеяння, якое з'яўляецца важным складнікам гэтай літаратурнай формы. Сімвалы – гэта апасродкаваная рэальнасць, яны функцыянальна спраектаваныя для тлумачэння сэнсу парабалы.

Для парабалы ўласцівыя два ўзроўні: узровень непасрэднага адлюстравання і ўзровень абагуленага значэння, пры гэтым прадметнае і сэнсавае знаходзяцца ў сувязі, выкліканай аналогіяй. Такія творы вельмі часта маюць выгляд рэалістычнага аповеда, дзе значнае месца займаюць сімвалы, якія могуць прачытвацца па-рознаму. Для таго, каб рэцыпіент змог спасцігнуць прыхаваную аўтарам ідэю, ён павінен суаднесці адно з другім. Парабалічная структура дазваляе чытачу/слухачу, адкрываючы нешта на ўзроўні адлюстравання, пераводзіць вывады па аналогіі на ўзровень мыслення, у яго асабістую рэчаіснасць. Гэта можна прасачыць на мал. 1.

Мал. 1. Рэцэпцыя чытачом твора з парабалічнай структурай

Такім чынам, парабала ў яе непасрэдных адносінах да сітуацыі на абстрактнай мысліцельнай ступені здатная "распараджацца" гэтай сітуацыяй у вызначаным парадку і развіваць яе.

Характарыстыкі мастацкай парабалы можна патлумачыць таксама пры дапамозе матэматычнай парабалы: адна галіна парабалы адносіцца да ўзроўню адлюстравання, другая – да ўзроўню мыслення. У вышэйшай кропцы – абстрактнае злучальнае звяно паміж расказаным і задуманым, сэнс якога чытач павінен раскрыць самастойна (мал. 2).

Мал. 2. Графічная выява парабалічнай структуры твора

Парабалічны (прытчавы) характар твораў В. Быкава адзначалі такія даследчыкі, як Д. Я. Бугаёў, А. М. Адамовіч, М. А. Тычына, Е. А. Лявонава, Л. Д. Корань. Разам з тым сам пісьменнік не надаваў асаблівага значэння фармальным маркіроўкам сваіх апавяданняў, аповесцей, раманаў. І нават насуперак відавочнаму спярша не хацеў пагаджацца са сцвярджэннямі пра выразны ўмоўны пачатак у сваёй прозе, пярэчыў даволі рэзка. Напрыклад, у 1975 г. называў сваю адданасць жанру прытчы (тады гаворка ішла пра “прытчападобнасць”) не больш чым выдумкай крытыкі. Даследчыца В. І. Локун, “агрубляючы” асцярожную, больш тонкую фармулёўку А. Адамовіча пра “прытчападобнасць”, адзначае наступнае: «Творы В. Быкава пачатку 70-х гадоў – “Сотнікаў” (1970), “Абеліск” (1971), “Дажыць да світання” (1973) – таксама мелі ўсе прыкметы сучаснай прытчы. Персанажы гэтых твораў “прадстаюць не як аб’ект мастацкага назірання, а як суб’ект этычнага выбару”. Нягледзячы на тое, што аўтар выразна абазначае час і месца, захоўвае жыццёвае падабенства, яго найперш, як і экзістэнцыялістаў, цікавіць не столькі само дзеянне, колькі сэнс і вынікі гэтага

дзеяння» [7, с. 148]. Такім чынам, прыкметы парабалічнасці, якімі выразна вылучалася быкаўская аповесць ужо ў 1970-я гады, даследчыкі маркіравалі больш традыцыйным і ўжывальным у савецкім літаратуразнаўстве тэрмінам “прытчападобнасць” (ці “прытча”). Быкаў жа ў той час прытчаў не пісаў, не быў адназначна алегарычным у сваёй прозе. Адсюль пратэст пісьменніка супраць ярлыка “прытча” [8, с. 139], які, пры ўсіх добрых намерах крытыкаў, звужаў змястоўнасць яго твораў.

Важным будзе падкрэсліць і такія асаблівасці паэтыкі быкаўскай аповесці, як зварот да сітуацыі экзістэнцыяльнага выбару і выкарыстанне прыёму *адчужэння*. Вядома, што ў філасофіі экзістэнцыялістаў мадэль чалавека ўяўляе сабой асобу, якая знаходзіцца ў пагранічнай (на мяжы жыцця і смерці) сітуацыі, на грані адчаю і пакут. Аднак В. Быкаў, у адрозненне ад уласна экзістэнцыялістаў, «не столькі мадэляваў свае сітуацыі выбару, колькі знаходзіў іх “гатовымі” ў шараговым, будзённым жыцці вельмі канкрэтнага чалавека» [9, с. 45]. Прыём адчужэння, на думку Б. Брэхта, – асноўны прынцып філасофскага пазнання свету. Адчужэнне – гэта не толькі развянчанне заганаў і суб’ектыўных памылак асобных людзей, але і прарыў за аб’ектыўную бачнасць да існага, якое толькі пазначаецца ці ўгадвацца. Герой не павінен быць транслятарам ідэй, важна, каб гэтыя ідэі чыталіся самастойна рэцыпіентам. Праўдзівае адлюстраванне рэчаіснасці не абмяжоўваецца толькі ўзнаўленнем сацыяльных абставін жыцця, існуюць агульначалавечыя катэгорыі, якія сацыяльны дэтэрмінізм не можа патлумачыць поўнасцю. Адлюстраванне гэтых катэгорый магчыма ў форме сімвала. Адчужэнне і ёсць адзін з прыёмаў пабудовы парабал. Тут мы заўважаем асноўныя прынцыпы парабалы: па-першае, наяўны рэалістычны пачатак, па-другое, перавага сімвалічнасці, таго, што не выказваецца ўголас і да чаго чытач павінен дайсці самастойна, зыходзячы са свайго вопыту.

Прыкметы парабалы, як было адзначана вышэй, назіраюцца ўжо ў ранняй творчасці пісьменніка. Пачынаючы са знакамітых аповесцей “Абеліск”, “Сотнікаў”, у В. Быкава дамінуюць сінтэзаваныя творы – аповесці з элементамі парабалы. У іх цэнтры звычайна знаходзіцца пэўны жыццёвы факт, праблема, заканамернасць. Кампазіцыя і сюжэт настолькі выверaныя, што няма ніводнага непатрэбнага эпізоду, усе мастацкія калізіі і дэталі працуюць на раскрыццё ідэйнага зместу. Характэрным з’яўляецца даміна-ванне фатальнага хранатопа, дзе “псіхалагічны, унутраны драматызм, справакаваны скупым знешнім дзеяннем” [9, с. 42]. Асноўны падзейны час – лінейны, які, аднак, перарываецца рэтраспектыўнымі адступленнямі, што

назіраецца ў згаданых вышэй творах. Аповесць “Абеліск” мае выразную рамачную кампазіцыю, і парабалічны характар набывае менавіта аповед Ткачука пра настаўніка Марозава.

Абавязковая для парабалічнай формы і апеляцыя да маралі, сутнасць якой не вычэрпваецца адназначным прачытаннем, а набывае шматварыянтныя сэнсы. Важнай з’яўляецца сімволіка, якой насычаны кожны твор Васіля Быкава (абеліск – у аповесці “Абеліск”, эпізод пакарання смерцю Сотнікава – у “Сотнікаве” і інш.). Немалаважнай адзнакай парабалы выступаюць біблейскія алюзіі. У “Сотнікаве” прачытваецца сувязь з прытчай пра Каіна і Авеля, а маральны выбар настаўніка Марозава з аповесці “Абеліск” мае выразную адсылку да вобраза Хрыста, які ахвяраваў сваім жыццём дзеля чалавецтва.

Як ужо неаднаразова падкрэслена вышэй, у парабале ёсць пэўнае месца (эпізод), якое з’яўляецца абстрактным злучальным звяном паміж расказаным і задуманым. Такім пунктам перасячэння планаў твора ў “Сотнікаве” з’яўляецца момант пакарання смерцю персанажаў: Сотнікаў, нягледзячы на фізічнае знішчэнне цела, падымаецца на недасягальную духоўна-маральную вышыню, у той час як Рыбак працягвае сваё існаванне ў фізічнай абалонцы, але забівае ў сабе чалавека. У дачыненні да аповесці “Абеліск” эпізодам набліжэння планаў становіцца момант выбару Марозава быць побач са сваімі вучнямі, насуперак пазіцыі кіраўніцтва партызанскага атрада, загадзя ведаючы, што гэта будзе яго апошні ўчынак у жыцці.

Такім чынам, у ваеннай прозе Васіля Быкава, пачынаючы з аповесцей “Абеліск” і “Сотнікаў”, праяўляюцца формы прытчава-парабалічнага іншасказання. Кожны наступны твор вызначаецца паглыбленнем філасофскага зместу, узмацненнем сэнсавай нагрузкі і павелічэннем сімвалічнай кадзіроўкі. Алегарычны план дзеяння саступае месца рэалістычнаму, у які цесна ўплецены сімвалічныя вобразы. Быкаўскае “іншасказанне” заключаецца ў самадастатковасці скупа пазначаных фактаў. У цэнтр мастацкай парабалы пісьменнікам звычайна змяшчаецца пэўны жыццёвы факт, праблема, заканамернасць. Алегарычны аповед можа ўяўляць і аўтарскі роздум над спрадвечнымі пытаннямі, ісцінамі, можа быць навеяны ўспамінамі пра перажытае.

ЛІТАРАТУРА

1. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

2. Словарь литературоведческих терминов / редкол.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
3. *Рагойша, В. П.* Тэорыя літаратуры ў тэрмінах : дапам. / В. П. Рагойша. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2001. – 384 с.
4. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 752 с.
5. *Аверинцев, С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – СПБ. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
6. *Пестерев, В. А.* Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия / В. А. Пестерев. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 1999. – 312 с.
7. *Локун, В. І.* Васіль Быкаў у кантэксце сусветнай літаратуры : манаграфія / В. І. Локун. – Мінск : Тэхнапрынт, 2005. – 228 с.
8. *Лазарев, Л.* Великая академия – жизнь / Л. Лазарев // Вопросы литературы. – 1975. – № 1. – С. 126–144.
9. *Сінькова, Л.* Паэтыка прозы Васіля Быкава / Л. Сінькова // Літаратура. Мова. Культура: Да 80-годдзя народнага пісьменніка Беларусі Васіля Быкава : матэрыялы IV Міжнар. канф., Мінск, БДУ, 18–20 чэрв. 2004 г. / БДУ ; пад агул. рэд. Л. Д. Сіньковай. – Мінск, 2005. – С. 42–48.

Поступила в редакцию 22.03.2024

УДК 821.581+785.122(045)

Лянь Хайбо
аспирант кафедры
зарубежной литературы
Минский государственный
лингвистический университет
г. Минск, Беларусь

Lian Haibo
PhD student of the Department
of World Literature
Minsk State Linguistic University
Minsk, Belarus
lhb1020425313@gmail.com

ТРАВМАТИЧЕСКИЕ ФАНТАЗИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛУ СИНЯ И ХАНЬ ШАОГУНА

TRAUMATIC FANTASIES IN THE WORKS OF LU XIN AND HAN SHAOGONG

В статье раскрывается специфика травматической фантазии. Автор применяет психоаналитический подход для исследования текстов с целью выявления скрытых смыслов и символических элементов. Анализ образов идентичности «сумасшедшего» в повестях Лу Синя и Хань Шаогуна в свете психоаналитических концепций З. Фрейда и Ж. Лакана позволяет подвергнуть критической переоценке систему персонажей в литературе о травме и сфокусировать внимание на изображении актуальных проблем современности, таких как коллективная травма, индивидуальное «пробуждение», историко-культурная рефлексия и т.п. В статье выявляются характерные для данной группы произведений факторы создания персонажей: символические элементы, описания эмоций главных героев, изображение их травматических фантазий и влияние «отсутствия отца» на психологическое развитие субъекта и его вхождение в новый символический порядок.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *травма*; *фантазия*; *психоанализ*; *объектные отношения*; *фрагментация травматического опыта*; *метафора отца*; *З. Фрейд*; *Ж. Лакан*; *Лу Синь*; *Хань Шаогун*.

The article reveals the specifics of traumatic fantasy. The author applies a psychoanalytic approach to the study of texts in order to identify hidden meanings and symbolic elements. An analysis of the images in the short novels of Lu Xin and Han Shaogong in the light of psychoanalytic concepts of S. Freud and J. Lacan and the identity of the “madman” allows us to critically revise the system of characters in trauma fiction to focus on the depiction of current problems of our time, such as collective trauma, personal awakening, historical and cultural reflection, etc. The article reveals some aspects of character creation typical of this group of works: symbolic elements, description of emotions of the main characters, depiction of their traumatic fantasies and the influence of the “absence of a father” on the psychological development of the subject and his entry into a new symbolic order.

K e y w o r d s: *trauma*; *fantasy*; *psychoanalysis*; *object relations*; *fragmentation of traumatic experience*; *metaphor of the father*; *S. Freud*; *J. Lacan*; *Lu Xun*; *Han Shaogong*.

Цель данного исследования – выявить связь между изображенными в художественных текстах фантазиями персонажей и коллективной травмой. Анализ травматических фантазий в произведениях Лу Синя и Хань Шаогуна строится на психоаналитических концепциях З. Фрейда и Ж. Лакана, что позволило обнаружить скрытые смыслы «эксцентричной психотической» идентичности.

Проясним суть концепции фантазии и ее связи с травмой в работах психоаналитиков, чтобы применить ее для анализа произведений двух китайских писателей. Концепция фантазии является центральной в работах З. Фрейда. Фантазия (нем. Phantasia) происходит от греческого слова *Phantasm* ‘появляющееся в виде призрака’, которое на поздней латыни означало фантасмагорию, а позже приобрело значение призрака (в XIV в.) и иллюзорного образа. В 1897 г. Фрейд признал, что индивидуальная травматическая фантазия и потенциальное желание (соблазн) не всегда связаны со следами сексуального насилия. Можно предположить, что фантазия противостоит реальности, является чисто иллюзорным продуктом воображения и мешает правильному восприятию действительности. Но Фрейд, не отвергая достоверности всех воспоминаний о сексуальном насилии, открыл факт фундаментальной дискурсивной и воображаемой природы памяти. Воспоминания о прошлом постоянно переформируются в соответствии с бессознательными желаниями. Фрейд использует термин *фантазия* для обозначения сцены, которая представляется воображению и фокусирует внимание на бессознательном желании [1, с. 316–317]. Субъект всегда участвует в этой сцене, хотя это может быть неочевидным.

Фантазии – это ничем не ограниченные воображаемые истории, в которых субъект выступает в качестве главного героя или наблюдателя и может воспринимать то, что он предпочитает из внешнего мира, как часть себя, а также выплескивать то, что он или она ненавидит внутри себя, на других [2, с. 22–27]. Фантазии разделяются на сознательные («грезы наяву»), предсознательные (ночные грезы) и бессознательные. Бессознательные фантазии могут быть восстановлены только психоаналитиком, и они формируют ядро желания. Фантазии могут быть о будущем, прошлом или вымышленных вещах. В психоанализе фантазия рассматривается как способ выражения индивидами потенциальных желаний, а также как бегство от реальности. Психоанализ внедрил метод свободных ассоциаций как эффективный способ выражения и передачи индивидуальных фантазий. При выражении свободных ассоциаций, от слова к слову, от знака к знаку, субъект покажет «окно», через которое можно заглянуть в бессознательное.

Концепция травмы предполагает, что индивид не хочет вспоминать травмирующий опыт, поскольку это тяжелый эмоциональный груз, который не каждая психика способна вынести. Понимание травмирующего опыта и заполнение пробелов в памяти являются важными подходами в клиническом лечении травмы. На этом же принципе писатели в литературе о травме строят свое повествование. Фрагментированные травматические воспоминания, бессознательно генерируемые индивидом, изолируются в мыслительной деятельности, часто в виде образов, а объединение нескольких образов для создания истории с сюжетом – это тоже вид фантазии. Травма постоянно меняет форму, проявляясь в виде индивидуальных воспоминаний, вербальных выражений, индивидуального и социального поведения и физиологических проблем.

Фантазия связана с феноменом травмы, которая существенно влияет на память индивида, мешая объединить фрагменты памяти в одно целое. Воспоминания после травматического опыта обычно излагаются нелинейно, с элементами фантазии и вымысла. Писатели широко используют фантазии как часть образа персонажа.

Для анализа вербальной стороны травматических фантазий можно прибегнуть к теории Ж. Лакана, который ввел в психоанализ понятие означающего. Он использовал инструменты, разработанные лингвистикой: «симптом (травмы) разрешается сам по себе при анализе языка, потому что симптом (травмы) структурирован как язык» [3, с. 59]. Лакан отождествил симптомы со значением: «симптом сам по себе является значением, истина обретает форму» [4, с. 320], а также описал симптом как метафору [5, с. 157]. Затем он назвал симптом «загадочным сообщением», которое субъект считает элементом из уровня «реального» вместо того чтобы признать его своим собственным сообщением [6, с. 149]. Один из трех регистров в теории Ж. Лакана называется «реальное» – это тот аспект опыта, который не может быть полностью символизирован или вербально выражен, это опыт, который существует независимо от языковых конструкций или символических представлений,

В травматических индивидуальных воспоминаниях означающее играет активную и доминирующую роль в отношении к означаемому, причем означаемое подвергается изменениям и развитию под влиянием означающего. Именно через разрыв между означающим и означаемым (одно не может появиться сразу после другого) раскрываются определенные аспекты подсознания субъекта. Последующий характер травмы (большинство травм воздействуют на индивида в течение длительного периода времени) предполагает, что человек часто переключается между энергетическим

и референтным в своих вербальных выражениях. Таким образом, когда человек пересказывает травматический опыт, новые референты привязываются к объектам, которые трудно понять отдельно от травматического опыта субъекта.

Хотя Лакан принял формулировку Фрейда о важности фантазии и о ее виртуальном качестве как сценария желания, он подчеркивал защитную функцию фантазии, характеризуя ее как фиксированное и неподвижное, и в то же время фантазия не перестает повторяться [6, с. 119–120].

Лакан утверждал, что за всеми образами в сновидениях и фантазиях скрывается бессознательная «фундаментальная фантазия»: психоаналитик переосмыслил Эдипов комплекс, введя понятие «метафоры отца», представляющее власть и ее репрессирующую функцию. «Метафора отца» перемещает «закон отца» в символический порядок, важность которого состоит в том, что роль отца превращается в функцию, и даже нереальные отцы могут быть рассмотрены как «метафора отца» [7, с. 120].

С точки зрения теории травмы, введение «символического отца» привело к появлению набора правил, особенно в языковой системе, что оказало глубокое влияние на психологическое развитие человека. При столкновении с «законом отца» первоначальное мировоззрение и самосознание индивида подвергаются потрясению, этот процесс для субъекта является одновременно переходным и крайне важным. Можно отметить отделение субъекта от близких отношений с матерью и переход к идентификации с отцом. Этот этап символизирует угасание Эдипова комплекса и «смерть отца». «Смерть отца» выступает элементом нового символического порядка, где язык и символические правила становятся основой понимания мира субъектом и его самоидентификации [8, с.119–123].

Исследование фантазии Фрейдом и Лаканом служит эффективным методом изучения литературы о травмах. Анализ фантазии в художественных текстах может строиться на сюжетной линии и композиции произведения, на характере повествования, в частности, на способах представления персонажа, а также на свободном косвенном дискурсе (если таковой использован автором). В некоторых произведениях персонажи могут представать в качестве символов коллективности, отражая культурно-психологические особенности определенного исторического периода. Эксцентричные проявления психики и поведения обретают дополнительное значение.

Книги К. Карут «Травма: исследования памяти» (1995) и «Невостребованный опыт: травма, повествование и история» (2016) вызвали волну научного интереса к связи между травмой, памятью, историей и литера-

турой. Гуманитарные исследования травмы побуждают литературоведов задавать вопросы о роли, которую художественные тексты играют в интерпретации проблематики травмы, включая ее воздействие на восприятие травматических событий, а также формирование исторической и культурной памяти.

С начала XX в. Китай пережил двойные изменения в общественном сознании и социальной системе, расширение тематики литературных произведений отразило «индивидуальное пробуждение» и историческую рефлексию. После 1918 г. писатели были обеспокоены заменой традиционной культуры модернизированной культурой. Некоторые из них обратились к изучению связанного с указанными процессами травматического опыта и собрали разрозненные личные воспоминания в вымышленные истории. Через болезненный опыт или фантазию главного героя выражаются особенности китайской национальной психологической травмы в XX в., и тема истории переплетается с социальной и индивидуальной травмой.

Фантастический рассказ Лу Синя «Записки сумасшедшего» (1918) и повесть Хань Шаогуна «Папапа» (1985) представляют собой культурную рефлексию в историческом контексте с точки зрения травматической фантазии и в то же время отражают культурную и историческую травму, пережитую китайским обществом во время демократической революции.

В 1918 г. Лу Синь был впечатлен, прочитав повесть Н. Гоголя «Записки сумасшедшего» (1834), поэтому он создал одноименное произведение. Содержание истории основано на записках, написанных человеком, страдающим манией преследования. Записки отражают внутренний процесс психического заболевания, когда человек считает, что живет в мире, где люди едят друг друга.

В рассказе фигурирует некая «историческая книга», в которой, на первый взгляд, на каждой странице прописаны стандарты морали и добродетели. Но после того, как главный герой внимательно прочитал ее в полночь, он вдруг увидел между строк слово *каннибализм*. С тех пор он лишается рассудка, концепция «каннибализма» преследует его, словно призрак, и он не может ни с кем общаться, опасаясь, что все вокруг, знакомые и незнакомые, участвовали в «людоедстве». Он даже подозревает, что сам когда-то ел людей. Затем главный герой испытывает непонятный страх и в конце задает вопрос и молится: *Может, есть еще дети, не евшие людей? – Спасите детей!* [9, ч. 13].

Герой уверен, что окружающие тоже хотят съесть его так же, как в соседней деревне якобы съели злобного человека. Он придумал этический закон людоедства: если бы окружающие его люди вынудили главного героя совершить самоубийство, тогда он мог бы со спокойной душой заниматься людоедством. И он боялся, что неосознанно тоже ел блюда, приготовленные из человеческого мяса.

Безумная фантазия о людоедстве является ядром этого рассказа. Главный герой страдает манией преследования и ищет способы самоспасения. В конце концов он вынужден возложить свои надежды на детей. Беспорядочные описания состояний психики главного героя с трудом поддаются анализу и трактовке. За хаотичным сюжетом и повторяющейся лексикой скрывается глубинный смысл, который может быть раскрыт с помощью психоаналитического подхода к художественному произведению.

В психоанализе фантазии об отсутствии ощущения времени рассматриваются как механизм самозащиты, направленный на избежание реальности. Аналогичным образом текст Лу Синя строится на нелинейной структуре повествования с использованием «потока сознания», что нивелирует ход времени и приводит к визуализации травматических фантазий и эмоциональному выражению иллюзорных представлений о поедании человека, возникающих у главного героя.

В тексте постоянно повторяется слово *людоедство*, и истории «людоедства» постепенно перестают быть простыми описаниями действий и фактов, а становятся бессознательным выражением другого знака. Лексическое значение слова *каннибализм* расщепляется и вскрывает иной смысл: травма, причиненная феодализмом, бессмертна, и жертвы феодализма могут это осознавать или не осознавать. Социокультурная идеология Китая строго контролировалась феодальной династией, охватывая все аспекты, которые подвергались отбору и контролю. Под воздействием этого давления люди в целом следовали набору идеологических правил, которые, по мнению Лу Синя, представляют собой идеологемы, лишающие человека личного сознания. Так возникает метафора каннибализма, которая служит воплощением влияния социальных отношений в Китае на отдельных людей в начале XX века. Фантазия о каннибализме визуализирует травму и показывает, что подчинение правилам может подавлять возможность пробуждения индивидуального сознания. В конце записок главный герой выздоравливает и становится местным чиновником, что выражает идею автора о трудности изменения социальных правил и общественного мнения.

В своих произведениях Лу Синь использует прием образного повтора, например, в них постоянно фигурирует расплывчатое описание луны или неяркого света. В сюжете «Записок сумасшедшего» также появляется этот образ: *Сегодня вечером замечательно светит луна* [9, ч. 1]; *Сегодня совсем не светила луна* [9, ч. 2]; *Всю ночь не смог уснуть* [9, ч. 3]; *Глубокая тьма, не знаю: день или ночь* [9, ч. 6]; *И солнце не всходит, и двери не отворяются: кормят два раза в день* [9, ч. 11]. Хотя упоминание лунного или неясного света в главах имеет форму коротких предложений, с первой до последней части можно проследить, что свет становится темнее. Это параллельно отражает усугубление безумия и паники главного героя, а также то, что его размышления относительно волнующей его проблемы становятся все более ясными. Кроме того, герой создает ассоциации, связывая характеристики людей с чертами животных, что символизирует превращение межличностных отношений в «охотничьи». Все сюжеты о ночи – это содержание одной только фантазии главного героя. С точки зрения психоанализа, описание света – это скрытое описание одиночества, страха, депрессии и недоверия главного героя.

Используя психоанализ для установления связи между безвременьем, каннибализмом и тьмой, можно прийти к выводу, что безвременье и темнота являются подсознательными проявлениями депрессии и травматических фантазий, в то время как каннибализм является визуальной проекцией травматических фантазий. Свободные ассоциации главного героя вращаются вокруг этих трех аспектов, отражая внутренний мир, который преследует больного бредом, а затем раскрывает его травму. Автор также использует дневник главного героя как метафору широко распространенной коллективной травмы в социальной системе Китая в начале XX века.

Еще одна травмирующая фантастическая история из серии «иррациональный сумасшедший» – «Папапа» (1985) Хань Шаогуна. Повесть рассказывает о деревне, изолированной от мира, где есть человек по имени Биньцзай, который никогда не вырастет. Он родился, не видя своего отца, и никто не знает, кто его отец. Он ничего не может делать и говорит только два слова: *папа* и *мама*. *Последнее было ругательным словом* [10, с. 1], но в устах ребенка оно оставалось просто набором звуков. Поскольку жизнь в деревне трудна, колдун деревни хочет принести голову Биньцзая в жертву. Когда палач поднял нож для казни, в небе внезапно прогремел гром, и люди были ошеломлены, думая, что это знак с небес, и Биньцзай выжил.

Когда жители решили воевать с другой деревней, колдун предсказал успешный результат. Однако вопреки предсказанию, они потерпели неудачу, и многие погибли. В это время люди внезапно вспомнили о случае, когда Биньцзая собирались принести в жертву в грозу. *Папа* и *мама*, слова, которые может сказать Биньцзай, были трактованы жителями как метод предсказания древнего китайского инь и ян. Все думали, что Биньцзай – это настоящий колдун, и решили молиться ему и узнавать предсказания о будущем. Однако Биньцзай мог только вращать глазами и в конце концов сказал *nana*. Люди подумали, что это знак победы, но в итоге снова потерпели неудачу. Вскоре в деревне закончилась еда, а мама Биньцзая пропала в горах, и один из деревенских жителей отравил старых и слабых деревни, оставив молодых в надежде, что они смогут продолжить род. Бинцзая также отравили, но он не умер, а, очнувшись, слабо произнес *nana* [10, с. 41].

Произведение Хань Шаогуна продолжает исследование темы культурной потери и культурных трансформаций. Травматическая фантазия тесно связана с расширением значения слова и языка: многие слова символизированы и наделены новыми смыслами, в том числе отражая некоторые национальные культурные травмы.

Биньцзай как символ трагедии находится в замкнутой природной и отсталой культурной среде, это уродец, порожденный этой средой, ее жертва. Но его бессмертие намекает на то, что этот отсталый, невежественный культурный ген распространяется дальше. Для новой группы людей он становится источником заражения и жертвой, продолжая влиять на будущие поколения и создавая замкнутый круг зла.

Речь Биньцзая не имеет логики, он не может выразить свои мысли, за исключением двух основных намерений и эмоций: все, что относится к утверждению, к позитивному, соотносится со словом *nana*; все, что относится к отрицанию, к негативному, обозначается словом *мама*. Когда он не может определить характер стимула, он просто реагирует произвольно. Способ мышления Биньцзая – бинарная оппозиция «или/или»: что не радость, то гнев, что не добро, то зло, что не хорошо, то плохо – это способ автора выразить состояние афазии культурной травмы Китая в последней трети XX века.

Хань Шаогун демонстрирует однонаправленный характер языка персонажей, его социальную функцию, но в «Папапа» связи, на которых основывается эта функция, разорваны. Или говорящий сам не понимает, что говорит, полагаясь только на догадки и интерпретации слушателя; или говорящий говорит сам с собой, не заботясь о том, понимает ли слушатель

его и даже слушает ли он. Персонажи почти не имеют возможности общаться друг с другом, между людьми существует огромная преграда, они говорят на языке, который не могут полностью понять. Автор использовал психические проблемы Биньцзая, чтобы дать возможность читателю взглянуть на них с критической точки зрения, разглядеть источник травмы, деформированной и патологической, которая залегает в основе китайской нации.

В повести, помимо языка Биньцзая, язык других персонажей всегда смешивается с древним и современным, диалектом и официальным китайским. Между читателем и персонажами может возникнуть непонимание. Бессмысленные слова Биньцзая увеличивают трудности восприятия текста читателем. *Словно подчёркивая, что в большой семье все друг другу родственники, обращение «фуцинь» (отец) нарочно заменяли на «шушу» (дядя), «шушу» говорили, когда нужно было сказать «деде» (папа)* [10, с. 9]. Хаотичная система родства, исчезнувший отец, путаница в номинациях используются в качестве символов хаоса китайской национальной культурной психологии в XX веке.

Ли Цинси считает, что «образ и речь Биньцзая отличаются от индивидуальных характеристик, используемых в целом в литературных произведениях, но являются глубоким выражением коллективного сознания (или коллективного бессознательного), сформировавшегося в национальной психологии» [11, с. 41]. Биньцзай ищет исчезнувшего отца, что соответствует поиску корней национальной культуры.

Рассматривая травматическую фантазию в повести с точки зрения психоанализа, можно утверждать, что мы имеем дело с «фундаментальной» фантазией, то есть, в концепции Ж. Лакана, с «метафорой отца». Повторяющийся в романе сюжет о том, как Биньцзай ошибочно принимает других людей за своего отца, доказывает, что «воображаемый отец» продолжает появляться в подсознании, а позиция отца вечна.

Очевидно, что «отец» присутствует здесь как символическое олицетворение правил. Слова и поведение Биньцзая показывают, что он не может чувствовать и понимать этот набор правил, но он подсознательно стремится к нему. Аналогично, в «Записках сумасшедшего» Лу Синя «каннибализм» также обозначается как «закон отца». Главный герой осознает «имя отца», а затем пытается найти символическую «смерть отца», но в результате сумасшедший выздоравливает и становится местным чиновником, то есть он попадает в новый символический порядок.

Семантическая связь двух произведений указывает на «закон отца», и авторы намеренно избегали описания времени, пытаясь выразить вечность и цикличность этого закона. «Отец» продолжал трансформироваться в определенную форму визуальных образов. В произведениях использованы фантазия и странная логика повествования, а образы сумасшедших персонажей отражают конкретные исторические травмирующие факторы, которые вызывают коллективное молчание, в то время как коллективная травма выражает скрытые травмирующие чувства через травмирующие фантазии.

Исследователь Л. Малкки считает, что «индивидуальная память главного героя становится общей памятью, мощной силой, которая воздействует на идентичности, идеи, желания и верования, сформированные и трансформированные в преходящих обстоятельствах, которые были пережиты совместно незнакомыми людьми» [12, с. 92]. Другими словами, травмирующие фантазии индивида в художественном произведении являются средством отстранения от травмы, с одной стороны, и способом внедрения ее в общественное сознание – с другой. В этих случаях исследователи могут подвергнуть травму интерпретации посредством психоаналитического метода, чтобы выявить смысл романов о травме и определить суть переживания и травмирующих событий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Фрейд, З.* Работа сновидения / З. Фрейд // Толкование сновидений. – Минск : Харвест, 2005. – 490 с.
2. *Bellemin-Noël, J.* La psychanalyse du texte littéraire : Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud / J. Bellemin-Noël. – Paris : Nathan Université, 1999. – 159 p.
3. *Lacan, J.* The function and field of speech and language in psychoanalysis. Ecrits: A Selection / J. Lacan. – London : Tavistock, 1953. – 322 p.
4. *Lacan, J.* The seminar of Jacques Lacan / J. Lacan // Book II : The ego in Freud's theory and in the technique of psychoanalysis. – New York : W. W. Norton, 1955, – 343 p.
5. *Lacan, J.* Le Semiriaire / J. Lacan. – Paris : du Seuil, 1957. – Livre IV : La relation d'objet [Object relations]. – 434 p.
6. *Lacan, J.* Le Seminaire / J. Lacan. – Paris : du Seuil, 1991. – Livre VIII : Le transfert [Transference]. – 464 p.
7. *Lacan, J.* The four fundamental concepts of Psychoanalysis / J. Lacan. – London : The Hogarth Press, 1978. – 290 p.

8. *Shepherdson, C.* From Oedipus Rex to Totem and Taboo: Lacan's Revision of the Paternal Metaphor / C. Shepherdson // Nature, Culture, Psychoanalysis. – London : Routledge, 2002. – 272 p.
9. *Лу Синь*. Записки сумасшедшего [Электронный ресурс] / Лу Синь ; пер. С. Тихвинского. // КулЛиб. – 1971. – Режим доступа: https://cool-lib.net/b/83296-lu-sin-zapiski-sumasshedshego/read. – Дата доступа: 16.01.2024.
10. *Хань Шаогун*. Папапа / Хань Шаогун, Мо Янь, Янь Лянькэ ; пер. Е. И. Митькина. – СпБ : Современная китайская повесть : «Гиперион», 2017. – 384 с.
11. *Ли Цинси*. Что он ищет? – Краткое изложение тезиса Хань Шаогуна / Ли Цинси // Рецензия на роман. – Шэньси: Ассоциация писателей Шэньси, 1987. – 96 с. = 李庆西，他在寻找什么?——关于韩少功的论文提纲. / 李庆西. // 小说评论, 1987, 96页.
12. *Malkki, L. H.* Anthropological Locations / L. H. Malkki // News and Culture: Transitory Phenomena and the Fieldwork Tradition. – Oakland : University of California Press, 1998. – 287 p.

Поступила в редакцию 02.04.2024

УДК811.161.3’373.2:821.161.3

Слівец Вольга Рыгораўна
кандыдат філалагічных навук,
начальнік навукова-
даследчага сектара
Мазырскі дзяржаўны педагагічны
ўніверсітэт імя І. П. Шамякіна
г. Мазыр, Беларусь

Volha Slivets
PhD in Philology,
Head of the Research Sector
Mozyr State Pedagogical
University named after I. P. Shamyakin
Mazyr, Belarus
olgaslivets@mail.ru

ПРЭЦЭДЭНТНЫЯ ФЕНОМЕНЫ Ў СКЛАДЗЕ ПАРАЎНАЛЬНЫХ КАНСТРУКЦЫЙ У ПАЭТАНІМІКОНЕ ТВОРАЎ МАКСІМА ТАНКА[1]

PRECEDENT PHENOMENA IN COMPOSITION OF COMPARATIVE STRUCTURES IN THE POETONYMICON OF MAXIM TANK’S WORKS

У артыкуле на прыкладзе мовы паэтычных твораў Максіма Танка аналізуюцца прэцэдэнтныя феномены ў складзе параўнальных канструкцый, іх вобразастваральная, інтэлектуалізуючая і інтэртэкстуальная функцыі. Выяўлена, што прэцэдэнтныя адзінкі ў паэтаніміконе аўтара пераважна выступаюць у якасці аб’ектаў параўнання. Вызначаны асноўныя інтэгральныя прыкметы, якія паслужылі падставамі для параўнання, а таксама сферы-крыніцы культурных ведаў, да якіх належаць зафіксаваныя прэцэдэнтныя адзінкі ў складзе параўнальных зваротаў.

К л ю ч а в ы я с л о в ы: *параўнанне*; *прэцэдэнтны феномен*; *інтэртэкстуальнасць*; *алюзія*; *фонавыя веды*; *мастацкі вобраз*; *кантэкст*; *функцыі прэцэдэнтных феноменаў*; *тапонім*.

The article analyzes precedent phenomena in the composition of comparative constructions, their imaginative, intellectualizing and intertextual functions on the example of the language of Maxim Tank’s poetic works. It was found that precedent units in the author’s poetonymicon mainly act as objects of comparison. The main integral features, which served as the basis for comparison, as well as the spheres-sources of cultural knowledge, to which the recorded precedent units in the composition of comparative references belong, are defined.

K e y w o r d s: *comparison*; *precedent phenomenon*; *intertextuality*; *allusion*; *background knowledge*; *artistic image*; *context*; *functions of precedent phenomena*; *toponym*.

Традыцыйна ў лінгвістыцы пад *прэцэдэнтамі*, паводле Д. Б. Гудкова, разумеюцца “стэрэатыпныя вобразна-асацыятыўныя комплексы”, “узорныя факты, якія служаць мадэллю для ўзнаўлення падобных фактаў, пада-

[1] Артыкул падрыхтаваны пры фінансавай падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонду фундаментальных даследаванняў па дагаворы № Г22М-038 ад 04.05.2022 г.

дзеныя ў маўленні пэўнымі вербальнымі сігналамі, што актуалізуюць стандартны змест, які не ствараецца нанова, але ўзнаўляецца" [1, с. 105]. Таму феномен прэцэдэнтнасці засноўваецца на агульнасці фонавых ведаў (сацыяльных, культурных, моўных) адрасата і адрасанта.

Прэцэдэнтныя феномены (ПФ) выступаюць ядзернымі элементамі кагнітыўнай базы – "пэўным чынам структураванай сукупнасці ведаў і ўяўленняў, якімі выладаюць усе прадстаўнікі той ці іншай лінгва-культурнай супольнасці" [1, с. 92]. За ПФ заўсёды стаіць пэўнае ўяўленне аб ім, агульнае і абавязковае для ўсіх носьбітаў таго ці іншага нацыянальнага менталітэту, альбо інварыянт яго ўспрымання, які і робіць усе апеляцыі да прэцэдэнтнага феномена "празрыстымі", зразумелымі, канатацыйна афарбаванымі [2, с. 170]. Паводле В. У. Красных, вызначальнай характарыстыкай ПФ з'яўляецца іх здольнасць 1) выконваць ролю эталона культуры; 2) функцыянаваць як згорнутая метафара; 3) выступаць у якасці сімвала якога-небудзь феномена ці сітуацыі (узятых як сукупнасць пэўнага набора дыферэнцыйных прыкмет) [2, с. 171].

ПФ характарызуюцца як поліфункцыянальныя моўныя адзінкі, якія даследчыкамі часцей разглядаюцца з пазіцый літаратуразнаўства і тэорыі інтэртэкстуальнасці. Так, Н. А. Фацеева акцэнтуе ўвагу на *сэнсаўтваральнай функцыі* ПФ, сцвярджаючы, што "інтэртэкст (тэкст, атрыманы ў выніку выкарыстання прэцэдэнтных феноменаў) дазваляе ўвесці некаторую думку ці канкрэтную форму прадстаўлення думкі" [3, с. 865]. Г. С. Драпалюк таксама пагаджаецца, што "любое выкарыстанне ПФ у тэксце можна лічыць рэалізацыяй *сэнсаўтваральнай* ці *сэнсафарміруючай функцыі*, бо ўключэнне ПФ у тэкст выклікае стварэнне новага сэнсу. Найбольш важнымі і характэрнымі для ПФ з'яўляюцца менавіта *сэнсафарміруючая*, *інтэлектуалізуючая* і *інтэртэкстуальная* функцыі" (курсіў наш. – *В.С.*) [4, л. 32]. Прычым даследчыца падкрэслівае пэўную залежнасць функцый ПФ ад таго, да якога віду яны належаць. Так, важнейшай функцыяй прэцэдэнтных імёнаў (ПІ) яна лічыць *функцыю ацэнкі*: "Дэнататыўнае выкарыстанне ПІ ўзбагачае ідэйна-праблемны змест тэксту, узмацняе яго ўздзеянне на чытача дзякуючы адсылцы да аўтарытэтнай крыніцы, павялічвае яго аб'ектыўнасць" [4, л. 35]. Але на гэты конт Д. Б. Гудкоў адзначаў, што трэба адрозніваць эмацыянальную і рацыянальную ацэнкі, бо, на яго думку, ацэнка, якая выражаецца з дапамогаю прэцэдэнтнага імя, не прэтэндуе на аб'ектыўнасць, яна падкрэслена эмацыйная, а значыць, суб'ектыўная [1, с. 157].

Сацыякультурная прырода ПФ, іх багатае асацыятыўна-семантычнае поле, межы якога распаўсюджваюцца і ў сферы экстралінгвістычнай культурнай інфармацыі, абумоўліваюць шырокае выкарыстанне такіх адзінак (асабліва ў сферах мастацкай літаратуры і публіцыстыкі) па-за прамою рэферэнцыяй і ў складзе мастацкіх тропаў. Прычым ужыванне ўласнага імя ў пераносным значэнні пераважна засноўваецца на мадэлі метафары.

Так, І. Э. Ратнікавай, якая падрабязна вывучала “нестандартныя маўленчыя паводзіны” ўласных імёнаў, зроблена выснова, што “ўжыванне любой намінатыўнай адзінкі па-за яе прамой рэферэнцыяй звязана з актыўным пераўтварэннем семантыкі, часцей за ўсё паводле метафарычнай мадэлі”, онімы, “стаўшы сродкам іншасказання, другаснай намінацыі і вобразнай прэдыкацыі, пераўтвараюцца ў словы-паняцці” [5, л. 8].

Мяркуем, не з’яўляюцца выключэннем і параўнальныя канструкцыі з кампанентам-ПФ, якія сталі аб’ектам нашага навуковага досведу.

У мовазнаўстве пад параўнаннем разумеюць асобую сінтаксічную канструкцыю, “словы і словазлучэнні, якія шляхам параўнання раскрываюць і ўдакладняюць змест іншых слоў ці словазлучэнняў у сказе” [6, с. 172]. У літаратуразнаўстве параўнанне трактуюць як “від тропа, у якім сутнасць аднаго прадмета, з’явы ці паняцця вытлумачваецца праз супастаўленне яго з падобнымі іншымі, больш або менш вядомымі ўспрымальніку літаратурнага твора” [7, с. 169]. Такім чынам, сутнасць параўнання заключаецца ў супастаўленні аднаго прадмета, з’явы ці дзеяння з іншым на аснове агульных прыкмет.

Традыцыйна ў структуры параўнальных канструкцый выдзяляюцца *суб’ект* (тое, што параўноўваецца), *аб’ект* (тое, з чым параўноўваецца) і *аснова параўнання* (падстава для параўнання). Нярэдка ў якасці аб’екта параўнання выкарыстоўваюцца ПФ, што абумоўлена іх асобай семантычнай арганізацыяй. Аднак адзначым, што ў адрозненне ад анамастычнай метафары і метаніміі, якія прадугледжваюць выкарыстанне такой анамастычнай адзінкі ў пераносным значэнні, у параўнальных выразах ПФ захоўвае сваю ядзерную семантыку, але змяняе структуру элементаў асноўнага значэння за кошт узбагачэння дадатковымі сэнсавымі прыращэннямі. Метафара выражае адносіны тоеснасці, параўнанне – адносіны падабенства.

Асноўная задача ўласных імёнаў у мастацкім творы – гэта ўзмацненне яго вобразнасці, экспрэсіўнай выразнасці. Па словах В. І. Фаняковай, “у розных функцыянальных стылях маўлення амаль усе разрады ўласных імёнаў маюць высокую частотнасць ужывання, але заўсёды з розным наборам стылістычных функцый. Літаратурна-мастацкі стыль выкарыстоў-

вае ўласныя імёны ў актуалізаваным выглядзе з эстэтычнай гіперфункцыяй, якая праяўляецца як камунікатыўна-намінатыўная, характаралагічная, тэмпаральная, лакальная, ідэалагічная, культурна-гістарычная і інш. у розных жанрах мастацкіх твораў" [8, с. 24]. Ва ўсёй сваёй паўнаце названая "эстэтычная гіперфункцыя" ўласных імёнаў, на наш погляд, выявілася ў паэтаніміконе твораў Максіма Танка – паэта з асобым адчуваннем рэчаіснасці, таленавітага майстра слова, філосафа і інтэлектуала.

Намі былі прааналізаваны параўнальныя канструкцыі з анамастычным кампанентам, выражаным ПФ (41 адзінка), адабраныя метадам суцэльнай выбаркі з паэтычных тэкстаў Максіма Танка, створаных ім у перыяд з 1939 па 1995 год.

Выяўлена, што абсалютную большасць прааналізаваных прыкладаў складаюць канструкцыі, у якіх кампанентам параўнання выступаюць кампаратыўныя маркёры – злучнікі *як, бы, быццам, нібы, нібыта* і інш.: *Прачнуўся. Да позніх гадзін / Не спіцца, хоць дрэмле сяло, / Хоць цешу сябе,* ***як*** *Цідзін, / Што гэта даўно ўсё было* [9, т. 6, с. 87]; *Стары гасцінец асамотнены. // З бяроз чырвоны ліст цярушыцца. // І вее ў твар вятрамі слотнымі, /* ***Бы*** *з казачнай "Балады" Рушчыца* [9, т. 2, с. 118]; *Пад навальніцай веснавой запела / Бярозаў прыдарожная капэла. // Маланка / за маланкай / сячэ крута, /* ***Нібыта*** *дырыжорская батута / Рыгора Шырмы, / аж да паднябесся / Ўздымаючы акрыленую песню* [9, т. 6, с. 312–313] і інш. Злучнікі-маркёры забяспечваюць захаванне зыходнай рэферэнтнай сувязі ПФ, нязменнасць яго асноўнага значэння і наладжваюць механізм параўнання суб'екта і аб'екта, а таксама дадатковую характарыстыку апошняга.

Сродкам выражэння параўнання таксама з'яўляецца беспрыназоўнікавы творны склон: *І чорным вуглем, плакат газетны / крычыць аб штрайку гарнякоў; / крычыць аб крыві, што* ***лавай Этны****, /афарбавала брук вуліц зноў* [9, т. 1, с. 209]. Засведчаны адзінкавыя выпадкі імпліцытнага ўжывання параўнанняў з анамастычным (аданамастычным) кампанентам, напрыклад: *Я думаў: / Чаго гэта раптам / Маяк пачаў лыпаць / Сваім паліфемавым вокам* [9, т. 5, с. 288]. Такое імпліцытнае параўнанне (ліхтар маяка – як *вока Паліфема*) прадстаўляе сабою з'яву пераходнага тыпу, якая спалучае ўласцівасці параўнання і метафары.

Анамастычнае параўнанне з'яўляецца яркім сродкам мастацкай выразнасці, у аснове якога ляжыць эмацыянальна-суб'ектыўная ацэнка прадмета ці з'явы аўтарам. Ролю эталона, ацэначнага стэрэатыпа нярэдка выконвае ПІ як аб'ект параўнання, дзякуючы здольнасці актуалізаваць іншыя ПФ – тэксты, выказванні і сітуацыі: – *Горад мой, горад мой, / Колькі гордых іх, мужных і смелых / Тут лягло пад табой, / На руінах тваіх*

анямелых?! – // Толькі цені ўстаюць – / І цень кожны гаворыць мне імя – / І праз горад ідуць, / І, ***як Дантэ****, іду я за імі… // Гэта, можа, страшней / Ад усіх падарожжаў у пекла, / Дзе б агнямі мяне / За грахі катавалі і секлі* [9, т. 2, с. 50]; *Я сам вінават, / Што трапіў да цябе / Ў палон, Паэзія, / Што ў свой час, /* ***Як Адысеевы валацугі****, / Не заляпіў свае вушы воскам, / Каб не чуць твой спеў сірэны, / А калі ў адведзіны прыйшла, / Не змог,* ***як Дыяген****, / Сказаць уладару: /"Не засланяй мне сонца!"* [9, т. 6, с. 42]; *Бічую,* ***бы Ксеркс****, / Мора за разбітыя / Мае караблі* [9, т. 6, с. 317]. У першым прыкладзе ўніверсальна-прэцэдэнтнае імя *Дантэ* (італьянскага паэта і мысляра Позняга Сярэднявечча) "адсылае" да вядомага сюжэта – прэцэдэнтнага тэксту "Боскай камедыі"; у другім – прэцэдэнтны міфонім *Адысей* апелюе да ПТ грэчаскай міфалогіі, імя старажытнагрэчаскага філосафа *Дыяген* скіроўвае да прэцэдэнтнай сітуацыі і выказвання, адрасаванага, паводле падання, да Аляксандра Македонскага. Ужыты ў апошнім з прыведзеных прыкладаў параўнальны зварот апелюе да легенды аб персідскім цару *Ксеркселе*, які ў 480–479 гг. да н.э. узначаліў паход персаў у Грэцыю: калі рыхтавалася бітва пры Саламіне, Ксеркс загадаў уладкаваць пантонны мост, каб хутчэй перакінуць свае вайсковыя сілы да месца бітвы. Аднак узняўся моцны вецер і мост быў разбураны. Тады раз'юшаны цар загадаў "пакараць" мора – высекчы марскую ваду [10, с. 165]. Вядома, што падобныя алюзіі разлічаны на дасведчанага чытача, здольнага да актыўнага ўспрымання мастацкага тэксту.

У выбары аб'ектаў параўнання ў прааналізаваных намі паэтычных творах Максіма Танка прэвалююць сферы-крыніцы "Міфалогія", "Гісторыя" і "Выяўленчае мастацтва" (акрамя названых таксама прадстаўлены сферы-крыніцы "Літаратура", "Біблія", "Музычнае мастацтва", "Навука"). У якасці падстаў для параўнання пераважаюць наступныя інтэгральныя прыкметы:

- падабенства сітуацый: *Часам прыйдзе ў сад цяністы / І надкусіць яблык тайна. //* ***Як яе прабабцы Еве****, / Плод здаецца незвычайным* [9, т. 3 с. 295]; *І,* ***быццам недаверлівы Фама****, / Дакранаюся да ран – / Вуглоў пагнілых / Са слядамі прыкладаў і куль…* [9, т. 4 с. 173];
- адпаведнасць ці падабенства дзеяння: *Асенні шквал у час перадвячэрні / Мне студзіць твар і,* ***нібы Луіс Гернер[1], / Сячэ, б'ючы па клавішах мастоў*** */ Завею ўзняўшы гукаў і лістоў* [9, т. 3, с. 179]; *Ну як з табой памілавацца?! // У мерзлым віленскім пакойчыку / Сядзіць ля грубкі твая маці / Са сваім неадлучным коцікам / І перамятвае пражу, /* ***Як Пенелопа, / вяжа, / вяжа****…* [9, т. 6, с. 313];

[1] *Луіс Гернер* (1921–1976) – амерыканскі джазавы музыкант (фартэпіяна), кіраўнік ансамбля, кампазітар.

• супадзенне ўмоў і абставін дзеяння: *І, **быццам Фра Анджэліка**[1] **мадонну, / Прыкленчыўшы, малюю** вобраз твой* [9, т. 4, с. 160]; *А мо і мне, / **Каб здзейсніць сваю мару, / Як Мерымэ, / Перш кнігу напісаць** / Пра песню зор, / А потым паляцець / І зорны спеў паслухаць* [9, т. 5, с. 239];

• падабенства рысаў характару, пэўных якасцей: *Пра дзяўчат блакітнавокіх, / Стройных і светлавалосых / Я адно скажу: напэўна, / **Гарачэйшая ў іх жылах / Кроў цячэ, як у Венеры*** [9, т. 3 с. 135]; *Калі ўсё гэта падлічыць, знаць, набярэцца / **Гадоў мо' крыху менш, як у Гамэра**, / Але, напэўна, больш, як у самых / Даўгавечных ворагаў маіх* [9, т. 4, с. 121];

• знешняе падабенства: ***Як Цыклоп***, */ На вуліцы ліхтар падслепаватым вокам / Шукае Адысея ля вітрыны з хлебам* [9, т. 6, с. 275]; *Гурбы хмар, **быццам «Бурлакі» Рэпіна**, / Цягнуць грузныя баржы з дажджом* [9, т. 5, с. 251].

Такія параўнальныя канструкцыі таксама апелююць да фонавых ведаў чытача і ў поўнай меры раскрываюць свой канатацыйны патэнцыял толькі пры ўмове ведання адпаведных прэцэдэнтных (вербальных і невербальных) тэкстаў (напрыклад, Бібліі, стражытнагрэчаскай міфалогіі), пэўных гістарычных падзей, асоб, фактаў з іх біяграфій. Аднак наяўнасць кантэксту аблягчае задачу «дэкадавання» падобных апеляцый. І нават увядзенне аўтапрэцэдэнтных адзінак у склад параўнанняў не перашкаджае дакладнаму ўсведамленню створаных пры іх дапамозе мастацкіх вобразаў, напрыклад: *Ізноў на той сцежцы юнацкай, / Дзе кожны мне камень знаёмы, / Дзе вецер – калі б ні ішоў я – / **Як Туба**[2] **– ганчак наш калішні** – / Ляцеў да мяне абдымацца…* [9, т. 5, с. 152].

Як і ўсе ўласныя імёны, тапанімічныя адзінкі таксама валодаюць значным канатацыйным патэнцыялам, што складаецца з экстралінгвістычных фактараў, аксіялагічных і культурных канатацый. Вызначана, што ў якасці вобразных і ацэначна-экспрэсіўных сродкаў мастацкай выразнасці ў прааналізаваных паэтычных тэкстах Максіма Танка пашыраны параўнальныя канструкцыі з кампанентам-тапонімам.

Тапонімы-аб'екты параўнання могуць спалучаць традыцыйную намінацыйную функцыю з сімвалічнай і экспрэсіўнай, чым узмацняецца ключавая прыкмета, што стала падставай для параўнання: ***Як воды прадвечнага Нілу**, вякі / бясследна і ціха у даль праплылі* [9, т. 1, с. 84]; *Дзяўчына з роду Мяо хустку вышывала: / Ўзяла іголку ў пальцы, ніткі падабрала / Вясёлыя, як*

[1] *Фра Анджэліка* (каля 1400–1455) – італьянскі мастак Ранняга Адраджэння, прадстаўнік фларэнтыйскай школы.

[2] Заонім *Туба* ў паэтаніміконе Максіма Танка сустракаецца неаднаразова: гл. Вершы «Звычайна, калі адпраўляўся…» (1988), «Колькі я ні блукаю…» (1993).

промні весняга світання, / ***Блакітныя, як неба над зямлёй Юньнання****,* / *Пявучыя, як гукі тэна або гонга,* / ***Срабрыстыя, як хвалі бурнага Меконга*** [9, т. 3 с. 162–163]; *Барабан б'е* / ***Вялізны, як Афрыка****, зычны,* / *Заліты крывёю Алжыра,* / *Трагічны* [9, т. 3 с. 232]. У прыведзеных прыкладах гідронімы *Ніл* і *Меконг* адпаведна суадносяцца з прыкметамі 'прадвечны' і 'бурны', харонім *Афрыка* – з прыкметай 'вялікая' і г. д.

У прааналізаваным фактычным матэрыяле дамінуюць канструкцыі з рэальнымі тапонімамі, якія мадэлююць мастацкую геаграфію твораў. Заўважана, што прэвалююць "экзатычныя" для прасторы Беларусі найменні: *...Таму і галошанне сірот і ўдоў / Трывожыць удзень і ўначы,* / *А ў песні, не моўкнучы, рэха баёў,* / ***Як хваля Хангана***[1]*, гучыць* [9, т. 2, с. 221]; *Грыміць гром цягніка,* / *Як гром перадавой. // Гарачыня,* ***як лава / З гарлавіны Геклы***[2] [9, т. 6, с. 288]. Увогуле ў паэтаніміконе Максіма Танка засведчаны шырокі пласт тапонімаў, прыналежных да кітайскай (*Лаян, Лучжоу, Сучжоу, Ханчжоу, Хэнань, Янцзы*), італьянскай (*Каноса, Капры, Равена, Рым, Сарэнта*), іспанскай (*Гвадалквівір, Гвадарама, Прада, Сьера-Невада, Эбра, Эстрамадура*) і інш. геаграфічнай прасторы. Гэта ў многім абумоўлена характарам яго творчых і прафесійных кантактаў, а таксама асабістай зацікаўленасцю ў вывучэнні сусветнай гісторыі ўвогуле, а таксама неабыякавасцю да рознага кшталту сацыяльных праблем. Так, многія вершы з адметным іменасловам узніклі ў выніку ўдзелу Максіма Танка ў рабоце дэлегацыі БССР на сесіях Генеральнай асамблеі ААН. Напрыклад, творы, напісаныя ім падчас падарожжаў у ЗША, увайшлі ў зборнікі "Мой хлеб надзённы" (1962) і "Глыток вады" (1964).

Звяртае на сябе ўвагу распаўсюджанасць выкарыстання паэтам параўнальных канструкцый з кампанентам-гідронімам, напрыклад: *Марыя! Імя тваё – як снег іскрысты* / *На Татрах крамяністых,* / *Як гул вечназялёных* / *Небасяжных крон,* / ***Як Влтавы звон*** [9, т. 3, с. 227]; *"Расстраляны... Расстраляны... Расстраляны..."* / *Іх больш, як мемарыяльных дошак* / *На вуліцах тваіх, Варшава. // Іх больш, як лісця ў парках і алеях, // Іх больш,* ***як зораў у жалобным люстры Вісла*** [9, т. 4 с. 97]. Такая ўвага аўтара да вобразаў, створаных пры дапамозе гідралагічных аб'ектаў, на наш погляд, тлумачыцца сакральнасцю воднай стыхіі як першакрыніцы жыцця і шэрагам іншых аб'ектыўных фактараў: яны з'яўляюцца неад'емнай часткай ці не любой геаграфічнай прасторы, адзнакай рэгіянальнасці, характарызуюць прыродна-ландшафтныя асаблівасці пэўнай мясцовасці.

---

[1] *Ханган* – рака ў Паўднёвай Карэі.

[2] *Гекла* – вулкан на поўдні Ісландыі.

Засведчаны выпадкі выкарыстання ў якасці кампанента параўнальнага звароту міфатапоніма: *Прайшоў праз патокі / З крутымі,* ***як Сцікс****, берагамі, / Праз скіфскія стэпы, / Дзе звёў яго лёс з чумакамі* [9, т. 4 с. 19]. У мастацкай літаратуры (і ў еўрапейскай культуры ўвогуле) вобраз *Сцікса* як ракі ў царстве памерлых выкарыстоўваецца вельмі актыўна за кошт сваёй канатацыйнай насычанасці і багатай экспрэсіўнасці. У паэзіі Максіма Танка, напрыклад, гэты міфатапонім намі засведчаны 9 разоў: вершы “Сцікс” (1964), “Гісторыя вёскі Пількаўшчына” (1964), “Дом на Фраўэнпляцы” (1970), “Ёсць шчасліўцы…” (1980), “Чакаючы цябе” (1980), “Слухай, Харон-перавозчык…” (1983), “Пакуль Феміда (1989)”, “Хоць асцерагаўся я, прызнацца…” (1992), “Як жа сталася гэтак…” (1995).

Такім чынам, у паэтычным дыскурсе Максіма Танка засведчаны дастаткова багаты, на наш погляд, корпус параўнальных канструкцый з анамастычным кампанентам. Наяўнасць у складзе параўнанняў прэцэдэнтных адзінак уключае створаныя пры іх дапамозе мастацкія вобразы ў шырокі інтэртэкстуальны кантэкст, “дэкадаванне” якога патрабуе актыўнай інтэлектуальнай, эмацыянальнай і асацыятыўнай дзейнасці чытача. Вызначаныя сферы-крыніцы культурных ведаў (“Міфалогія”, “Гісторыя”, “Выяўленчае мастацтва”, “Літаратура”, “Біблія”, “Музычнае мастацтва”, “Навука”), да якіх належаць зафіксаваныя прэцэдэнтныя адзінкі ў складзе параўнальных зваротаў, акрэсліваюць асяроддзе фонавых ведаў, неабходных рэцыпіенту для дакладнага разумення і асэнсавання мастацкіх тэкстаў, іх складанай вобразнай структуры.

ЛІТАРАТУРА

1. *Гудков, Д. Б.* Теория и практика межкультурной коммуникации / Д. Б. Гудков. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 288 с.
2. *Красных, В. В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
3. *Фатеева, Н. А.* Что происходит в языке и за языком: активные процессы в поэзии конца XX – начала XXI века / Н. А. Фатеева // Семиотика и авангард: антология / под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Академ. Проект, 2006. – С. 860 – 879.
4. *Драпалюк, А. С.* Прецедентные феномены как один из способов интеллектуализации газетного текста : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / А. С. Драпалюк ; Сарат. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2010. – 300 л.

5. *Ратникова, И. Э.* Ономастические единицы вне прямой референции в русском публицистическом тексте : дис. … д-ра филол. наук: 10.02.02 / И. Э. Ратникова ; БГУ. – Минск, 2003. – 224 л.
6. Беларуская граматыка : у 2 ч. / Акад. навук БССР, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа ; рэд. М. В. Бірыла, П. П. Шуба. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – Ч. 2 : Сінтаксіс. – 327 с.
7. *Рагойша, В. П.* Літаратуразнаўчы слоўнік: тэрміны і паняцці : для школьнікаў і абітурыентаў / В. П. Рагойша. – Мінск : Нар. асвета, 2009. – 303 с.
8. *Фонякова, О. И.* Имя собственное в художественном тексте : учеб. пособие / О. И. Фонякова. – Л. : Ленингр. гос. ун-т, 1990. – 104 с.
9. *Танк, М.* Збор твораў : у 13 т. / Максім Танк ; НАН Беларусі, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 1 : Вершы (1930–1939). – 2006. – 374 с.; Т. 3 : Вершы (1954–1964). – 2007. – 447 с.; Т. 4 : Вершы (1964–1972). – 2007. – 384 с.; Т. 5 : Вершы (1972–1982). – 2008. – 448 с.; Т. 6. Вершы (1983–1995). – 2008. – 454 с.
10. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений : более 4000 ст. / авт.-сост. В. Серов. – 2-е изд. – М. : Локид-Пресс, 2005. – 880 с.

Поступила в редакцию 07.03.2024

УДК 929(036)+82-992

Ходинская Мария Витальевна
старший преподаватель
кафедры английского языка
естественных факультетов
Белорусский государственный
университет
г. Минск, Беларусь

Maryia Khadzinskaya
Senior Lecturer,
English Language Department
of Science Faculties
Belarusian State University
Minsk, Belarus
hoshka@gmail.com

СПЕЦИФИКА ГЕОБИОГРАФИИ В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ СТРАНОВЕДЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

SPECIFICITY OF GEOBIOGRAPHY IN THE SYSTEM OF COUNTRY SPECIFIC LITERATURE GENRES

На основе сопоставительного анализа травелога, авторского путеводителя и геобиографии предлагаются их дефиниции как литературных жанров, а также выделяются наиболее важные характеристики поэтики таковых. Специфика геобиографии в этой системе определяется следующими чертами: 1) город в тексте выступает как главный герой повествования, который наделяется человеческими свойствами и оказывает определенное воздействие на автора и его жизнь; 2) биография города складывается из историй его обитателей, мгновений повседневной жизни простых людей.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *биография*; *геобиография*; *биография города*; *литературная биография*; *травелог*; *путеводитель*.

The article provides a comparative analysis of the travelogue, the author's guidebook and geobiography, their definitions as literary genres and the most important characteristics of their poetics. The specificity of geobiography in this system is determined by the following features: 1) the city in the text acts as the main character of the story, which is endowed with human properties and has a certain impact on the author and his life; 2) the biography of a city consists of the stories of its inhabitants, moments of everyday life of ordinary people.

K e y w o r d s: *biography*; *geobiography*; *biography of the city*; *literary biography*; *travelogue*; *guidebook*.

В конце XX – начале XXI в. распространение массового туризма и цифрового кочевничества, международных образовательных и волонтерских программ обусловили повышенный интерес к истории и традициям разных стран, а также к страноведческой литературе, которая значительно эволюционировала в жанровом плане. Появились интересные гибридные жанры на стыке публицистики, историографии, социологии, урбанистики и художественной литературы. Благодаря тому, что

Интернет предоставляет открытое пространство для самовыражения, любой человек может в удобной ему форме фиксировать различного рода личные переживания, в том числе и размышления о странствиях и иных культурах; нередки случаи, когда из любительских блогов рождались произведения, имеющие высокий художественный потенциал.

С литературной точки зрения особый интерес, на наш взгляд, представляют следующие актуальные жанры страноведческой литературы: травелоги, авторские путеводители и геобиографии. С середины XX в. ведется систематическое изучение литературы о путешествиях, однако ввиду своей неоднородности, размытости границ и постоянной трансформации перечисленные жанры не имеют общепринятых научных определений.

В рамках данной статьи мы проанализируем специфику геобиографии – самого молодого и наименее изученного историко-литературного жанра – в системе других жанров страноведческой литературы. Данная цель подразумевает решение следующих задач:

а) сделать обзор научных исследований, посвященных литературе путешествий;

б) дать определения травелога, авторского путеводителя и геобиографии как литературных жанров;

в) провести сопоставительный анализ данных жанров, выявить сходства и различия между ними.

1. Травелог

Термин *травелог* стал активно использоваться с начала XXI в., заменив такие популярные ранее понятия, как *путевой очерк*, *путевые записки*, *путевые дневники*, *путевые заметки*. Изучению травелогов посвящены работы О. В. Кублицкой, В. М. Гуминского, А. А. Плавиной, Е. Г. Милюгиной, М. В. Строганова, Н. М. Масловой, О. М. Скибиной, М. В. Аксеновой и многих других исследователей. О специфике литературного травелога писали А. А. Майга [1], В. А. Шачкова [2], Е. Р. Пономарев [3]. В рамках исследований литературы путешествий о травелогах работали П. Адамс [4], Д. Фарли [5] и др. Из белорусских исследователей травелога отметим Г. Ю. Новик, А. И. Морозову.

Травелог рассматривается как документально-беллетристический многоплановый открытый жанр, вобравший в себя разнообразие жанровых форм и дискурсов. В широком смысле травелогом считается любой литературный текст, посвященный путешествию (в том числе вымышленному). Нам представляется емким и удачным определение термина, предложенное А. А. Плавиной: «повествование о путешествии в иную страну/локацию, излагаемое в качестве личного свидетельства и предполагаю-

щее регулярную фиксацию событий по ходу их переживания» [6]. В этом определении подчеркиваются две значимые характеристики, которые, по мнению большинства литературоведов, являются неотъемлемыми составляющими любого травелога: авторское описание путешествия и хронологическое изложение событий по мере перемещения из пункта А в пункт Б.

Среди ученых нет единого мнения, относить ли к травелогам описания вымышленных путешествий. Распространенным является широкое толкование термина, согласно которому травелогами можно считать любые (в том числе вымышленные) рассказы о странствиях, от приключенческих романов до научно-фантастических повестей (например, «Божественная комедия» (La Divina Commedia, 1308–1321) Данте или «Путешествия Гулливера» (Gulliver's Travels, 1726) Дж. Свифта). Однако по мнению некоторых исследователей (Е. Г. Милюгиной, М. В. Строганова, Е. Р. Пономарева), следует разграничивать термины *травелог* и *литературное путешествие* или *географическая повесть*: травелог имеет документальную природу, в то время как мнимые путешествия относятся к беллетристике [3; 7].

Наблюдения о странствиях записывались с древнейших времен (вспомним такие знаменитые произведения, как «Книга о разнообразии мира» (Livres des merveilles du monde, 1298) Марко Поло или «Хождение за три моря» (1466–1472) Афанасия Никитина). Классикой мировой литературы стали путевые заметки писателей – книги, собранные из дневниковых заметок или журналистских очерков и статей («Простаки за границей» (The Innocents Abroad, 1869) М. Твена, «Путешествие с Чарли в поисках Америки» (Travels with Charley in Search of America, 1962) Дж. Стейнбека, «Праздник, который всегда с тобой» (A Moveable Feast, 1964) Э. Хемингуэя, «Одноэтажная Америка» (1937) И. Ильфа и Е. Петрова и многие другие). Некоторые травелоги содействовали формированию целых поколений читателей; так, например, роман «В дороге» (On the Road, 1957) Дж. Керуака способствовал романтизации движения битников и популяризации путешествий автостопом. Бестселлерами становились красочно описанные странствия исследователей и ученых («Экспедиция "Кон-Тики"» (Kon-Tiki ekspedisjonen, 1948) Т. Хейердала).

Классифицируя травелоги по их функциям и коммуникативным целям, мы различаем: информационно-познавательные тексты, основная задача которых – информирование и просвещение читателей; философские тексты, нередко имеющие глубокое общекультурное значение; развлекательные тексты; рекламные тексты, призванные заинтересовать читателя

и вдохновить его на путешествие; религиозные тексты, несущие вероучительную функцию и описывающие паломничество к святым местам. Нередко травелоги могут выполнять несколько функций одновременно.

По своей жанровой форме травелоги охватывают широкий спектр как литературных, так и научно-популярных текстов. На одном полюсе находятся документальные травелоги, написанные путешественниками или учеными и представляющие собой глубокие культурно-исторические исследования; такие травелоги носят просветительский или философский характер. Авторы документальных травелогов, как правило, стремятся быть максимально объективными и включают в текст большое количество фактической информации, культурно-исторических деталей.

На стыке литературы и журналистики травелоги принимают форму путевых заметок, очерков или познавательных статей для журналов о путешествиях и носят просветительский, развлекательный и/или рекламный характер. В таких научно-популярных травелогах позиция автора становится более выразительной: имеет место не просто фиксация событий, но субъективное осмысление увиденного; также ярче проявляется авторский стиль.

И, наконец, на другом полюсе находятся литературные травелоги, включающие романы-путешествия, путевые заметки или мемуары, выстроенные как своеобразные художественные странствия, в которых сопоставляется «свой» мир и «чужой». В таких травелогах значимую роль играют личные переживания автора (или героя), переданные увлекательно и эмоционально. В повествовании присутствуют яркие художественные описания, легенды и анекдоты из жизни местных людей, позволяющие читателю погрузиться в иную реальность.

Опираясь на современные литературоведческие исследования, выделим, на наш взгляд, ключевые характеристики литературного травелога (последние три позиции относятся также к документальным и научно-популярным травелогам):

1) активная роль автора, который является непосредственным участником описываемых событий и дает свое субъективное толкование происходящего;

2) сильное эстетическое воздействие произведений: богатый литературный язык, наличие ярких художественных описаний;

3) рефлексия автора, обращение к общечеловеческим ценностям, благодаря чему произведение может стать мировой классикой, даже если описываемые реалии устаревают;

4) включение в повествование мифов, легенд, анекдотов;

5) противопоставление категорий «свой–чужой»: оценка чужой культуры через призму собственной и переосмысление реалий родной культуры на основе полученного опыта;

6) линейное повествование: хронологическая последовательность изложения событий;

7) информативность: изобилие фактов и культурно-исторических деталей.

2. Геобиография

Геобиография – популярный историко-литературный жанр, в котором город является главным действующим лицом, одновременно вымышленным и реальным. Термин *геобиография* для обозначения биографии города был предложен М. В. Дубковой, исследователем творчества популярного английского писателя П. Акройда, в статье «Геобиография: к определению жанра» [8].

Как и травелог, геобиография является многоплановым документально-беллетристическим жанром, включающим как исторические исследования, призванные в доступной форме раскрыть историю города, так и документально-художественные произведения, где город предстает как живой развивающийся организм, душу и характер которого стремится понять автор. Промежуточное положение занимают публицистические биографии городов, в которых не только предоставляются различные сведения из жизни города, но и поднимаются политические, социально-экономические или национальные вопросы, актуальные для современников автора, проживающих в описываемом городе.

Основной коммуникативной целью геобиографий является просвещение читателей, однако литературные геобиографии могут также иметь глубокий философский смысл, побуждая читателей совершить метафизическое путешествие во времени, чтобы лучше понять себя и свою историю.

В отличие от травелога, изучению которого посвящено значительное количество литературоведческих работ, геобиография на сегодняшний момент является малоизученным жанром. В рамках данного исследования мы определяем жанр «литературная геобиография» как авторское описание развития города с момента основания до настоящего времени, в котором город осмысляется как живое существо, имеющее свой характер и способное оказывать сильное воздействие на проживающих в нем людей. Литературная геобиография нацелена на то, чтобы понять «душу» города и охарактеризовать его как источник нравственного переживания и синтез материально-духовных ценностей.

Английский писатель и историк Питер Акройд является одним из самых известных авторов, работавших в жанре геобиографии. В своих произведениях, посвященных Лондону и Венеции («Лондон: биография» (London. The Biography, 2004), «Венеция. Прекрасный город» (Venice. Pure City 2009), «Темза» (Thames: Sacred River, 2007) и др.), Акройд занимался философским осмыслением национального культурного наследия, анализировал ставшие актуальными для многих проблемы памяти и забвения, национального самосознания. Среди популярных авторов, писавших биографии городов, можно также назвать К. Хибберта, Г. Мака, А. Рипеллино, С. С. Монтефиоре, Т. Льюиса и других. Наиболее часто геобиографии посвящаются легендарным «вечным» городам, обладающим яркой индивидуальностью – Венеции, Риму, Лондону, Петербургу, Праге, Иерусалиму. Однако в последнее время создание биографии того или иного города может стать вопросом престижа для местных жителей, и в таком случае красочное богато иллюстрированное научно-популярное издание может финансироваться со стороны государства или частных компаний.

Разновидностью геобиографии, на наш взгляд, можно также считать «(авто)биографию на фоне города», т.е. жизнеописание, в котором город играет значительную сюжетообразующую роль, оказывая мощное воздействие на формирование личности героя. Город выступает не просто плодотворной средой для становления, но своеобразным другом и учителем, без которого герой повествования, вероятно, не состоялся бы как творец. Ярким примером автобиографии на фоне города является «Стамбул. Город воспоминаний» (İstanbul: Hatıralar ve Şehir, 2003) О. Памука.

Исследованием геобиографии как нового специфического литературного жанра занимались А. В. Шубина [9], М. В. Дубкова [10]. Специфике современных геобиографических произведений Акройда посвящены работы И. В. Липчанской, Е. Г. Петросовой, Н. В. Соломатиной, Е. С. Клименко. Ученые И. А. Полякова, И. В. Голубович, Ф. А. Тихомирова, М. А. Загурская писали о биографии города как о перспективном жанре в области урбанистики.

Отметим следующие жанровые характеристики, присущие литературным геобиографиям:

1) субъективный отбор исторических событий, которые тем или иным образом формировали характер города;

2) эмоциональная авторская оценка различных аспектов повседневной жизни города, наделение города и его достопримечательностей человеческими чувствами и чертами характера;

3) включение в повествование мифов, легенд, городских анекдотов, чтобы постичь «гений места», дух города;

4) изобилие исторических подробностей и фактов;

5) богатый литературный язык, «красочность» изложения;

6) нелинейное повествование как возможная форма подачи материала (наряду с хронологическим изложением событий, которое является более популярным): наслоение временных пластов в повествовании.

3. Путеводитель

Путеводитель – это справочное издание, которое содержит сведения об истории, экономике, достопримечательностях страны или города, а также предлагает удобные туристические маршруты. Как правило, путеводитель ориентирован на то, чтобы емко и наглядно предоставить читателю ту или иную полезную информацию, что в языковом плане влечет за собой упрощение синтаксиса и предельную лаконичность изложения.

Определенную художественную ценность представляют собой авторские путеводители, выходящие за рамки справочного пособия: это литературные произведения, в которых в увлекательной и поэтичной форме описывается заслуживающий внимания маршрут («Лиссабон» (Lisbon: What the Tourist should See, 1925) Ф. Пессоа, «Прогулки по Парижу» (1999) Б. Носика). Ключевое отличие таких путеводителей от традиционных – более или менее активная авторская позиция. Также читателю может быть предложена прогулка по воображаемым местам: совершить путешествие во времени и посетить те локации, которые давно были стерты с лица земли или изменились до неузнаваемости (например, «Здесь был Рим. Современные прогулки по древнему городу» (2012) В. Сонькина).

Научно-популярные путеводители реже становились объектом исследования литературоведов, поскольку они в первую очередь относятся к сфере интересов специалистов в области рекреационной географии. Изучением путеводителя как литературно-публицистического жанра в рамках страноведческой литературы занимались М. В. Дубкова, Ю. Н. Розанова, Н. В. Филатова и др.

Ключевые коммуникативные цели путеводителя – просветительская и рекламная. Как следует из самого названия жанра, путеводитель призван прокладывать путь и звать читателя за собой. Выразительный авторский стиль, чувство юмора, глубина познаний автора и умение интересно и доступно подать информацию позволяют завоевать доверие читателей. Путеводители, в которых предлагается авторское субъективное и эмоциональное видение других стран и культур, порой становятся образцами качественной художественной литературы.

Литературным путеводителям присущи следующие жанровые характеристики:

1) занимательный характер, легкая и увлекательная подача информации;

2) выразительный язык повествования, но вместе с этим лаконичность, простота синтаксиса;

3) четкая структура, распределение предоставляемой информации по определенным тематическим разделам;

4) прагматичная направленность повествования, в котором маркетинговая составляющая является сюжетообразующей;

5) информативность: изобилие фактов и деталей;

6) наглядность: текст сопровождается многочисленными иллюстрациями, фотографиями, картами.

На основании проведенного исследования, ориентированного на выявление специфики геобиографии среди других жанров страноведческой литературы, выделим некоторые сходные черты между рассмотренными жанрами – литературными травелогами, авторскими путеводителями и литературными геобиографиями:

- активная роль автора: субъективный отбор и трактовка событий и фактов;
- особый авторский стиль повествования, использование художественных средств выразительности для того, чтобы произвести определенное эмоциональное и эстетическое воздействие на читателя;
- занимательная художественная подача материала;
- выход за рамки географического странствия или исторического исследования (философская или иная направленность повествования).

Основные отличия геобиографии как жанра, на наш взгляд, заключаются в следующем.

- В то время как в травелоге главным героем является рефлексирующий автор, изучающий ряд географических объектов и излагающий свои суждения по поводу увиденного, в путеводителе (даже авторском!) на первый план выступает город как объект, описываемый автором (личность автора при этом неизбежно отступает на второй план); в литературной геобиографии город выступает как главный одухотворенный герой, проживающий свою жизнь, однако принципиально важным при этом остается авторское личное осмысление города и своеобразное общение с ним. Благодаря этому личному переживанию биография города «предстаёт перед нами и как биография непосредственно ощущающего его исследователя» [11].

- В отличие от травелогов и путеводителей, в геобиографии значимую роль играют люди, населяющие те или иные великие города – причем не только яркие исторические личности, но и «маленькие люди», чья коллективная и как будто ничем не примечательная повседневность и составляет жизнь города; образ города – это собирательный образ его жителей, действия которых определяют его характер (так же, как и город способствует становлению людей).

В литературных геобиографиях анализируется это взаимодействие города и человека. С одной стороны, изучается влияние места проживания человека на его творческий потенциал: город становится плодотворной средой для духовного формирования ярких личностей, а уникальные города порождают уникальных исторических персонажей, которые в свою очередь меняют историю родного города и страны в целом. С другой стороны, рассматриваются аспекты повседневной жизни людей в те или иные исторические периоды – и то, как из этих мельчайших нюансов быта постепенно складывалась «личность города».

Геобиографии заняли новую нишу среди произведений страноведческой литературы. Очарованность тем или иным городом, как правило, побуждает человека искать информацию о городе, перечитывать статьи и книги о нем, наблюдать за его жизнью, как за жизнью близкого человека. В таком случае знакомство с биографией города становится особенно уместным. Популярность геобиографий возрастает, а значит, существует потребность в таких произведениях – и число их в обозримом будущем будет только увеличиваться; следовательно, есть также потребность в дальнейшем научном осмыслении специфики таких текстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Майга, А. А.* Литературный травелог: специфика жанра [Электронный ресурс] / А. А. Майга. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-travelog-spetsifika-zhanra. – Дата доступа: 20.12.2023.
2. *Шачкова, В. А.* «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории [Электронный ресурс] / В. А. Шачкова. – Режим доступа: https://elibrary.ru/item.asp?id=11838268. – Дата доступа: 18.12.2023.
3. *Пономарев, Е. Р.* Травелог vs. путевой очерк: постколониализм российского извода [Электронный ресурс] / Е. Р. Пономарев. – Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/166_nlo_6_2020/article/22969/. – Дата доступа: 20.12.2023.

4. *Adams, P. G.* Travel Literature and the Evolution of the Novel / P. G. Adams. – Lexington : University Press of Kentucky, 1983. – 368 p.
5. *Farley, D.G.* Modernist Travel Writing: Intellectuals Abroad / D. G. Farley. – Columbia ; London : University of Missouri Press, 2010. – 248 p.
6. *Плавина, А. А.* Жанровые характеристики травелога в англоязычном дискурсе: динамический аспект [Электронный ресурс] / А. А. Плавина. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-harakteristiki-traveloga-v-angloyazychnom-diskurse-dinamicheskiy-aspekt. – Дата доступа: 10.01.2024.
7. *Милюгина, Е. Г.* Русская культура в зеркале путешествий : монография / Е. Г. Милюгина, М. В. Строганов. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2013. — 176 с.
8. *Дубкова, М. В.* Геобиография: к определению жанра [Электронный ресурс] / М. В. Дубкова. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/geobiografiya-k-opredeleniyu-zhanra. – Дата доступа: 12.12.2023.
9. *Шубина, А. В.* Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда : дис. .. канд. филол. наук : 10.01.03 / А. В. Шубина. – М., 2009. – 183 л.
10. *Дубкова, М. В.* Трансформация жанра биографии в творчестве П. Акройда : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / М. В. Дубкова. – М., 2015. – 178 л.
11. *Шубина, А. В.* Биография города как новый тип исторического повествования (Питер Акройд «Лондон: биография») [Электронный ресурс] / А. В. Шубина. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/biografiya-goroda-kak-novyy-tip-istoricheskogo-povestvovaniya-piter-akroyd-london-biografiya. – Дата доступа: 10.01.2024.

Поступила в редакцию 02.04.2024

УДК 821.162.3

Шлемен Юлія Аляксандраўна
аспірант кафедры тэарэтычнага
і славянскага літаратуразнаўства
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт;
малодшы навуковы супрацоўнік
Цэнтральнай навуковай бібліятэкі
НАН Беларусі
г. Мінск, Беларусь

Yuliya Shlemen
PhD Student of the Department
of Theoretical and Slavic Literary Criticism
Belarusian State University;
Junior Researcher Assistant
of the Central Scientific Library
of the National Academy of Sciences
of Belarus
Minsk, Belarus
yulenka.shlemen@mail.ru

ВОБРАЗ ПРАГІ Ў ЗБОРНІКУ ЯРАСЛАВА СЭЙФЕРТА «АПРАНУТАЯ Ў СВЯТЛО»

THE IMAGE OF PRAGUE IN JAROSLAV SEIFERT'S COLLECTION *DRESSED IN LIGHT*

У артыкуле разглядаецца вобраз Прагі ў зборніку паэзіі «Апранутая ў святло» чэшскага лаўрэата Нобелеўскай прэміі Я. Сэйферта, выдадзеным у перыяд Другой сусветнай вайны. Мэтай навуковага даследавання з'яўляецца вызначэнне спецыфікі дадзенага вобраза, а таксама тых мастацкіх асаблівасцей пры паказе Прагі, якія паўплывалі на далейшую творчую дзейнасць паэта. Важнасць вывучэння дамінантнага вобраза тлумачыцца часам выхаду зборніка, а таксама пэўнымі зменамі праблематыкі пры апісанні горада. У артыкуле аналізуюцца літаратурныя тропы і сінтаксічныя фігуры, выкарыстаныя аўтарам для стварэння вобраза чэшскай сталіцы.

Ключавыя словы: *вобраз горада; вобраз Прагі; зборнік «Апранутая ў святло»; творчасць Яраслава Сэйферта; чэшская паэзія.*

The article examines the image of Prague by the Czech Nobel Prize winner J. Seifert in a collection of poetry *Dressed in Light*, written during the Second World War. The purpose of the present research is to highlight this image, as well as to determine those artistic features in the reflection of Prague that influenced the poet's further creative activity. The importance of studying this dominant image lies in the period of writing the collection *Dressed in Light*, namely in the search for evolution when referring to Prague. The article analyzes the literary tropes and syntactic figures used by the author to create the image of the Czech capital.

Key words: *the image of the city; the image of Prague;* collection *Dressed in Light; the creativity of Jaroslav Seifert; Czech poetry.*

Прага як адзін з найбольш самабытных еўрапейскіх гарадоў мае свае асаблівасці адлюстравання ў літаратуры. Чэшская сталіца не была зруйнаваная падчас Другой сусветнай вайны, а цэнтр горада не так актыўна

забудоўваўся напрыканцы XX ст. Гэта дазваляе сучаснаму чытачу бачыць горад такім, якім ён быў апісаны ў творчасці многіх чэшскіх (Я. Гашак, М. Кундэра, В. Нэзвал) і замежных (Г. Майрынк, У. Эко) пісьменнікаў. Да вобраза Прагі творцы звяртаюцца з пачатку XIX ст. Адным з дамінантных ён становіцца ў паэзіі знакамітага чэшскага аўтара Я. Сэйферта ў XX ст.

Сталіца Чэхіі ў творчасці чэшскага Нобелеўскага лаўрэата адлюстравана як у яго першым паэтычным зборніку "Горад у слязах" (Město v slzách, 1921), дзе паказана Прага працоўных і беднякоў, так і ў апошнім зборніку "Быць паэтам" (Býti básníkem, 1983), у якім аўтар апісвае забудову гістарычных раёнаў. Мы можам канстатаваць, што чэшская сталіца стала вельмі важным і адным з самых частотных вобразаў у паэзіі слыннага пісьменніка. У залежнасці ад літаратурнага і гістарычнага кантэксту змяняліся змест, тэматыка і праблематыка, у якіх узгадваецца акрэслены дамінантны вобраз. Таму падаецца мэтазгодным даследаваць адлюстраванне вобраза Прагі ў ваенны перыяд творчасці Я. Сэйферта.

Цікавасць выклікае назва зборніка, выдадзенага ў ваенныя гады. У пэўным супрацьпастаўленні ён знаходзіцца са зборнікам "Патушыце агні" (Zhasněte světla, 1938), які стаў рэакцыяй на падзеі 1938 г. у гісторыі Чэхаславакіі пасля падпісання Мюнхенскай дамовы. Разам з тым у зборніку 1938 г. адчуваецца матыў вайны, здрады і страху за будучыню Радзімы. Нездарма ў аднайменным вершы "Патушыце агні" выкарыстоўваюцца клічны сказ і асіндэтон для апісання ўнутранага стану героя: *Zhasněte světla! Abych nestřás rosu, // jež zachvěla se na konečcích řas, // jen potichu, jen tiše, bez patosu // si říkám: jaký, jaký to byl jas* (*Патушыце агні! Каб я не строс расу, // якая затрымцела на кончыках вееk, // толькі паціху, толькі ціхэй, без пафасу // кажу я: які, які гэта быў бляск*[1]) [1, s. 67].

Назва зборніка «Апранутая ў святло» дазваляе паказаць Прагу ў вобразах, якія дапамогуць чэшскаму народу перамагчы і пераадолець змрочныя часы. Расійская багемістка К. Айзпурвіт наступным чынам тлумачыла назву зборніка: «У гады акупацыі паэт спрабаваў знайсці апору ў чэшскім мінулым – Прага, балансуючы на мяжы цемры, застаецца "апранутая светам", як ён назваў свой паэтычны зборнік 1940 года» [2]. У вершах сустракаецца вобраз Прагі, якая апранаецца ў святло падчас вясенніх змен у прыродзе, што ўзмацняе ўпэўненасць паэта ў станоўчых зменах: *a když kaštan rozsvítil své svíce, // oděla se Praha do světla* (*і калі каштан запаліў свае свечкі, // апранулася Прага ў святло*) [3, s. 18].

[1] Тут і далей пераклад наш. – *Ю. Ш.*

Падобныя спадзяванні перададзены ў пасляваенным зборніку “Каменны мост” (Kamenný most, 1944), дзе аўтар з дапамогай вялікай колькасці мастацкіх сродкаў выказвае надзею на маральнае адраджэнне чэшскага народа падобна таму, як аднаўляецца і пераўвасабляецца чэшская сталіца ўвесну падчас цвіцення. Параўнанне вобразаў Прагі ў абодвух зборніках дае магчымасць пераканацца ў тым, што вобраз горада, створаны ў вершах ваеннага перыяду, становіцца апорай і падтрымкай для чэшскага народа ў барацьбе з суровымі выпрабаваннямі.

Зборнік “Апранутая ў святло” прыцягвае ўвагу сваёй кампазіцыйнай пабудовай – ён складаецца з трох вялікіх па памеры вершаваных твораў, якія, на нашу думку, можна аднесці да паэм па сваім аб’ёме і ўзнятых праблемах. Гэта дазваляе нам лічыць, што аўтар у адным зборніку спалучыў тры паэмы, якія, аб’яднаныя ідэйна і тэматычна. Так, Я. Сэйферт, выкарыстоўваючы мастацкія сродкі і сінтаксічныя фігуры, у кожнай з іх звяртаецца да пражскіх лакацый, што дапамагае чытачам уявіць вобраз чэшскай сталіцы ў ваенны час. У першай паэме “Аднойчы” (Jednoho dne) ужываюцца клічны сказ, сінтаксічны паралелізм і дзеясловы загаднага ладу пры згадцы канкрэтных топасаў, што дазваляе вылучыць Тынскі храм і Карлштэйн сярод іншых пабудоў: *Pozdravujte lesy kolem Týna, // padající měkce do rovin. // Pozdravujte ještě Karlův Týn, // pozdravujte stráně plné vína!* (*Вітайце лясы вакол Тына, /// што спускаюцца мякка да раўнін. // Вітайце яшчэ Карлштэйн, // вітайце схілы, поўныя віна!*) [3, s. 14]. У трэцяй паэме “Што я мог” (Co jsem mohl) аўтар таксама паказвае знакамітыя пражскія мясціны, узгадваючы вуліцу Оструговую, гістарычны раён Малая Страна і Пражскі Град, што дае магчымасць чытачам уявіць апісаную лакацыю: *Jednoho dne neznámého roku // šel jsem Ostruhovou ke Hradu, // <…> Nad střechami malostranských dvorků // vyvstával nám před očima Hrad* (*Аднойчы ў невядомы год // ішоў я Оструговай да Града, // <…> Над дахамі маластранскіх дворыкаў // паказаўся нам перад вачыма Град*) [3, s. 43]. Зварот да чэшскіх гістарычных раёнаў і апісанне велічнасці пражскай архітэктуры сустракаюцца цягам усёй творчасці Я. Сейферта. Найбольш яскрава веліч дадзенага горада прадстаўлена падчас Другой сусветнай вайны, што дапамагае аўтару перадаць упэўненасць у тым, што чэшскі народ вытрымае цяжкія часы. Расійская даследчыца С. Шэрлаімава сцвярджала: «…у раскошы пражскіх палацаў, сабораў і Карлавага моста (“Апранутая ў святло”, 1940; “Каменны мост”, 1944) ён шукае аснову трываласці і невынішчальнасці чэшскага народа» [4, с. 18].

Ужо ў першай паэме назіраецца асаблівасць, уласцівая творчасці Я. Сэйферта, – апісанне жыцця звычайных жыхароў чэшскай сталіцы. Можна вылучыць антытэзу пры адначасовым звароце да Прагі, вобраза святога і звыклага пражскага жыцця, у якім ёсць жабракі, а становішча мясцовага насельніцтва цяжкае: *Svatý, který zacloněn je křídly // andělů a štítem modliteb, // chudým země lámal bílý chléb, // drtil hrozny vína pod chodidly* (*Святы, які закрыты крыламі // анёлаў і шчытом малітваў, // беднякам зямлі разломліваў белы хлеб, // крышыў гронкі вінаграда пад ступнямі*») [3, s. 15]; *Zmaten stojím blízko majestátu, // k žebrákům se tisknu do rohu, // <…> Kdosi roztrh na oltáři krajky, // spadl stojan se stránkami not* (*Збітаны стаю каля велічнага, // да беднякоў ціснуся на рагу, // <…> Хтосьці разадраў на алтары карункі, // упала стойка са старонкамі нот*) [3, s. 15]. Мы можам сцвярджаць, што названая акалічнасць адлюстравана практычна ва ўсіх зборніках чэшскага паэта, дзе фігуруе вобраз Прагі ці ўвогуле ўрбаністычная тэма. Асаблівую значнасць такое апісанне звычайнага працоўнага насельніцтва Прагі набывае ў ваенны і пасляваенны перыяд творчасці, паколькі гэта дапамагае перадаць упэўненасць у магчымасці вяртання да звыклага жыцця. Перакананасць у гэтым аўтара выражана ў апошняй актаве трэцяй паэмы: *Šli jsme, kudy vedli odsouzence // kdysi k smrti: cestou k Opyši // utkvěl básník dlouze na měděnce, // zdálo se, že ani neslyší // plakat ptáky. Dole na terase // stál hoch s dívkou; s lehkým úklonem // zvon se rozhoupával za zvonem // a hoch objal dívku něžně v pase* (*Ішлі мы, куды вялі асуджаных // кудысьці да смерці: дарогай да Опушы // заглядзеўся паэт на мядзянку, // падалося яму, што нават не чуе, // як плачуць птушкі. Унізе на тэрасе // стаяў хлопец з дзяўчынай; з лёгкім нахілам // звон разгойдваўся за звонам, // і хлопец абняў дзяўчыну пяшточна за талію*) [3, s. 45].

Адметнасцю зборніка, як і ўсёй паэтычнай творчасці Я. Сэйферта, з'яўляецца зварот да чэшскага літаратурнага кантэксту і выкарыстанне алюзій на жыццёвы і творчы шлях пісьменнікаў. Так, у вершы "Куды…" (Kam) аўтар узгадвае гісторыю кахання паэта В. Галека і яго будучай жонкі Д. Гарачкавай: *Jak jsem šťasten padal do fialek, // abych večer dívce na loďce // říkal verše – jako Dorotce, // průvodkyni písní, říkal Hálek* (*Які я шчаслівы падаў у фіялкі, // каб увечары дзяўчыне на лодцы // казаць вершы, як Даротцы, // суправаджальніцы песняў, казаў Галек*) [3, s. 33]. Чэшскі літаратуразнаўца А. Сціх у сваёй манаграфіі "Апранутая ў святло Сэйферта" [5, s. 48] узгадваў гісторыю жыццёвага шляху чэшскага паэта XX ст., скарыстаную Я. Сэйфертам у адной з паэм. Вядома, што пяць рамансаў знакамітага чэшскага кампазітара Б. Сметаны былі напісаныя на тэксты В. Галека з цыкла лірычных вершаў «Вячэрнія песні». Гэтыя вершы і былі прысвечаныя паэтам

сваёй каханай Д. Гарачкавай. Яны сталі аднымі з найлепшых твораў інтымнай лірыкі ў чэшскай паэзіі. Пра інтэлектуальнасць паэзіі Я. Сэйферта сведчыць і ўвядзенне ў адну з паэм вобраза слыннага чэшскага пісьменніка Я. Врхліцкага, пра якога ён упершыню пачуў з вуснаў маці: *Было мне адзінаццаць год, калі маці ўзрушаная вярнулася з пахавання Яраслава Врхліцкага* [6, s. 138]. Гэтыя ўспаміны сталі асновай для апісання ўнутранага стану лірычнага героя, які з замілаваннем і пяшчотай узгадвае свой першы дотык да паэтычнага свету ў вышэйзгаданым вершы: *Nevím, jak se dotknouti tě, něho // vzpomínky, když matka dojatě // vrátila se z pohřbu Vrchlického // s roztrženou krajkou na šatě; // v očích obdiv básníkovy slávy // vyprávěla, žasnouc, o davu (Не ведаю, як дакрануцца да цябе, пяшчота // ўспамінаў, калі матка, усхваляваная, // вярнулася з пахавання Врхліцкага // з парванымі карункамі на сукенцы; // у вачах – захапленне паэтычнай славай // распавядала, засынаючы, пра натоўп*) [3, s. 30].

Вобраз вясенняй Прагі прысутнічае ў кожнай паэме прааналізаванага зборніка. Аўтар у сваёй кнізе ўспамінаў неаднаразова захапляўся менавіта вясенняй парой і, адчуваючы яе прыгажосць, верыў у змены: *Калі была вясна і квітнелі дрэвы, я хадзіў даволі часта на Петршын і ў Семінарскія сады, каб патроху плакаць над той белай прыгажосцю* [6, s. 107]; *Гэты сад [Петршын] цудоўны, калі на яго дрэвы і кусты падае рэзкае летняе сонца, меланхалічна грацыёзны, калі Прагу закрываюць асеннія туманы, але найпрыгажэйшы ён менавіта ўвесну ў беласнежнай барве кветак* [6, s. 75]. Вера ў хуткія змены перададзена з дапамогай сінестэтычных метафар пры апісанні велічнага Пражскага Града і звычайных чэшскіх садоў, што ствараe пэўную антытэзу пры іх супастаўленні: *Zeleň stromů úzce objímá Hrad // před oknem, jež skryto ve kvítí, // že se pták tam sotva zachytí, // než se spustí v šero pražských zahrad* (*Зелень дрэваў шчыльна абдымае Град // перад акном, якое схавана ў кветках, // што птушка там ледзь зачэпіцца, // перш чым спусціцца ў шэрасць пражскіх садоў*) [3, s. 18]. У другой паэме зборніка аўтар зноў апісвае вясеннюю Прагу, выкарыстоўваючы адухаўленне і супрацьпастаўленне: *Jaro v dubnu po tlapkách se plíží // za komíny prejzem zčernalým, // na Prahu jsem dívával se mříží, // když se vinul nad střechami dým // bílých květů jabloní a třešní* (*Вясна ў красавіку на лапках паўзе // па комінах счарнелых, // на Прагу я глядзеў праз краты, // калі віўся над дахамі дым // белых кветак яблынь і чарэшань*) [3, s. 32]. Вясенні перыяд дазваляе аўтару не толькі пераканацца ў духоўным і маральным адраджэнні народа, але паказаць прыгажосць гарадскога асяродка праз ужытыя ўвасабленні пры апісанні пражскай ракі Влтавы: *Bylo jaro, kdy kol všechno zpívá // v načechraném důlku teplých hnízd, // za sedmerým zámkem v chladu zdiva //*

rozvinul se akantový list. // Drápky jímek stiskly pevně rubín, // až z něj tryskla krůpěj krvavá, // vylila se z hlubin Vltava, // vynášejíc poklady svých hlubin (*Была вясна, калі вакол усё спявае // ва ўскудлачанай адтуліне цёплых гнёздаў, // за сёмым замком палацаў у холадзе кладкі // разгарнуўся ліст. // Драпкі вадаёмаў сціснулі моцна рубін, // ажно з яго пырскала кропля крывавая, // вылілася з берагоў Влтава, // выносячы скарбы сваіх глыбінь*) [3, s. 21].

Урбаністычная тэма з'яўляецца адной з галоўных у творчасці Я. Сэйферта. Так, напрыклад, у першай паэме аўтар вылучае Прагу сярод іншых еўрапейскіх гарадоў, параўноўваючы яе са сталіцай Італіі Рымам: *Jednoho dne šel jsem pozdě k šeru, // Praha byla krásnější než Řím* (*Аднойчы я ішоў позна ў змрок // Прага была прыгажэйшай за Рым*) [3, s. 13]. Адметнасць зборніка "Апранутая ў святло" заключаецца ў тым, што аўтар спалучае тэму горада і тэму любові да Радзімы. Адзначым, што зварот да гістарычнага мінулага, узгадванне знакавых падзей на тэрыторыі Радзімы сталі важнымі ў літаратуры ўсіх знакамітых славянскіх пісьменнікаў, што было звязана з узнікненнем пачуцця гонару за родны край. У адной з паэм зборніка менавіта ў родным асяродку лірычны герой знаходзіць спакой, што падкрэсліваецца ўвядзеннем вобраза ластаўкі, якая асацыюецца не толькі з "надзеяй, станоўчым пераходам, адраджэннем, раніцай і вясной" [7, с. 577]: *Dnes už vím, proč vlaštovka se vrací; // kdyby doma rostl jenom vřes, // jenom rezekvítek v navigaci, // radši dal bych ruku do želez* (*Сёння ўжо ведаю, чаму ластаўка вяртаецца; // калі б дома рос толькі верас, // толькі крынічнік на гаці, // лепш бы аддаў руку ў кайданы*) [3, s. 38]. У прааналізаваных радках разам з вобразам ластаўкі лірычны герой узгадвае перавагу роднага дома, паколькі ластаўка, якая вяртаецца з выраю, стала сімвалам, звязаным з "іншым светам, са смерцю, выступала як пасрэдніца паміж смерцю і жыццём, далёкім, чужым морам і блізкай, сваёй зямлёй" [7, с. 577]: *V světě nikde žízeň neuhasíš, // jenom doma, tam ti jedině //chutná v studni voda po víně* (*У свеце нідзе смагу не спатоліш, // толькі дома, там табе бесперастанку // смачнай у калодзежы будзе вада пасля віна*) [3, s. 38].

Такім чынам, у гады Другой сусветнай вайны Я. Сэйферт працягвае ствараць вершы. Гэты час становіцца спрыяльным для развіцця ідэйнага складніка твораў, а таксама з'яўлення новых тэм у творчасці. Так, у зборніку "Апранутая ў святло" паэт спалучае ўрбаністычную тэму, характэрную для многіх яго зборнікаў, з актуальнай у ваенны і пасляваенны час тэмай любові да Радзімы. Інтэрферэнцыя вобраза Прагі з вобразам Радзімы дазваляе паказаць веліч чэшскай сталіцы і яе архітэктурную прыгажосць, параўнаць яе з іншымі еўрапейскімі сталіцамі.

Вобраз Прагі ў зборніку Я. Сэйферта “Апранутая ў святло»” з’яўляецца ў кожным вершы, ён знітаваны з іншымі лейтматывамі. Напрыклад, прасочваецца сувязь паміж тэмамі горада і паэта, паколькі аўтар уводзіць у творы вобраз слыннага чэшскага паэта Я. Врхліцкага, а таксама ўзгадвае гісторыю кахання В. Галека і яго будучай жонкі Д. Гарачкавай.

Адзначым, што аўтар не звяртаецца да пражскага багемнага жыцця, прадметам яго рэфлексіі становяцца будні звычайных гарадскіх жыхароў. Я. Сэйферта цікавіць Прага беднякоў, што звязвае зборнік 1940 г. з першай паэтычнай кнігай «Горад у слязах».

Зварот да канкрэтных пражскіх локусаў дае магчымасць яскрава і памастацку арыгінальна апісаць чэшскую сталіцу, а таксама візуалізаваць дадзены вобраз у свядомасці чытачоў. Сам горад паказаны ў вершах метафарычна менавіта ў вясенні час, што тлумачыцца чаканнем і жаданнем хуткіх станоўчых змен, якія падкрэсліваюцца ўвядзеннем міфічнага вобраза Голема. Выкарыстанне разнастайных сродкаў (эпітэты, параўнанні, адухаўленні, сінтаксічны паралелізм, алюзіі) дазваляе аўтару перадаць веліч Прагі, якая, абапіраючыся на сваю гістарычную спадчыну, здолее перажыць цяжкія часы.

ЛІТАРАТУРА

1. *Seifert, J.* Zhasněte světla / J. Seifert. – Brno : Fr. Borový, 1939. – 80 s.
2. *Айзпурвит, К.* Ярослав Сейферт: «Поэзия – лучшее в жизни, кроме любви» [Электронны рэсурс] / К. Айзпурвит – Рэжым доступу: https://ruski.radio.cz/cheshskie-knigi-kotorye-vy-dolzhny-znat-8509771/14. – Дата доступу: 28.01.2024.
3. *Seifert, J.* Světlem oděná a Kamenný most / J. Seifert. – Praha : Československý spisovatel, 1978. – 100 s.
4. *Шерлаимова, С. А.* Прощание с весной : Избр. лирика / С. Шерлаимова. – М. : Радуга, 1987. – С. 3–24.
5. *Stich, A.* Seifertova Světlem oděná (interpretace: pokus a výzva) / A. Stich. – Praha : Argo, 1998. – 135 s.
6. *Seifert, J.* Všecky krásy světa / J. Seifert. – Plzeň : Typografie Oldřich Hlavsa, 1982. – 640 s.
7. Мифы народов мира : энцикл. : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энцикл., 1980–1982. – Т. 1: А – К. – 672 с.

Поступила в редакцию 04.04.2024

УДК 81 (476)

Шубадзёрава Ала Міхайлаўна
кандыдат філалагічных навук,
дацэнт, дацэнт кафедры
сацыяльна-гуманітарных дысцыплін
Магілёўскі інстытут
Міністэрства ўнутраных спраў
Рэспублікі Беларусь
г. Магілёў, Беларусь

Ala Shubadziorava
PhD in Philology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department
of the Social Sciences and Humanities
Mogilev Institute
of the Ministry of Internal Affairs
of the Republic of Belarus
Mogilev, Belarus
ashuboderova@mail.ru

ЛІНГВІСТЫЧНАЯ ПРЫРОДА КАЛАМБУРА І АСАБЛІВАСЦІ ЯГО ПЕРАКЛАДУ (на матэрыяле драматургічных твораў К. Крапівы)

THE LINGUISTIC NATURE OF PUN AND SPECIFICS OF ITS TRANSLATION (Based on the Dramatic Works of K. Krapiva)

Артыкул прысвечаны даследаванню каламбура як стылістычнага прыёму, а таксама праблеме перадачы яго значэння пры перакладзе. Паколькі каламбур ствараецца з дапамогай розных маўленчых сродкаў, якія закладзены ў самой мове або якія ўзнікаюць з прычыны індывідуальнага пераасэнсавання слоў, варта ўлічваць усю складанасць перадачы гульні дадзеных слоў, а таксама семантычныя і структурныя адрозненні, што існуюць у розных славянскіх мовах.

К л ю ч а в ы я с л о в ы*: каламбур*; *гульня слоў*; *пераклад каламбура*; *способы перакладу*; *міжславянскі пераклад*; *п'есы*; *К. Крапіва*.

The article studies pun as a stylistic device and the problem of rendering its meaning in translation. As pun is created by means of various speech units, inherent in the language itself and occurring in the course of an individual reshaping of words, the complexity of rendering such words as well as semantic and structural differences in the Slavic languages should be taken into account.

K e y w o r d s: *pun*; *play on words*; *pun translation*; *translation techniques*; *inter-Slavic translation*; *plays*; *K. Krapiva.*

Адной з адметных асаблівасцей індывідуальна-аўтарскага стылю Кандрата Крапівы з'яўляецца выкарыстанне к а л а м б у р а ў – жартаў, створаных моўнымі сродкамі. Каламбуры ўжо станавіліся аб'ектам даследавання ў беларускім мовазнаўстве [1; 2]: былі вызначаны лінгвістычныя прыкметы каламбура, апісаны спосабы і прыёмы іх пабудовы, стылістычныя функцыі. Аднак некаторыя пытанні навуковага вывучэння гэтай стылістычнай фігуры па-ранейшаму застаюцца актуальнымі і цікавяць мовазнаўцаў. Адна з такіх сур'ёзных праблем, якая патрабуе дэталёвага аналізу, – гэта пераклад каламбураў на іншыя мовы.

Пераклад каламбура з'яўляецца складанай, а часам зусім невырашальнай задачай, з якой цяжка справіцца не толькі пачаткоўцам, але і вопытным перакладчыкам. Каб удала перакласці каламбур, трэба мець высокі ўзровень валодання як замежнай, так і роднай мовай, але і гэта не гарантуе добрых вынікаў. Пераклад каламбура можна назваць асаблівым відам перакладчыцкай дзейнасці, дзе складана прапанаваць адзіны алгарытм працы, паколькі кожны выпадак своеасаблівы.

Многія тэарэтыкі і практыкі перакладу, такія як С. Влахаў, С. Флорын [3], В. Н. Камісараў [4], В. С. Вінаградаў [5], А. А. Дзідык, С. В. Брыкіна [6], прысвяцілі свае навуковыя працы вывучэнню цяжкіх для перакладу моўных з'яў: фразеалагізмаў, уласных імёнаў, каламбураў і інш. Вынікі гэтых і многіх іншых даследаванняў дазваляюць сфарміраваць уяўленне аб асноўных праблемах, якія ўзнікаюць пры перакладзе такіх адзінак, спосабах вырашэння некаторых канкрэтных перакладчыцкіх задач. Аднак па-ранейшаму нявырашанымі застаюцца пытанні аб структурных асаблівасцях каламбура, найбольш прадукцыйных спосабах перакладу дадзенага моўнага феномена. Таму ў апошні час з'яўляецца нямала лінгвістычных даследаванняў, у якіх разглядаюцца лінгвастылістычныя адметнасці каламбураў [7], спосабы іх узнаўлення ў іншых мовах [8; 9], прапануюцца ўласныя алгарытмы перакладу каламбураў [10], што дазволіць сфарміраваць універсальны падыход да рашэння гэтай праблемы.

Для таго, каб пераклад атрымаўся ўдалым і адэкватным, перакладчык павінен мець уяўленне пра сутнасць каламбура і механізмы яго ўтварэння, бо ўзнікаюць праблемы не толькі з перадачай моўнай гульні на тую або іншую мову, але і з правільнай яе інтэрпрэтацыяй: часам перакладчыкі могуць убачыць каламбур там, дзе яго няма.

Лінгвістычная сутнасць такой з'явы, як каламбур, складаная і неадназначная, ён вывучаецца з розных пунктаў гледжання: псіхалагічнага, літаратурнага, лінгвістычнага, перакладчыцкага. Таму ў навуковай літаратуры няма адзінага азначэння каламбура як стылістычнага прыёму, не існуе таксама і адзінага тэрміналагічнага найменння для абазначэння гэтай з'явы. Вышэйназваныя дыскусійныя пытанні разглядаюцца многімі сучаснымі даследчыкамі [1; 6; 7], таму мы не будзем засяроджваць увагу на іх падрабязным аналізе, адзначым толькі той падыход, якога прытрымліваемся ў дадзенай працы. Паняцці *каламбур* і *гульня* слоў разглядаюцца намі як сінанімічныя і ўзаемазамяняльныя, а каламбурам лічым маўленчую фігуру (слоўны жарт, гульня слоў), заснаваную на наўмыснай або міжвольнай двухсэнсавасці, якая служыць для стварэння гумарыстычнага, сатырычнага, іранічнага эфекту.

Яшчэ адным важным аспектам, які неабходна ўлічваць пры перакладзе каламбураў, з'яўляецца спосаб іх пабудовы. У тэарэтычных працах сустракаюцца розныя класіфікацыі каламбураў. Пераклад жа іх, на думку многіх даследчыкаў, зручна разглядаць на двух узроўнях: лексічным і фразеалагічным. [3, с. 292]. Аднак у апошні час звяртаецца ўвага на тое, што адзінкі сінтаксічнага ўзроўню таксама могуць выкарыстоўвацца для пабудовы каламбураў [2, с. 38–41]. Найчасцей у каламбурах абыгрываюцца мнагазначныя словы, амонімы, паронімы, фразеалагізмы, якія валодаюць здольнасцю ствараць двухпланавасць або двухсэнсоўнасць, уласцівую для гульні слоў.

Немалаважна, што каламбур як стылістычны прыём звязаны з пэўнымі эфектамі: сюды можна аднесці эфект падманутага спадзявання, эфект кагнітыўнага дысанансу, двайнога ці трайнога сэнсу, аднак усе яны накіраваны на тое, каб стварыць камічную сітуацыю. Нельга не пагадзіцца са словамі А. Шчарбіны, што "сапраўды дасціпны каламбур звычайна заключае ў сабе іронію, гумар ці сарказм, што ён завастрае думку і таму так арганічна ўжываецца як у вуснах вялікіх мысліцеляў і мастакоў, так і ў вуснах народа, бо няма такога народа, які б не любіў змястоўнай, мэтанакіраванай, смешнай дасціпнасці" [11, с. 17–18].

Каламбур – спецыфічная і складаная моўная з'ява, але дастаткова распаўсюджаная ў тэкстах розных жанраў, таму перакладчык сутыкаецца з двайной праблемай: па-першае, распазнаванне і разуменне гульні слоў, па-другое, прымальны пераклад каламбура на сваю мову. Пры перакладзе з блізкароднасных моў перакладчыку даводзіцца вырашаць меншую колькасць цяжкіх задач, бо многія культурныя рэаліі могуць калі не супадаць, то быць падобнымі. Праца перакладчыка ўскладняецца, калі мовы, з якімі ён працуе, належаць да розных груп.

Асноўная частка работ як айчынных, так і замежных навукоўцаў, у якіх даследуецца спецыфіка перакладу моўнай гульні, сканцэнтравана пераважна на англійскай, нямецкай і рускай мовах [9; 12; 13], падобным перакладам з адной славянскай мовы на другую ўдзяляецца значна менш увагі. І хоць славянскія мовы адносяцца да групы роднасных моў, яны, тым не менш, не валодаюць ідэнтычнай лексічнай, фразеалагічнай сістэмай. Іншы раз генетычная блізкасць моў стварае для перакладчыка пэўныя цяжкасці, якія заключаюцца ў тым, што фанетычна падобныя, а часам і тоесныя словы могуць мець абсалютна рознае лексічнае, граматычнае значэнне, адрозніваецца стылістычнай афарбоўкай.

У даным артыкуле намі зроблена спроба параўнаць і прааналізаваць розныя варыянты перадачы каламбураў К. Крапівы пры перакладзе іх на рускую і польскую мовы. Творчасць К. Крапівы была выбрана невыпадкова, бо ў п'есах гэтага беларускага пісьменніка сустракаюцца амаль усе традыцыйна вядомыя тыпы каламбураў. Гэта каламбуры, пабудаваныя на: а) сумяшчэнні значэнняў полісемічнага слова; б) абыгрыванні фразеалагізмаў; в) аснове паранамазіі; г) сутыкненні значэнняў сінонімаў, антонімаў, амонімаў.

Аналіз фактычнага матэрыялу дае падставы гаварыць, што пераклад каламбураў у п'есах К. Крапівы адбываецца рознымі спосабамі: *калькаванне*, *кампенсацыя*, *пропуск*.

Найбольш распаўсюджаным спосабам перакладу каламбураў К. Крапівы з'яўляецца к а л ь к а в а н н е – гэта пераклад лексічных адзінак арыгінала шляхам замены яе кампанентаў – марфем ці слоў (устойлівых словазлучэнняў) – іх лексічнымі адпаведнікамі ў мове перакладу. Сутнасць калькавання заключаецца ў стварэнні новага слова або ўстойлівага спалучэння ў мове перакладу, які капіруе структуру зыходнай адзінкі. Зрабіць такі пераклад, не змяняючы пры гэтым форму, атрымліваецца ў тым выпадку, калі паміж абыгранымі словамі (фразеалагізмамі) замежнай мовы і суадноснымі адзінкамі мовы перакладу існуюць не проста эквівалентныя адносіны, а поўная эквівалентнасць з ахопам двух ці больш значэнняў.

Разгледзім для прыкладу выкарыстанне спосабу калькавання пры перакладзе полісемічных каламбураў з п'есы К. Крапівы "Хто смяецца апошнім": *[Цёця Каця:] Нашто вам, маладой дзяўчыне, гэтыя старыя* ***косці*** *спатрэбіліся? [Вера:] Косці ў яго старыя**,** але душа маладая. [Цёця Каця:] Хто ў боб, а хто ў гарох. Я пра тыя косці, што ў шафах. [Вера (смяецца):] А я думала, пра Аляксандра Пятровіча...* [14, с. 156]. У вышэйпрыведзеным каламбуры полісемант *косці* ў розных рэпліках дыялогу рэалізуе розныя значэнні: прамое 'састаўная частка шкілета чалавека' і пераносна-сінекдахічнае 'стары чалавек'. Мнагазначнасць назоўнікаў *кости* (рус.) і *кості* (польск.) дае магчымасць захаваць каламбур, спосаб яго пабудовы і дасягнуць таго самага камічнага эфекту, што і ў перакладзеным тэксце. Параўн.: *[Т е т я К а т я:] И на что вам, молоденькой девушке, эти старые* ***кости*** *понадобились? [В е р а:] Кости у него старые, а душа молодая. [Т е т я К а т я:] Кто про бобы, а кто про горох! Я про те кости, что в шкафах. [В е р а (смеется):] А я думала – про Александра Петровича* [15, с. 94] і *[M r ą k o w s k a:] A wiem, wiem. Tylko nie wiem, co takiej młodej dziewczynie po tych starych* ***kościach****. [E w a:] Kości u niego stare, ale dusza młoda. [M r ą k o w s k a:] Masz, jeden o pieprzu, drugi o wieprzu. Ja o tych*

kościach, o! ***(wskazuje eksponaty)*** [16, s. 9]. Трэба адзначыць, што пры перакладзе каламбура на польскую мову прамое значэнне назоўніка-полісеманта актуалізуецца аўтарскай рэмаркай *(wskazuje eksponaty),* у дадзеным выпадку экспанаты – гэта косці жывёл, якія захоўваліся ў шафах.

Антанімічныя каламбуры, пры перакладзе якіх выкарыстоўваецца прыём калькавання, з'яўляюцца нешматлікімі ў творах К. Крапівы. Неад'емная асаблівасць такіх каламбураў (як і ўсіх іншых) – двухсэнсавасць хоць аднаго з абыграных антонімаў. Калі адно са слоў антанімічнай пары полісемічнае, то яно ўспрымаецца адначасова ў двух значэннях: адно вынікае непасрэдна з кантэксту, другое падказваецца антонімам. Напрыклад: *[Н і ч ы п а р:] Глядзі ты! У яго ж і свая жонка* ***гладкая****. [Ц ё ц я К а ц я:] Гладкая, мусіць, прыелася, да* ***шурпатай*** *пацягнула* [14, с. 155]. Аснова данага каламбура – антанімічная пара *гладкая–шурпатая.* Адзін з полісемантычных антонімаў *(гладкая)* першапачаткова ўжываецца з пераноснаметафарычным значэннем 'поўная, дагледжаная, выпешчаная', а другі (*шурпатая)* – з прамым 'нягладкі, з невялікімі няроўнасцямі'. Камічная экспрэсія абумоўлена прыналежнасцю антонімаў да розных стылістычных разрадаў лексікі: міжстылёвай (*шурпатая)* і гутарковай *(гладкая).*

У тэкстах на рускай і польскай мовах знаходзім эквівалентны пераклад вышэйпрыведзенага каламбура. Высокая ступень эквівалентнасці абумоўлена тым, што абыграныя лексічныя адзінкі (*гладкая, gładka – шурпатая, шершавая, chropowata*) валодаюць максімальна высокай сэнсавай агульнасцю, магчымай паміж разнамоўнымі тэкстамі. Параўн.: *[Н и к и ф о р:] Гляди ты! У него ж и своя женка* ***гладкая****. [Т е т я К а т я:] Гладкая, видно, приелась, к* ***шершавой*** *его потянуло* [15, с. 93] і *[P a l u c h:] Fiu. Fiu! Popatrz no! Gorłowiecki ma przecież żonę i to całkiem* ***gładką****... [M r ą k o w s k a:] Gładka już mu się widocznie przejadła, to go pociągnęło do* ***chropowatej*** [16, s. 8].

У прааналізаваных намі фразеалагічных каламбурах метад калькавання пры перакладзе выкарыстоўваецца радзей. І гэта невыпадкова. Фразеалагічны каламбур будуецца на аснове трансфармацый, якія звязаны з разбурэннем формы і зместу зыходнай фразеалагічнай адзінкі, пры гэтым дасягаецца паралельнае ўспрыманне як фразеалагічнага значэння абыграных адзінак, так і прамога значэння кампанентаў або падвойная актуалізацыя, якую пры перакладзе захаваць вельмі цяжка: *[Гарлахвацкі:] Праўда, думаеце так? [Туляга:] Прызнаюся,* ***прыходзіла мне ў галаву*** *такая думка. [Гарлахвацкі:] Дык* ***выкіньце яе з галавы****. Яна вас загубіць. Сведак у вас няма, ніхто вам не паверыць, а павераць мне* [14, с. 178]. Каламбур будуецца на сутыкненні двух фразеалагізмаў-антонімаў ***прыйсці ў галаву*** і ***выкінуць з галавы*** ('раптоўна з'явіцца

ў свядомасці’ і ‘перастаць думаць пра што-небудзь’). Эквівалентна дадзены каламбур перакладзены на рускую мову: *[Т у л я г а:] Признаюсь, такая мысль* ***приходила мне в голову****. [Г о р л о х в а т с к и й:] Так* ***выбросьте ее из головы****. Она вас погубит. Свидетелей у вас нет, никто вам не поверит, а поверят мне* [15, с. 120]. Пры перакладзе на польскую мову фразеалагізм ***przyjść do głowy*** захаваны**,** а антанімічны яму ***выкінуць з галавы*** прапушчаны і кампенсаваны выразам *n****ie radzę***, які дазваляе перадаць змест выказвання (‘адмовіцца ад задуманага’), аднак каламбур пры такой замене страчваецца: *[T u l a g a:] Przyznaję, że* ***przyszła mi do głowy*** *taka myśl... [G o r ł o w i e c k i:]* ***Nie radzę.*** *Świadków nie macie, nikt wam nie uwierzy, uwierzą mnie* [16, s. 41].

Пры перакладзе аманімічных і паранамастычных каламбураў К. Крапівы найчасцей выкарыстоўваюцца такія спосабы, як к а м п е н с а ц ы я і п р о п у с к. Паводле сваёй лінгвістычнай сутнасці аманімічныя каламбуры падобныя да полісемічных, бо ў іх адной адзінцы плана выражэння адпавядаюць дзве адзінкі плана зместу. Аднак у выкарыстанні мнагазначных слоў і амонімаў назіраюцца некаторыя адрозненні. Так, пры абыгрыванні полісемічнага слова выяўляюцца агульныя рысы паміж рознымі яго значэннямі, пры абыгрыванні амонімаў такой агульнасці няма. Таму для размежавання двух значэнняў аднаго і таго ж слова трэба значна менш кантэкстуальных сродкаў, чым для адрознення двух амонімаў.

Прадукцыйны спосаб пабудовы аманімічных каламбураў у п’есах К. Крапівы – супастаўленне ў адным кантэксце фанетычна аднолькавых імёнаў – уласных і агульных: *[П а ў л і н а:] Таварыша* ***Пытляванага*** *няма? [З д а р а в е н я:] Няма. [Б а н д а р ч ы к:]* ***Пытляваны*** *ўвесь выйшаў, адзін чорны застаўся* [14, с. 395]. У гэтым каламбуры камічна абыгрываюцца амонімы *Пытляваны*[1] (антрапонім) і *пытляваны*[2] ‘спечаны з добра размолатай прасеянай мукі’, значэнне якога рэалізуецца пад уплывам прыметніка *чорны* (‘выпечаны з цёмнай жытняй мукі’). Пры перакладзе на рускую мову ў каламбуры захоўваецца антрапонім *Пытлеваный,* а другі неперададзены амонім арыгінала замяняецца сугучным кампанентам *пеклеванный* з тым жа значэннем, як і ў беларускай мове: *[П а в л и н а:] Товарища* ***Пытлеваного*** *нет? [З д о р о в е н я:] Нет. [Б о н д а р ч и к:]* ***Пеклеванный*** *весь вышел, один черный остался* [15, с. 377]. У п’есе на польскай мове гэты каламбур прапускаецца.

Цяжкімі для перакладу з’яўляюцца паранамастычныя каламбуры, пабудаваныя на абыгрыванні ўласных імён і сугучных ім апелятываў: *[Д а н і л а (да Батуры):] Вось якую ноту я яму напісаў. (Чытае.) "Пане Яндрыхоўскі! Калі ты, сабачая твая душа, заўтра ж не выпусціш маіх трох*

хлопцаў і ўсіх сялян, дык мамашы тваёй будзе капут. А табе самому я ўсё роўна ***прадрылюю*** *некалі дзірку ў лобе. Гэта піша табе Даніла* ***Дрыль****"* [14, с.120]. У каламбуры абыгрываецца прозвішча *Дрыль,* якое супастаўляецца з падобным па гучанні словам *дрыліць*, што падказвае этымалогію ўласнага імені. Пры перакладзе гэтага каламбура на рускую мову быў выкарыстаны спосаб кампенсацыі: замест слова *дрыліць* ужываецца дзеяслоў *просверлить,* які мае тое самае значэнне, што і заменены слова (ʻзрабіць адтуліну ў чым-небудзьʼ), але не з'яўляецца сугучным антрапоніму *Дрыль*, таму каламбур не захоўваецца: *(Да Батуры.) Хопіць?. [Данила (Батуре) :] Вот какую ноту я ему написал. (Читает.) «Пан Яндрыховский! Если ты, собачья твоя душа, завтра же не выпустишь моих трех хлопцев и всех крестьян, так мамаше твоей будет капут. А тебе самому я все равно когда-нибудь* ***просверлю*** *дырку во лбу. Это пишет тебе Данила* ***Дрыль****»* [15, с. 51].

Падобныя цяжкасці ўзнікаюць пры перакладзе паранамастычных каламбураў, пабудаваных на абыгрыванні сугучных агульных назоўнікаў. Даволі часта ў такіх каламбурах адбываецца аднаўленне ўнутранай формы аднаго з кампанентаў паранамастычнай бінармы: *[Пані Яндрыхоўская:] Мой сын выконвае тую* ***місію****, якую ўсклала на яго айчызна. [Дзед Бадыль:] Пачакай, мы яшчэ патаўком яму гэту* ***мысію*** [14, с. 117]. Гукавая субстытуцыя ў даным выпадку мае непасрэднае дачыненне да народнай этымалогіі, паколькі служыць для тлумачэння незнаёмых слоў праз знаёмыя: іншамоўнае незразумелае слова *місія* ʻадказная роля, высокае прызначэнне каго-небудзьʼ замяняецца на відазмененае агульнавядомае *мыса* ʻтое, што і морда ў жывёлʼ. У перакладзе на рускую мову паранамастычны каламбур страчваецца, бо другі паранамаз кампенсуецца паўторам слова *місія,* у выніку чаго знікае двухсэнсавасць і камізм выказвання: *[Пани Яндрыховская:] Мой сын выполняет ту* ***миссию****, которую возложила на него отчизна. [Дед Бадыль:] Погоди, мы еще припомним ему эту* ***миссию*** [15, с. 48]. Разгледжаныя намі паранамастычныя каламбуры на польскай мове не зафіксаваны.

Падводзячы вынікі даследавання, мэтазгодна яшчэ раз адзначыць той факт, што каламбур як від моўнай гульні ўяўляе сабой сур'ёзную праблему, якая патрабуе ўважлівага вывучэння з лінгвістычнага пункту гледжання. Перадача каламбура сродкамі іншай мовы прадстаўляе пэўныя цяжкасці для перакладчыка. Аналіз ілюстрацыйных прыкладаў паказаў, што найбольш часта пры міжславянскім перакладзе каламбураў выкарыстоўваецца спосаб калькавання, гэта абумоўлена тым, што абыграныя моўныя адзінкі маюць сэнсавую агульнасць, уласцівую для блізкарод-

насных моў. Пры немагчымасці зрабіць эквівалентны пераклад выкарыстоўваецца спосаб кампенсацыі, які не заўсёды дазваляе захаваць каламбур. Асаблівую цяжкасць для ўзнаўлення ў польскай і рускай мовах выклікаюць аманімічныя і паранамастычныя каламбуры, пры перакладзе якіх вельмі складана перадаць змест, не змяняючы пры гэтым форму, таму гэтыя віды каламбураў у перакладных тэкстах (асабліва польскамоўных) даволі часта прапускаюцца. Для пераадолення вышэйназваных цяжкасцей вельмі важна праводзіць аналіз спосабаў узнаўлення каламбура і ўлічваць усе яго асаблівасці пры перакладзе.

ЛІТАРАТУРА

1. *Рагаўцоў, В. І.* Маўленчае выражэнне камічнага ў беларускай драматургіі : манаграфія / В. І. Рагаўцоў. – Магілёў : МДУ імя А. А. Куляшова, 2002 – 304 с.
2. *Шубадзёрава, А. М.* Каламбур у беларускай драматургіі : метад. рэкамен. / А. М. Шубадзёрава. – Магілёў : МДУ імя А. А. Куляшова, 2007. – 56 с.
3. *Влахов, С. Н.* Непереводимое в переводе / С. Н. Влахов, С. В. Флорин. – М. : Междунар. отношения, 1980. – 343 с.
4. *Комиссаров, В. Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты) / В. Н. Комиссаров. – М. : Высш. шк., 1990. – 250 с.
5. *Виноградов, В. С.* Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. С. Виноградов. – М. : Изд-во Ин-та общего и сред. образования РАО, 2001. – 224 с.
6. *Дидык, А. А.* Каламбур как предмет лингвопереводческого анализа / А. А. Дидык, С. В. Брыкина // IX Авдеевские чтения : сб. ст. по материалам Всерос. науч.-практ. конф., г. Пенза, 21 апр. 2021 г. / под общ. ред. канд. пед. наук Ю. А. Шурыгиной. – Пенза : Изд-во ПГУ, 2021. – С. 37–39.
7. *Гайломазова, Е. С.* К вопросу о лингвистической природе каламбура / Е. С. Гайломазова, Р. С. Ильясова // Гуманитарные и социальные науки. – 2021. – № 2. – С. 81–88.
8. *Парина, И. С.* Фразеологический каламбур как переводческая проблема (на материале немецких идиом) / И. С. Парина // Вестн. Нижегород. гос. лингвист. ун-та им. Н. А. Добролюбова. – 2009. – № 6. – С. 63–70.
9. *Козловская, Ю. Ю.* Способы перевода каламбура (на материале сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес») / Ю. Ю. Козловская // Молодой ученый. – 2018. – № 24 (210). – С. 352–353.

10. *Александрова, Е. М.* «Квазиперевод» каламбура : специфика использования алгоритмов / Е. М. Александрова // Вестн. Том. гос. ун-та. –2019. – № 445. – С. 5–11.
11. *Щербина, А. А.* Сущность и искусство словесной остроты (каламбура) / А. А. Щербина. – Киев : Изд-во АН УССР, 1958. – 68 с.
12. *Трухтанов, С. И.* К вопросу о методологии перевода каламбуров (на примере русских переводов сонетов Шекспира) / С. И. Трухтанов, Е. В. Трухтанова // Русский язык и культура в зеркале перевода. – 2020. – № 1. – С. 215–225.
13. *Сайковская, А. Д.* Проблемы перевода имен собственных и каламбуров в сказках Льюиса Кэрролла на белорусский и немецкий языки / А. Д. Сайковская // 75-я науч. конф. студентов и аспирантов БГУ : материалы конф. : в 3 ч., Минск, 14–23 мая 2018 г. / редкол. : В. Г. Сафонов [и др.]. – Минск : БГУ, 2018. – Т. 2. – С. 454–457.
14. *Крапіва, К.* Выбраныя творы : у 2 т. / К. Крапіва. – Мінск : Маст. літ., 1986. – Т. 2 : П'есы. – 622 с.
15. *Крапива, К.* Драмы и комедии : пер. с белорус. / К. Крапива. – М. : Искусство, 1975. – 576 с.
16. *Krapiwa, K.* Kto się śmieje ostatni : komedia satyryczna w 3 aktach / K. Krapiwa. – Warszawa : Czytelnik, 1956. – 109 s.
17. *Krapiwa, K.* Skowronki śpiewają : komedia w 4 aktach, 6 obrazach / K. Krapiwa. – Warszawa : Czytelnik, 1956. – 118 s.

Поступила в редакцию 25.03.2024

ВЕСТНИК МГЛУ

Серия 1. Филология

№ 2 (129), 2024

Научно-теоретический журнал

Ответственный за выпуск *О. В. Лущинская*

Редакторы: *В. М. Василевская*, *О. С. Забродская*, *Е. И. Ковалёва*, *Т. М. Нехай*
Ст. корректор *С. О. Иванова*

Журнал зарегистрирован
Министерством информации Республики Беларусь 26 апреля 2010 г.
в Государственном реестре средств массовой информации за № 1333.

Адрес редакции: ул. Захарова, 21, 220034, г. Минск
E-mail: vestnik@mslu.by

Подписано в печать 29.04.2024. Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура PT Sans. Ризография. Усл. печ. л. 10,46. Уч.-изд. л. 10,26. Тираж 100 экз. Заказ 13.

Издатель и полиграфическое исполнение: учреждение образования «Минский государственный лингвистический университет». Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий от 02.06.2014 г. № 1/337. ЛП № 38200000064344 от 10.07.2020 г. Адрес: ул. Захарова, 21, 220034, г. Минск.

Индекс подписки 75017/750172