

МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт замежных моў

**НОВАЯ РЕАЛІСТЫЧНАЯ ПАРАДЫГМА
Ў ЗАМЕЖНАЙ І БЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦКАЙ ПРОЗЕ
XXI СТАГОДДЗЯ**

Зборнік навуковых артыкулаў
па актуальных пытаннях літаратуразнаўства

Мінск
БДУЗМ
2025

УДК [821-3+821.161.3-3]:82.02«20»(082)
ББК 83.3(4/8)6-44+95.4я43
Н 725

Рэкамендаваны Рэдакцыйным саветам Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта замежных моў. Пратакол № 5/79 ад 19.11.2025 г.

Рэдакцыйная калегія: кандыдат філалагічных навук, дацэнт *М. М. Воінава-Страха* (адказны рэдактар), кандыдат філалагічных навук *М. А. Курыпка*, кандыдат філалагічных навук *Н. У. Капытко*

Рэцэнзенты: кандыдат філалагічных навук, дацэнт *Н. В. Кузьміч* (БДУ); кандыдат філалагічных навук, дацэнт *А. В. Ціханенка* (БДУЗМ)

Новая рэалістычная парадыгма ў замежнай і беларускай мастацкай Н 725 прозе ХХІ стагоддзя : зб. навук. арт. па актуальных пытаннях літаратуразнаўства. – Мінск : БДУЗМ, 2025. – 1,78 Мб.

ISBN 978-985-28-0342-7

Зборнік навуковых артыкулаў падрыхтаваны на аснове вынікаў распрацоўкі навукова-даследчай тэмы «Новая рэалістычная парадыгма ў замежнай і беларускай мастацкай прозе ХХІ стагоддзя» і матэрыялаў круглага стала, прысвечанага 125-годдзю Кузьмы Чорнага (18 лістапада 2025 г.). Вызначаюцца традыцыі і наватарства ў сучаснай рэалістычнай прозе ў беларускай, брытанскай, амерыканскай і кітайскай літаратурах, аналізуюцца адметнасці паэтыкі, жанрава-стылёвай эвалюцыі, шматвектарнасць праблемна-тэматычнага поля праз прызму найноўшых падыходаў у сучасным літаратуразнаўстве.

Для шырокага кола беларускіх і замежных навукоўцаў, спецыялістаў у галіне кампаратывістыкі, выкладчыкаў гуманітарных дысцыплін і студэнтаў.

УДК [821-3+821.161.3-3]:82.02«20»(082)
ББК 83.3(4/8)6-44+95.4я43



Электронная версия издания
доступна в электронной библиотеке БГУИЯ
по ссылке e-lib.bsufi.by или по QR-коду

ISBN 978-985-28-0342-7

© УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
замежных моў», 2025

НАПРАМКІ РАЗВІЦЦЯ БЕЛАРУСКАЙ І ЗАМЕЖНАЙ МАСТАЦКАЙ РЕАЛИСТИЧНАЙ ПРОЗЫ У XX–XXI СТАГОДДЗЯХ

УДК 821.161.3+82.09«192»(045)

Бурдзялёва Ірына Аляксееўна

кандыдат філалагічных навук

(г. Мінск, Беларусь)

Беларускі дзяржаўны

ўніверсітэт замежных моў

дацэнт кафедры беларускай

філалогіі і замежнай літаратуры

Email: irlita@yandex.ru

Burdzialova Iryna

PhD in Philology

(Minsk, Belarus)

Belarusian State University of Foreign

Languages

Department of Belarusian Philology and World

Literature

Associate Professor

Email: irlita@yandex.ru

НАТУРАЛІСТЫЧНЫ ДЫСКУРС БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ 1920-Х ГАДОЎ

У артыкуле спецыфіка натуралістычнага дыскурсу беларускай прозы 1920-х гг. Разглядаецца на прыкладзе твораў М. Гарэцкага, М. Зарэцкага і К. Чорнага, якія пры мастацкім аднаўленні падзей рэвалюцыі, грамадзянскай вайны, паслярэвалюцыйных пераўтварэнняў звярталіся да такіх спецыфічных прынцыпаў натуралізму, як спадчынная наканаванасць, фізіялагізм і біялагізм пры аналізе пачуццяў і схаваных матываў паводзін герояў. Разглядаецца спалучэнне гэтых прынцыпаў з сацыяльна-палітычным клішэ класавай дэтэрмінаванасці.

Ключавыя словы: натуралізм; біялагізм і фізіялагізм; спадчынная абумоўленасць; класавы дэтэрмінізм.

THE NATURALISTIC DISCOURSE OF BELARUSIAN LITERATURE OF THE 1920s

The article examines the specifics of the naturalistic discourse in Belarusian prose of the 1920s through the works of M. Haretski, M. Zaretski, and K. Chorny. In artistically recreating the events of the revolution, the civil war, and the post-revolutionary transformations, these authors turned to such characteristic principles of naturalism as hereditary predestination, physiologism, and biologism in analyzing the feelings and hidden motives of their characters' behavior. The article also explores how these principles combine with the socio-political cliché of class determinism.

Key words: naturalism; biologism and physiologism; hereditary conditioning; class determinism

Натуралізм у беларускай прозе пачатку XX стагоддзя не склаўся як самастойны мастацкі кірунак, але яго асноўныя прынцыпы аказаліся запатрабаванымі беларускімі пісьменнікамі, якія імкнуліся заглыбіцца ў нетры чалавечай псіхікі, адшукаць і абгрунтаваць стоеныя прычыны ўчынкаў і паводзін герояў. Адметным у канцэпцыі натуралізму была перавага біялагічнага і фізіялагічнага ў трактоўцы жыццёвага матэрыялу, тэорыя спадчыннай дэтэрмінаванасці. Тэарэтык натуралізму Эміль Заля пісаў, што творчая задача пісьменніка заключаецца ў тым, каб “авалодаць механізмам праяў чалавечага жыцця, паказаць,

як уплывае на яго спадчыннасць і знешнія абставіны, потым паказаць чалавека, які жыве ў сацыяльным асяроддзі, якое ён сам стварыў, і якое штодзённа змяняе ў сваю чаргу, падлягаючы ў ім бесперапынным зменам” [1, с. 254]. Чалавек істота сацыяльная і біялагічная, грамадскае і фізіялагічнае ў ім адзінае і раўнапраўнае, цела і душа існуюць і функцыянуюць у цеснай узаемаабумоўленасці, сцвярджаў Э. Заля. Пры гэтым ён падкрэсліваў, што натуралізм не з’яўляецца літаратурнай школай з жорстка акрэсленымі эстэтычнымі законамі, а існуе як адкрытая сістэма з размытымі межамі, да якой можа належаць любы аўтар, які выкарыстоўвае ў пісьменніцкай працы навуковыя прынцыпы, прымяняе ў даследаванні жыцця аналітычны і эксперыментальны метады. У гэтым сэнсе натуралізм характэрны інтэлектуальнай прыродзе чалавека, даследчыцкаму розуму творцы і ўласцівы любому дапытліваму пісьменніку, для якога важна, як і чаму адбываецца падзея.

У “нашаніўскай” літаратуры праявы натуралізму заўважальныя ў творчасці Максіма Гарэцкага, асабліва ў яго драматызаванай аповесці “Антон”, дзе натуралістычная ідэя спадчыннай абумоўленасці, прамой залежнасці будучыні ад учынкаў продкаў робіцца завязкай унутранага крызісу героя. Творчыя прынцыпы натуралізму назіраюцца і ў пазнейшых творах пісьменніка: аповесці “Дзве душы” (1919), п’есе “Чырвоныя ружы” (1922), кнізе “На імперыялістычнай вайне” (1926) і інш.

Натуралістычны дыскурс выразна праяўлены ў літаратуры 1920-х гадоў, пераважна ў творчасці маладых пісьменнікаў з аналітычным талентам, якія імкнуліся адысці ад распрацаваных тэм і прыёмаў папярэднікаў і прааналізаваць жыццё з навуковых пазіцый. Увага да прычыннай сутнасці падзей, да патаемных спружын паводзін індывідуума і ўзаемадзеяння ў яго асобе гістарычнага, сацыяльнага і біялагічнага характэрна для твораў Міхася Зарэцкага, Кузьмы Чорнага і іншых аўтараў.

У рамане М. Зарэцкага “Сцежкі-дарожкі” (1927), адным з першых у беларускай літаратуры буйных твораў пра рэвалюцыйныя падзеі і грамадзянскую вайну, у прычыннай абумоўленасці падзей і абмалёўцы персанажаў заўважны ўплыў класавага і біялагічнага фаталізму. Пісьменнік паказаў неадназначнасць рэвалюцыі, суіснаванне ў ёй пазітыўнага, стваральнага і разбуральнага, зварынага, анархічнага пачаткаў. Рэвалюцыя, сцвярджае аўтар праз мастацкае асэнсаванне тагачаснай гісторыі, у прынцыпе не можа быць гуманнай, на практыцы яна засноўваецца на абуджэнні цёмных, біялагічных інстынктаў, абапіраецца на анархічную прагу назапашанай сляпой стыхійнай помсты, смерці як спаталення пракавечнай крыўды пакаленняў, руйнавання набыткаў папярэдняга жыцця.

Складанасць і шматпланавасць рэвалюцыі пісьменнік паказвае праз сутыкненне пазіцый двух герояў. Сялянскі інтэлігент Васіль Лясніцкі заклікае сялян да гуманнасці, законнасці, кліча адмовіцца ад сляпой прагі помсты, разбурэння. Яго палюхае абуджэнне гэтых крываваых інстынктаў, ён усяляк імкнецца стрымліваць прагу руйнавання ў сялянах, бо адчуваў у *хваляваннях натоўпу цяжкую пагрозу, бачыў у распаленых ліхаманкава-бліскучых вачах чорную здань гвалтавання, пажараў, жудаснай, дзікай анархіі* [2, с. 156]. Ягоным намаганнем

надаць рэвалюцыі ў вёсцы нейкі стваральны сэнс супрацьстаіць рабочы Андрэй, які адмаўляе любыя агульначалавечыя каштоўнасці як буржуазную ідэалогію. Ён паэтызуе толькі звярыную, біялагічную сутнасць чалавека, ягоную прагу знішчэння: *Толькі з непарадку, з разбурэння ўсіх законаў і норм можа вырасці новы парадак* [2, с. 154]. Біялагізм чалавечай свядомасці паказаны і ў тым, што сяляне ідуць не за Лапіцкім, які агітуе за мірнае вырашэнне справы, а паддаюцца ідэям Андрэя. Ён выступае як чорны геній руйнавання, умее весці за сабой натоўп, граць на нізкіх праявах чалавечай псіхікі, гаварыць тое, што ад яго хацела б пачуць сялянская грамада. Андрэй са смакаваннем расказвае пра пагромы і забойствы, якія ўчынілі вяскоўцы. В. Лапіцкі не пазнае сялян, якіх добра зведаў перад гэтым, у іх, падкрэслівае аўтар, пасля слоў Андрэя чужыя твары, ахопленыя прагай сляпой помсты і разбурэння. Ад успамінаў аб даўнейшых крыўдах *вочы ва ўсіх загарэліся адным прагавіта-злосным агнём* [2, с. 156]. Андрэй тлумачыць сваё анархічнае разуменне рэвалюцыі: *Ён ідзе, гэты агонь, набліжаецца. Гэты агонь будзе страшны – у ім будуць і стогны, і кроў, у ім будзе чорная смерць, у ім будзе веліч руйнавання* [2, с. 201]. У словах Андрэя праглядаецца біялагічнае асэнсаванне рэвалюцыі як разбурэння і знішчэння дзеля класавай помсты, як прарыў напавярхню рэсентыменту, што прыводзіць да паэтызацыі рэкаў крыві як ачышчальнага патоку, які спаталяе адвечную крыўду сацыяльна прыніжаных.

Падобным чынам у аповесці “Дзве душы” М. Гарэцкі паказвае рэвалюцыйны падзеі на вёсцы. Так, на сходзе сяляне пакідаюць без увагі нацыянальна-патрыятычную прамову Сухавея і з прагай ў вачах слухаюць Гаршчка, які ведае, чым патрапіць сялянам, як прынадзіць іх да большавікоў. Яго праграма прымітыўна біялагічная, арыентаваная на самыя нізкія, некультываваныя праявы чалавека: *Паслухайце, таварышы, праграму большавіцкую, каб было вам усяго як найболей...* Крытыкуючы папярэдняя выступоўцу, Карпавіч кажа *але ці пачулі мы ад яго, калі ж мы будзем дзяліць панскае дабро?* [3, с. 68]. Як паказвае ў аповесці Гарэцкі, праграма большавікоў зарыентавана на абуджэнне ў чалавеку прымітыўна-жывёльных, драпежніцкіх пачуццяў, здавальнення бяссільнай зайздрасці і прагі помсты, якая набывае анархічны характар татальнага адмаўлення і разбурэння. Па біялагічна-натуралістычнаму прынцыпу толькі крывёй і разбурэннем можна змыць грахі мінулага і здзейсніць салодкую помсту. *Нашы дзяды мардавалі вашых, а даўгі спаганяюць, бач, унукі з унукаў, – адзначае Ігнат Абдзіраловіч* [3, с. 27]. Дробненькі хлопчык з *мізэрным, хударлявенькім цельцам і вялікаю галавою з валасамі ёжыкам*, які не паспеў за сваё кароткае жыццё і нацярапецца ад тых паноў, мусіць, у спадчыну пераняў нянавісць да пана. Паставіў пад сталом фотаздымкі з панскага альбому, пераканаўся, што на яго ніхто не глядзіць, і з *рознымі хітракамі і кпінкамі, з пануючай радасцю даець ім кукішы*. Абдзіраловіч пазнае на фота свайго бацьку, знаёмых, самога сябе з дзяцінстве.

Біялагічныя інстынкты ў чалавеку абумоўлены самім ходам эвалюцыі, але ў сваю чаргу, чалавек сам з’яўляецца чарговай стадыяй для развіцця далейшых, больш дасканалых форм. Заля верыў, што “з перагною імперыі” вырасце новае грамадства, больш справядлівае і шчаслівае. Ідэі французскага пісьменніка-

натураліста пад уздзеяннем гістарычных катаклізмаў трансфармуюцца ў творах М. Гарэцкага. Словамі Іры Сакавічанкі ён адгукаецца на шавінізм бальшавікоў, якія з *фанатычнай безміласэрнасцю ўзяліся рабіць з беларускай нацыі толькі гной на градкі для ўзрашчывання сваёй фікцыі інтэрнацыянала* [3, с. 98]. Пан Нявольскі з яго п'есы “Чырвоныя ружы”, атрымаўшы тэлеграму пра смерць сына, сумна адзначае: *Казя мой напайў грунт пад новую эпоху* [4, с. 339].

Натуралістычныя матывы неабходнасці выкупляльнай ахвяры за грахі папярэдніх пакаленняў, паэтызацыя крыві, абавязковай для падмурку новага ўтварэння ўвасоблены ў п'есе Гарэцкага “Чырвоныя ружы”. Гарэцкі паказвае, як павялічваецца з пакалення ў пакаленне спрадвечная пакута сялянства, як назапашваецца ў часе чалавечая крыўда, і як выліваецца яна стыхіяй, разбуральнай хваляй ў рэвалюцыю. Падзеі кожнага з чатырох абразкоў адбываюцца ў розныя гістарычныя часы: за прыгонам, калі пакуту нясуць сяляне Мацей і Сцяпан, далей крыўда павялічваецца ў іх дзецях, Мацяёнку і Сцепанёнку на будаўніцтве чыгункі. У апошнім абразку ліберальны нашчадак колішняга жорсткага пана Нявольскага, які даўно адрокся ад пасэсій, збудаваў лецішчы, заняўся саадаводствам і разводзіць славуцы на ўсё наваколле чырвоныя ружы, разам з паэтычнай дачкой Марыняй мусіць несці расплату. Ён і Марыня разглядаюцца аўтарам як своеасаблівая выкупляльная ахвяра за сваіх продкаў, свайго класа. Нявольскі адчувае, што рэвалюцыя карае не толькі вінаватых, але і *зусім-зусім нявінных людзей. Рэвалюцыя слепа, як стыхія, як усякая навала. За сценамі дома неспакой, у доме на стале – чырвоныя ружы, якія паўстаюць як сімвал крыві, на якой будавалася іх ранейшае сытае і спакойнае жыццё, крыві, якая лілася пакаленнямі тутэйшага люду. Цяпер пахаванае, глухое смела выйшла з вёскі наверх... выйшла наверх і з прагавітасцю шукае спосабу памічэння. Час расплаты наступіў... Скрозь павіс страшны дух помсты за нашы вольныя і нявольныя грахі. Скрозь шукае ён крывавай травы* [4, с. 338–339].

Падобны класавы і біялагічны фаталізм, закрануты беларускімі пісьменнікамі, сугучны рускай літаратуры 20-х гадоў, напрыклад, творах Л. Сейфулінай і Б. Пільняка. У рамане “Голы год” Пільняк таксама паказвае ў рэвалюцыі працэсы біялагічныя, некантраляваныя, якія стыхійны выплеснуліся на паверхню. Рэвалюцыя пад выглядам барацьбы са аджылай спадчынай знішчыла старую мараль і вызваліла цёмную сілу інстынктаў, якія раней падаўляліся маральна-этычнымі і грамадскімі нормамаі, а цяпер скінулі гэтыя пакрыў. Класавыя інстынкты рухаюць масамі народу, і пісьменнікі ў сваіх творах выказваюць небяспеку, што тое свядомае, дзеля чаго рабілася рэвалюцыя, можа захлынуцца прагай крывавай помсты. Ахвяры лічацца неабходнымі, кроў непазбежнай, матывы знішчэння і самазнішчэння апаэтызаваны ў рэвалюцыйных лозунгах і песнях. Падобная прага ахвяр і крыві хаваецца ў пячорнай падсвядомасці чалавека не толькі ў якасці выкупляльнай ахвяры за назапашаныя крыўды, але і як неабходнасць дзеля замесу новага грамадства. У творах пра рэвалюцыю, пра сацыялістычнае будаўніцтва праявіўся загнаны ў падсвядомасць пячорны біялагічны штамп, што ўсё новае павінна абавязкова будавацца на крыві як гарантыі трываласці і даўгавечнасці. Прынамсі, антрапалагі адзначаюць наяўнасць у старажытнасці мноства рытуалаў або іх слядоў у больш цывіліза-

ваных народаў свету, калі крываваыя ахвяры прыносіліся як зарука трываласці заключанай дамовы, будучага ураджаю, будаўніцтва дома, замка, храма і г.д. Схема адна: каб атрымаць нешта магутнае і вялікае патрэбна кроў як універсальны носьбіт і перадатчык энергіі і жыццёвай сілы. Рэха гэтага біялагічнага погляду на свет адчуваецца ў разуменні і апраўданні шматлікіх ахвяр у рэвалюцыйных змяненнях і стварэнні новага грамадства.

Біялагізм і пячорнасць свядомасці праяўлена М. Зарэцкім у вобразе Андрэя, анархічных паводзінах сялян, у празе імі крыві і гвалту. Падобная архаічная праява чалавечай падсвядомасці адлюстравана ў аповесці Б. Пільняка “Волга ўпадае ў Каспійскае мора”, дзе аўтар пастаянна падкрэслівае неабходнасць смерці як ахвяры ў будаўніцтве новай плаціны, ды і ўвогуле пабудовы новага грамадства. *А крыві на вашым будаўніцтве яшчэ не было? – пытаецца адзін з герояў аповесці ў прафесара Палецікі. Кроў суправаджае ўсё наша існаванне, працягвае ён сваю думку: Вы не звярталі увагі, Пімен Сяргеевіч, на тое, што ўсе будаўніцтва заўсёды на крыві, як па-сутнасці, і ўсё астатняя жыццё. Мы, людзі, нарадзіліся ў крыві і паміраем, таму што спынілася кроў. Чалавечае каханне пачынаецца і канчаецца крывёй. Я не ведаю ніводнага будаўніцтва, дзе б не было крыві: будуюць дом – сарваўся са страпілаў рабочы, пабудаваў завод – машыны змалолі майстра, вядуць дарогу – цягнік зваліўся на адхл... Гэта містычна, але гэта факт, – усё на крыві... І чырвоны – крываваы сцяг рэвалюцыі ёсць сімвал крываваых нараджэнняў... [5, с. 139].*

Як сведчанне спрадвечных супярэчнасцей паміж сацыяльным, грамадскім і прыродным паказаны М. Зарэцкім галоўны герой аповесці “Голы звер” (1926) Віктар Яроцкі. Письменнік назірае за паводзінамі чалавека, у нетрах душы якога раскашуюць біялагічныя, звярыныя інстынкты, што праводзіць яго да канфлікту з новым грамадствам, але само гэта процістаянне мала цікавіць аўтара. Галоўнае – паназіраць за біялагічнымі комплексамі свайго героя. М. Байкоў пісаў пра аўтара і ягонага героя, адзначаючы пераломны час, у якім яны жывуць: “У такія эпохі адчыняецца шырокі прастор для выяўлення голай, звярынай натуры, адчыняецца шырокі прастор для выяўлення супярэчнасцей жыцця. Зарэцкі непараўнальны майстар у пастаноўцы супярэчнасцей” [Цыт па: 6, с. 23]. Віктар Яроцкі звер непрыхаваны, дэкларатыўны, у ім адчуваецца сіла, дзёрзкасць, выклік усяму ўнармаванаму свету. Сваёй брутальнасцю і амаральнасцю ён адначасова палохае і вабіць, прыцягвае іншых сваёй разбуральнай энергіяй: *Ён дзіўна-прыгожы сваёй першабытна-дзікай сілай, сваёй звярынай свежасцю [2, с. 18].* Па ягоным разуменні, грамадства насамрэч жыве па прыродных, біялагічных інстынктах, толькі схаваных пад шылдай прыстойнасці, у ім усе людзі большыя ці меншыя драпежнікі. Драпежніцкая псіхалогія ўзведзена ім у культ жыццёвай філасофіі: *Каб жыць – трэба быць спрытным, разумным. Трэба рваць з-пад зубоў ласы кавалак і спажываць яго пад віск, скавытанне гэтых абдураных дурняў... Гэта найвышэйшая, найглыбейшая справядлівасць... Сільны бярэ, бо ён скарыстае поўнасцю, без астачы, а слабы толькі пансуе, памусоліць... нашто псаваць прыгожыя рэчы! Addай іх таму, у каго ёсць сіла спажыць, праглынуць, задаволіцца... [2, с. 54].*

Зарэцкі паказвае біялагічнае-інстынктыўнае адчуванне жыцця свайго героя. Яроцкі скурай адчувае небяспеку, звярынае пачуццё прадказвае яму, калі трэба пакідаць месца, дзе ён паспеў разгарнуць сваё драпежніцкае паляванне. Ён любіць ноч, калі горад напаўняюць падобныя яму людзі-звяры. Уначы ў Яроцкага абвастраюцца інтуіцыя, нюх, менавіта ўначы ён адчувае сябе найбольш свабодным. Як драпежнік высочвае дзічыну, так і Яроцкі выходзіць у новым горадзе на паляванне на прыгожую, цнатлівую дзяўчыну. Па праву моцнага ён бярэ ад жыцця ўсялякія ўцехі, жыве так, як яму хочацца, так, як прыемна.

Яроцкі тонкі знаўца цёмных бакоў чалавечага характару, умее бачыць ў чалавеку тое, што сам чалавек пра сябе не ведае. Ён выкарыстоўвае ў сваіх мэтах слабейшых, не такіх смелых, не такіх драпежных людзей-звяроў, грае на нізкіх, першабытных струнах іх душы. Яроцкі выступае як д'ябл-спакушальнік для ўсіх астатніх герояў аповесці. Шчупак, маленькі чалавек, бяскрыўдны саракагадовы халасцяк, выступае ў ролі не толькі ахвяры, але і сам з дапамогай Яроцкага становіцца злачынцам. Ім кіруе разлік, што ад Яроцкага з агульнага набытку яму таксама тое-сёе перападзе. Як баязлівец-шакал, ён не нападае на ахвяру, але падбірае за драпежнікам рэшткі здабычы. Людзі-звяры тыпу Шчупака нясмелыя і таму больш сціплыя, скарыстоўваць з ініцыятывы і жорсткасці тых, хто згодны толькі на свежую кроў, вялікі куш, самы смачны кавалак. Шчупак пакорліва ідзе за лідарам Яроцкім, ягоны ідэал шчасця – ціхае, сытае жыццё з цёплай самачкай: *Там, далёка-далёка яны саўюць гняздзечка сабе, будуць шчасліва жыць удваёчку, ніхто не пакрыўдзіць іх, не ашукае. Ён будзе любіць яе, будзе берагчы ад дзікіх звярэй, будзе здабываць ёй яду*" [2, с. 47].

Вульгарная крытыка імкнулася надаць трактоўцы вобразу Яроцкага палітычны характар, растлумачыць звярынае, біялагічнае перажыткамі старога ладу жыцця або параджэннем нэпа. Гэту ідэю падказаў і сам М. Зарэцкі, даўшы ацэнку героя вуснамі рэзанёра, работніка палітасветы, таварыша Горскага. *Грамадства з імі змагаецца, бо яны ёсць ворагі, яны сваім звярыным індывідуалізмам падрываюць калектыўную злучнасць грамадства, дапамагаюць развіццю анты-грамадскіх інстынктаў. Гэта дэфектыўныя выродкі чалавецтва, гэта – законны плод буржуазнага ладу, гэта яго спадчына нам, падарунак* [2, с. 32]. Разам з тым, Яроцкіх можна ўгледзець ва ўсе часы, бо звярынае хаваецца ў самой біялагічнай прыродзе чалавека, і яно больш магутнае і ўладарнае, чым тонкая абалонка цывілізавана-культурнага, што здаўна з'яўляецца аб'ектам даследавання сусветнай літаратуры.

Спецыфіка праяваў натуралізму ў беларускай літаратуры 20-х гадоў абумоўлена ідэалогіяй класавай барацьбы, змаганнем з ворагамі сацыялізму. Гэта абумовіла класавы, сацыяльны дэтэрмінізм у творах, калі да агульных біялагічных штампаў, якія жывуць у чалавечай падсвядомасці, далучаюцца класавыя законы, даследуюцца фарміраванне біялагічнага комплексу так званага ворага савецкай улады.

Спалучэнне біялагізму і класавага дэтэрмінізму відаць у абмалёўцы вобраза Лявона Бушмара з аднайменнай аповесці Кузьмы Чорнага. Пісьменнік з уласцівай яму заглыбленасцю ва ўнутраны свет героя малюе вобраз чалавека,

які па сваёй прыродзе проціпастаўлены сацыялістычным пераўтварэнням грамадства, варожы ім сваёй спадчыннай сутнасцю і класавымі інстынктамі, перанятымі ад бацькі, панскага паслугача. Ад самага пачатку аповесці пісьменнік акцэнтуюе ўвагу на спадчынна-біялагічныя моманты: *Звераватую панурасць Лявону Бушмару перадаў бацька – княжацкі дробны арандатар. Усё жыццё гэтай сям’і прайшло на ўскрайку лесу, адасоблена ад людзей і свету, і было насычана выключна анталагічнымі праблемамі працягу жыцця як біялагічнага віду. Бацька быў моцны як дуб і ўсё сваё жыццё пражыў з вельмі простаю натуралістычнай філасофіяй: Чалавек павінен як мае быць працаваць, колькі трэба высыпацца, умеру смачна есці – і тады будзе здароў [7, с. 7].*

Пісьменнік падкрэслівае духоўную непраяўленасць свайго героя, ягоную немагчымасць любіць, няўменне кантактаваць з іншымі людзьмі. Кароткі праемежак часу, які ён правёў у арміі, не змог змяніць ягоную натуру. Гарадское жыццё было суцэльнай пакутай, ён адразу знійкавеў, стаў яшчэ больш маўклівым і панурым. Вучоба і цывілізацыя не закранулі яго, вайсковае ідэалагічнае выхаванне таксама прайшло міма, чытаць ён ледзьве навучыўся, а вярнуўшыся дадому і ўвогуле забыўся, сяброў ён сабе і не шукаў. Толькі вярнуўшыся ў прывычны кантэкст, на свой лясны хутар, Бушмар нарэшце адчуў свабоду. Яго хада робіцца ўпэўненай, ён выпроставаецца, па-звярынаму ўспрымае спрадвечнымі інстынктамі наваколле: *Бушмар правёў рукой па твары, як бы знімаючы з яго штосьці чужое і непрыемнае. Вочы яго ператварыліся ў агністыя стрэлкі. Ён зняў шапку, расшпіліў жакетку, здавалася, што ён хоча пазбавіцца ўсяго лішняга, каб як мага глыбей чуць вялікую музыку лясной адзіноты. Бушмар стаяў. І от твар яго выцягнуўся, губы сціснуліся. Ноздры раздзьмуліся і заварушыліся. Так звер чуе магутны пах лесу, зямлі, вады, вясны, адзіноты. Так-жа звер чуе пах і цёплай крыві [7, с. 12].*

У міжчалавечых стасунках Лявон адчувае сабе нікчэмна і разгублена. Пячорныя інстынкты стаіліся ў падсвядомасці героя, прыціснулі, не далі як след развіцця духоўнаму пачатку. З-за эмацыянальнай і інтэлектуальнай няспеласці ён не ў стане вербальна аформіць свае думкі, ягонае няўменне лагічна размаўляць з людзьмі стала вясковай пацешкай, тым больш не надзелены ён развітымі чалавечымі пачуццямі. Невыпадкова К. Чорны не паказвае ніякіх эмоцый Бушмара, выкліканых смерцю маці, адносінамі з жанчынамі. Дарэмна Аміля пытаецца ў яго, скажы, што я для цябе, ці патрэбна я табе. Лявон зацята маўчыць, бо не можа асэнсаваць уласны эмацыянальны стан. У каханні Лявона пераважаюць моцныя, але вельмі простыя, першасныя інстынкты. Гэта не толькі фізіялагічны інстынкт, гэта інстынкт першабытнага чалавека, які павінен мець сваю жанчыну-здабычу. Падчас сустрэч з Аміляй ён заўсёды стаяў пад ельнікавай сцяною і пільнаваў яе *ўзрокам сваім*, а пры растанні *наволі надаваўся ў свой бок, ніколі не познячыся ў сваю мярлогу*. Як толькі ўзнікае нават самы бяскрыўдны супернік, польскі жаўнер, Бушмар, падпільнаваўшы на лясной дарозе, забівае яго адным ударам у грудзі. З Аміляй ён так і не жэніцца, але ягоная драпежніцкая, ваўчыная натура не можа пагадзіцца, што ягоную здабычу, ягоную ўласнасць нехта можа так проста адабраць. Ён, як сапраўдны звер-драпежнік ніколі не адчувае жалю або ценю віны за забойства, за ска-

лечанага Вінцэнта, за паламаны лёс Амілі, крыўду Галены, бо гэта не ў ягонай натуре, ён ніколі не спыніцца перад слабым, не папусціцца сваёй здабычай, яго ніколі не будзе мучыць пачуццё шкадавання, як не шкадуе звер упаляваных ім слабейшых істотаў. *Бушмар нагадаў штосьці бялітаснае і цяжкае, што ўсё крышыць дашчэнтку пад нагамі сваімі, сцірае ўсё з твару зямлі і, не заўважаючы гэтага, у імя сваіх адчуванняў свету для сябе аднаго. Малыя і слабейшыя істоты ратуюцца, уцякаюць з-пад гэтага страшнага ходу. Але іх ніхто не заўважае. Тут толькі дзікасць і выпадковасць* [7, с. 61].

У аповесці асацыяльная звераватая сутнасць героя найбольш пераканаўча раскрываецца ў адным комплексе праз яго ўласніцкія адносіны да жанчыны і да зямлі. К. Чорны, даследуючы вытокі характару свайго героя, імкнецца паказаць, што спрадвечная сялянская прага сваёй зямлі, індывідуалізм, уласніцкая псіхалогія з'яўляюцца не чым іншым, як біялагічнымі комплексамі першабытнага чалавека, які адбараняе сваю тэрыторыю, сваю здабычу, сваю самку, менавіта яны ляжаць у аснове псіхікі неразвітага, духоўна некультываванага чалавека. Абагульняючы гэту сацыяльную з'яву, пісьменнік уводзіць паняцце “бушмарайшчыны”, якое ў аповесці з біялагічнага становіцца сацыяльна-палітычным, азначае ўсё варожае новаму жыццю, рудымент буржуазнага свету. Адзін з эпизадных герояў, Уладзя, якога Чорны ўводзіць у апошнім раздзеле аповесці ў якасці своеасаблівага ідэалагічнага рэзанёра, падводзіць вынік даследаванню аўтара. Бушмар у ягонай прамове паўстае як сімвал індывідуалізму і антыгуманізму, як спадчына старога жыцця: *Бушмар – вынік, аканчальны вынік ляснага спрадвечнага хутара. Гэта звер, навокал якога павінны быць пакрыўджаныя. Іначай нельга, пакуль жыве на свеце Бушмар. Навакольны лес і дзікі хмызняк валодае Бушмаром, а праз яго адвечная прыродная дзіч прабуе авалодаць усімі тут людзьмі* [7, с. 80]. Уладзя абвінавачвае такіх як Бушмар у тым, што іх гісторыя – гэта гісторыя крыўд слабейшых, ад якіх маюць крыўду яшчэ слабейшыя, але ў ягоным закліку змагацца з бушмарамі якраз і выяўляецца той самы рэсентымент, прага рэваншу слабейшага за старыя крыўды, калі ён хлопчыкам-сіратой служыў яшчэ ў старога Бушмара і там нацярапеўся ўсялякай несправядлівасці.

Ціск сацыяльна-палітычных штампаў адчувалі на сабе практычна ўсе тагачасныя творцы. З аднаго боку, Лявону Бушмару і яму падобным сукупнасцю фактараў наканавана не прыняць савецкі лад жыцця. Біялагічныя і спадчынныя інстынкты ў іх натуре практычна абумоўліваюць уласніцкую псіхалогію, чужую новым, сацыялістычным павевам. З другога боку Чорны-мастак, гуманіст, тонкі псіхалаг і даследчык чалавечай душы стварыў неадназначны па сваёй сутнасці, маштабны вобраз чалавека, цесна знітаванага з прыродай, сваёй зямлёй, у кантэксце якіх ён рэалізуе сябе як працаўнік і гаспадар. Спрадвечная прага зямлі мужыком, уласніцкая псіхалогія Лявона Бушмара мае свае глыбокія карані, і вытокі гэтых каранёў у глыбінных комплексах чалавецтва. Зямля – універсальны архетып, які імкнулася па-свойму інтэрпрэтаваць савецкая ўлада. Сучасныя даследчыкі творчасці Кузьмы Чорнага (В. Жураўлёў, Л. Корань, А. Мельнікава, М. Мушынскі, М. Тычына і інш.) адзначаюць, што нягледзячы на ціск вульгарызатарскай крытыкі, К. Чорны стварыў моцны мастацкі харак-

тар, характар-тып (А. Адамовіч). Неадпаведнасць сацыяльна-палітычнага заказу і мастацкага ўвасаблення ўбачылі і тагачасныя крытыкі. Так, Алесь Кучар назваў твор К. Чорнага “кулацкай аповесцю”. Больш за тое, Кучар сцвярджаў, што ў “Кузьмы Чорнага кулак Лявон Бушмар ня мае ні жаднай рыскі звычайнага штампаванага кулака. Бушмар чалавек «жывы». Ён ня толькі зьвер, ён зьвер надзвычайна чулы да прыроды, нават да людзей” [Цыт. па: 8].

Такім чынам, беларускіх прэзаікаў, такіх як М. Гарэцкі, М. Зарэцкі, К. Чорны лучыць з мастацкімі прынцыпамі натуралізму пільная увага да з’яў рэчаіснасці, пазіцыя пісьменніка-даследчыка і аналітыка, увага да спалучэння ў чалавечай асобе сацыяльна-грамадскага і біялагічнага, спадчыннага, што можа патлумачыць пачуццёва-эмацыянальны свет і выявіць схаваныя механізмы ўчынкаў герояў, уключаных у глабальныя гістарычныя падзеі рэвалюцыі і пабудовы новага грамадства, якія імкнулася асэнсаваць беларуская проза 1920-х гадоў.

ЛІТАРАТУРА

1. Золя Э. Собрание сочинений : в 26 т. М : Гослитиздат, 1967. Т. 24. 570 с.
2. Зарэцкі М. Збор твораў : у 4 т. Мінск : Маст. літ., 1990. Т. 2. 414 с.
3. Гарэцкі М. Збор твораў : у 4 т. Мінск : Маст. літ., 1986. Т. 3. 397 с.
4. Гарэцкі М. Збор твораў : у 4 т. Мінск : Маст. літ., 1985. Т. 2. 415 с.
5. Пильняк Б. Повесть непогашенной луны. М. : Книжная палата, 1989. 352с.
6. Мушынскі М. Нескароны талент. Мінск : Маст. літ., 1991. 294 с.
7. Чорны К. Збор твораў : у 6 т. Мінск : Дзяржвыдат., 1954. Т. 2. 590 с.
8. Запартыка Ж. В. Аналіз сацыяльнага вопыту нацыі ў аповесці К. Чорнага “Лявон Бушмар” [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: <https://elib.bsu.by/bitstream> (дата доступу 06.11.2025).

УДК 821.161.3+82.091(045)

Воінава-Страха Марыя Міхайлаўна
кандыдат філалагічных навук
(г. Мінск, Беларусь)
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
замежных моў
загадчык кафедры беларускай філалогіі
і замежнай літаратуры
E-mail:belphilology@gmail.com

Voinava-Strakha Maryia
PhD in Philology
(Minsk, Belarus)
Belarusian State University
of Foreign Languages
Head of the Department of Belarusian Philology
and Foreign Literature
E-mail:belphilology@gmail.com

НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ РАЗВІЦЦЯ РЕАЛІСТЫЧНАЙ ПАРАДЫГМЫ У ГІСТОРЫІ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

У артыкуле разглядаюцца адметнасці развіцця рэалізму ў гісторыі беларускай літаратуры. Выказваецца думка аб тым, што рэалістычная парадыгма ў нацыянальным прыгожым пісьменстве вылучаецца сваёй унікальнасцю і шматаблічнасцю. Кожны з этапаў развіцця айчыннага мастацтва слова адклаў свой адбітак на ўсёй парадыгме, сфарміраваўшы яе непаўторныя абрысы на фоне гісторыка-культурнага працэсу ў цэлым.

Ключавыя словы: рэалістычная парадыгма; беларуская літаратура; традыцыі; наватарства; нашаніўскі перыяд; экзистэнцыялізм; магічны рэалізм.

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF THE REALISTIC PARADIGM IN THE HISTORY OF BELARUSIAN LITERATURE

The article examines the peculiarities of the development of realism in the history of Belarusian literature. The idea is expressed that the realistic paradigm in Belarusian literature stands out for its uniqueness and diversity. Each of the stages of the development of Belarusian literature has left its mark on the entire paradigm, forming its unique outlines against the background of the historical and cultural process as a whole.

Key words: realism; Belarusian literature; tradition; existentialism; magical realism.

Рэалістычная парадыгма ў беларускай літаратуры вылучаецца, з аднаго боку, сваёй унікальнасцю, з іншага – шматаблічнасцю і, у пэўнай ступені, неадзначнасцю развіцця. Набыўшы выразныя рысы ў 19 стагоддзі, рэалізм займае дамінуючую ролю ў мастацка-эстэтычнай сістэме айчыннага прыгожага пісьменства на працягу ўсёй яго гісторыі развіцця. Эксперыментальныя пошукі ні прадстаўнікоў пісьменніцкіх суполак 20–30-х гг. 20 ст., ні “Бум-Бам-Літа” напрыканцы мінулага стагоддзя не здолелі выцесніць яго на другасныя пазіцыі. Кожны з этапаў развіцця айчыннага мастацтва слова адклаў свой адбітак на ўсёй парадыгме, сфарміраваўшы яе непаўторныя абрысы на фоне гісторыка-культурнага працэсу ў цэлым.

Рэалістычныя праявы можна прасачыць яшчэ ў 16 ст. у паэме М. Гусоўскага “Песня пра зубра”, з той ці іншай інтэнсіўнасцю яны праяўляюцца ў творах пазнейшых перыядаў, у тым ліку ў палемічнай літаратуры, “Камедыі” К. Марашэўскага, “Энеідзе навыварат”, “Тарас на Парнасе” і некаторых іншых тэкстах. Пэўныя ж адзнакі сістэмнага характару рэалістычная парадыгма ў айчынным прыгожым пісьменстве набыла, прынамсі як і ў сусветнай прасторы, толькі ў 19 стагоддзі. Даследчык У. Мархель, характарызуючы асаблівасці

развіцця новай беларускай літаратуры, згадвае імёны У. Сыракомлі (1823–1862) і А. Плуга (1823–1903) як аўтараў, у чыёй творчасці былі закладзены асновы рэалізму як самастойнага кірунку [1, с. 68]. Яго праявы назіраюцца і ў творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча (1808–1884), які “ў камедыі (маецца на ўвазе “Ідылія” – камент. наш) патрапіў намаляваць не проста ідылію, а ідылію з кантрастамі... – увасобіў на сцэне праўдзівыя малюнкi з жыцця прыгоннай беларускай вёскі парэформеннага часу” [1, с. 202]. Аднак рысы рэалізму праяўляюцца ў яго спадчыне вельмі спарадычна, суіснуючы ў мастацкай прасторы з рамантызмам і сентыменталізмам. Між іншым, гэта акалічнасць невыпадковая, бо стылёвы сінкрэтызм якраз і вызначаў спецыфіку айчыннага мастацтва слова ў разглядаемы перыяд.

Сярод пісьменнікаў, якія цалкам перайшлі на пазіцыі рэалізму, традыцыйна згадваецца Ф. Багушэвіч (1840–1900), хаця і яго мастацкая прастора вылучаецца неаднастайнасцю. Так, даследчыкамі творчасці Ф. Багушэвіча адзначаецца і наяўнасць элементаў рамантызму, напрыклад, кантрастнасць вобразаў, палярызацыя добра і зла, святла і цемры, рэалізацыя некаторых рамантычных матываў, што знайшлі ўвасабленне на старонках такіх твораў, як “Мая дудка”, “Хцівец і скарб на Святога Яна”, “Быў у чысцы” [2]. Адмысловы падыход да адлюстравання дэталей, надзвычайная дакладнасць і выразнасць перадачы асаблівасцей тыповай карціны беларускай рэчаіснасці другой паловы ХІХ ст. вылучаюць творчы метады Ф. Багушэвіча сярод шэрагу пісьменнікаў яго пакалення, а “крытычна сацыяльны пафас дае падставы называць яго пачынальнікам крытычнага рэалізму ў беларускай літаратуры” [2], які валодаў “чыстым, без фальшу голасам, пранікнёным да адчаю”, што “сведчыў пра новую літаратурную традыцыю” [3, с. 17]. Сістэматычная схільнасць да падрабязнага бытапісальніцтва сведчыць адначасова аб праявах натуралізму, з якім цесна мяжуе рэалізм у цэлым у беларускай літаратуры ў 19 – першай палове 20 стст.

У пачатку 20 стагоддзя рэалізм працягвае ўмацоўваць свае пазіцыі. Актывізацыя грамадска-палітычных працэсаў, буйны рост нацыянальнай свядомасці скіравалі фокус увагі пісьменнікаў да чалавека як галоўнага аб’екта мастацкага асэнсавання. У цэнтры – супярэчлівасці быцця беларуса на фоне складаных перыпетый грамадскага жыцця, няпросты працэс адаптацыі да новай рэчаіснасці, адметнасць якога абумоўлена сутыкненнем і ўзаемапранікненнем уплыву традыцый, звычаяў, менталітэту і ўсведамлення важнасці і неабходнасці пераходу на іншы этап развіцця, абвастрэнне пытанняў нацыянальнай ідэнтычнасці.

Адной з ключавых характарыстык беларускага літаратурнага працэсу пачатку 20 ст. з’яўляецца яго супярэчлівасць і поліфанічнасць, абумоўленыя стракатасцю падзей на гісторыка-культурнай нацыянальнай арэне (рэвалюцыя 1905–1907 гг., Рыжскі дагавор 1921 г. і інш.). Аднак, як вядома, гэта не толькі не перашкодзіла развіццю мастацтва слова, але наадварот, спрыяла яго інтэнсіфікацыі, агульнапрызнанай у навуковым дыскурсе паскоранасці. “Нашаніўскі” перыяд нездарма без перабольшання атрымаў у гісторыі беларускай літаратуры

статус нацыянальнага адраджэння, скіраванага “на выпрацоўку ўласна беларускай “высокай”, “кніжнай” культуры, адпаведнай патрабаванням сучаснай цывілізацыі” [4, с. 74]. Сярод іншых шырокавядомых “хрэстаматыйных” адзнак ён вылучаецца створанай прыдатнай урадлівай глебай для станаўлення таленту кардынальна розных у стылявых адносінах мастакоў слова: “І ў сям’і “нашаніўцаў” дужа добра ўжываліся побач прадстаўнікі народніцкага натуралізму і рамантызму, рацыяналізму і містыцызму, пралетарскай барацьбы і эстэтызму, канчаючы разнароднымі плынямі неарамантызму” [цыт. па 2].

У самым пачатку XX стагоддзя вылучаецца некалькі асноўных напрамкаў развіцця айчыннага прыгожага пісьменства, сярод якіх можна згадаць зварот да фальклорнай традыцыі, апрацоўка твораў вуснай народнай творчасці, лірыка-рамантычны, развіццё сентыменталізму як пераходны этап ад фальклорнай традыцыі да рэалізму, станаўленне ўласна рэалістычнага кірунку. Далейшая актывізацыя мадэрнізму спрыяла шырокім праявам нерэалістычных напрамкаў і плыней, такіх як сімвалізм, імпрэсіянізм, імажынізм, неарамантызм і інш. Поліфанічнасць разглядаемага перыяду не дазваляе праводзіць выразна-строгія межы паміж згаданымі кірункамі, што нярэдка праяўляецца ў суіснаванні ў мастацкай прасторы аднаго і таго ж аўтара праяў рэалізму і неарамантызму, сімвалізму (напр., Я. Купала, З. Бядуля, М. Гарэцкі, М. Зарэцкі, М. Чарот, Цётка, М. Багдановіч), натуралізму (напр., Ядвігін Ш., Ц. Гартны, М. Гарэцкі, К. Чорны), “дэкадэнцка-мадэрнісцкіх рыс” (напр., Я. Скрыган, А. Бабарэка, Я. Пушча) [5, с. 217].

Як бачым, гэта перыяд надзвычай багаты на імёны, чыя творчасць з’яўляецца важкім унёскам у развіццё рэалістычнай парадыгмы. У такой стылявой разнастайнасці традыцыйна асобна вылучаецца коласаўскі рэалізм, які “абпіраецца не толькі на сацыяльныя ідэі і прынцыпы, але і на прынцыпы інтуітывізму, сентыменталізму, рамантызму” [6, с. 48]. Скіраваны да эпічнага ахопу рэалій быцця беларуса ў пераломны момант развіцця нацыі, Якуб Колас засяроджваецца на “метафізічна прачулым спасціжэнні звыклага для беларуса прыроднага наваколля, са спробы ўхапіць тую цяжка ўлоўную повязь, што існуе паміж фізічна-матэрыяльным асяроддзем і псіхалагічным самаадчуваннем суб’екта, ладам думак, пачуццяў, памкненняў, а ў больш шырокім сэнсе – паміж прыроднымі ўмовамі і лёсам – індывідуальным і агульнанародным” [7, с. 119]. Цэнтральны аб’ект у рэалістычнай парадыгме Я. Коласа – беларус у гарманічным суладдзі з прыродным светам, як неад’емны элемент яго натуральнага колазвароту і цыклічнасці, у дакладна вызначаных каардынатах быцця нацыянальнай прасторы, што знаходзіліся ў стадыі вызначэння вектараў далейшага развіцця. Пунктам адліку яго светапогляднай сістэмы выступае грунтоўны аксіялагічны падмурак, абвостранае пачуццё ўласнай нацыянальнай годнасці праз прыналежнасць да канкрэтнага этнасу. Праз унікальную сістэму эстэтыка-мастацкай перапрацоўкі жыццёвага матэрыялу Я. Колас стварае сваю канцэпцыю “нацыянальна-этнічнай характарыстычнасці”, заснаваную “на самадастатковасці і цэльнасці беларуса” [7, с. 129], каштоўнасным прыярытэтам для якога выступае зямля і магчымасць вольнай працы на ёй. Разам з тым, вылучаючыся

рацыянальным складам мыслення, Я. Колас, аднак, не пазбегнуў, згодна з меркаваннем літаратуразнаўцы П. Васючэнкі, “прарыву ё сферу трансэндэнцыі” (“Новая зямля”) і ўплыву сімвалізму [8, с. 142].

Сярод пісьменнікаў, якія наслідавалі коласаўскі рэалістычны прынцып, асобнае месца займае М. Гарэцкі, у творчасці якога (“Дзве душы”, “Антон”, “На імперыялістычнай вайне” і інш.) спалучаецца не толькі імкненне адлюстравачь тонкасці ўнутранага свету чалавека, але і “асэнсаваць аб’ектыўныя ўмовы яго існавання, сацыяльна-гістарычныя і этнічныя прычыны быцця”, “устаноўка на пазнанне сутнасці навакольнага свету, таямніц быцця самога чалавека” [6, с. 48]. У мастацкай прасторы пісьменніка з’яўляецца герой-інтэлігент (у адрозненні ад селяніна – тыповага персанажа беларускай літаратуры разглядаемага перыяду), фокус увагі змяшчаецца на аналіз глыбокіх пытанняў сутнасці быцця, аксіялагічных вектараў развіцця чалавека ё цэлым і беларуса ё прыватнасці, вызначэння асаблівасцей яго характару, менталітэту, узаемаадносін і г.д.

Знакавай постацю ё развіцці беларускага рэалізму з’яўляецца К. Чорны. З яго імем звязана станаўленне філасофскага рамана ё айчыннай літаратуры. Рэалістычная парадыгма ё яго творчасці ўзбагачаецца прыкметамі імпрэсіяністычнай паэтыкі, што праяўляецца “ё шматфарбнасці, маляўнічасці апісанняў навакольнай рэчаіснасці, перадачы багацця непасрэдных уражанняў, “пачуццёвасці” вобразаў, жывапіснасці мовы, сюжэтнай пабудове, імкненні да максімальна дакладнага ўзнаўлення рэчаіснасці, раскрыцця разнастайнасці чалавечых пачуццяў, псіхалагічных нюансаў” [9, с. 182]. Паэтыка рэалістычнага рамана К. Чорнага вылучаецца перанясеннем акцэнта са знешняга на ўнутраны падзейны план, узмацненнем суб’ектыўнага псіхалагізму, уключэннем элементаў плыні свядомасці, спалучэннем часу лірычнага з часам эпічным, эфектам поліфанічнасці (“Сястра”), паэтычнасці, лірычнасці з падрабязным апісаннем асаблівасцей побыту, увагай да прадметных рэалій (“Зямля”).

Нельга не згадзіцца з літаратуразнаўцам А. Мельнікавай, што заслуга такіх пісьменнікаў як Я. Колас, М. Гарэцкі, К. Чорны не толькі ва ўзбагачэнні айчыннага мастацтва слова высакаякаснымі ва ўсіх аспектах слова творами, якія сталі “візітнай карткай” Беларусі, але ё тым, што “ё нашым прыгожым пісьменстве знайшлі сваё ўвасабленне адметная нацыянальная філасофія і светапогляд, уяўленні пра свет, чалавека, чалавека ё свеце” [9, с. 19].

Такім чынам, рэалістычная парадыгма ё першай палове ХХ стагоддзя прайшла пэўную эвалюцыю, адбылася відавочная змена ракурсу мастацкага асэнсавання рэчаіснасці: ад апісання побытавых аспектаў быцця да філасофскага аналізу светапоглядна-каштоўнасных арыенціраў беларуса, што цалкам рэзаніруе з сацыяльна-гістарычнымі ўмовамі існавання нацыі ё акрэслены перыяд.

Творчасць пісьменнікаў наступных дзесяцігоддзяў (прыкладна з 1930-х па 1980-я гады) не абмінуў уплыў сацыялістычнага рэалізму, што не змагло не адбіцца на развіцці літаратурнага працэсу, аднак, не спыніла яго якасны вектар. У агульнай рэалістычнай парадыгме наступнага перыяду асобна вылучаецца творчасць В. Быкава (1924–2003), якога традыцыйна ё айчынным літаратуразнаўстве называюць класікам рэалізму. Сам пісьменнік неаднаразова адзначаў,

што галоўнае памкненне ў яго творчасці было скіравана на адлюстраванне праўды вайны. І дадзенага прынцыпу В. Быкаў прытрымліваўся бескампрамісна на працягу ўсёй сваёй творчай дзейнасці. Прамалінейнаць і непадробная шчырасць, якія мяжуюць са своеасаблівай “аголенасцю” ў паказе характараў герояў, выяўленні матывацыі іх учынкаў, адмысловай дэманстрацыяй праз выкарыстанне шырокай палітры вобразна-выяўленчых сродкаў нават самых няўлоўных тонкасцей унутранага свету, усіх дробных адценняў псіхалагічнай карціны, дакладнай перадачай дэталаў побыту, хранатопу і г.д.

Разам з тым, рэалізм у творчасці В. Быкава мае шэраг адметнасцей, якія дазваляюць вылучыць яго асобна ў агульнай парадыгме. Першы важкі аспект – зварот да філасофіі экзістэнцыялізму. Усебакова-глыбокае асэнсаванне паводзін чалавека ў памежнай сітуацыі, адначасовая складанасць і супярэчлівасць выбару, абумоўленага дылемай паміж няўмольнай прагай жыць і захаваць сваё маральнае аблічча, прасочваюцца амаль ва ўсіх вядомых творах аўтара, перакладзеных на розныя мовы свету: “Сотнікаў”, “Жоўты пясочак”, “Пайсці і не вярнуцца”, “Мёртвым не баліць” і многія іншыя. Дамінуюча-скразным становіцца прынцып “знаходзіць падзеям чалавечае вымярэнне, адзіна вартае таго, каб па-сапраўднаму глыбока і дакладна ацаніць маральную сутнасць героя” [10, с. 643].

Другі адметны аспект рэалізму В. Быкава – уключэнне ў мастацкую прастору твораў канца 1980 – пачатку 1990-х гг. элементаў т.зв. “другаснай мастацкай умоўнасці як дамінуючых”: “сацыяльнага гратэску, антыўтопіі, авангардысцкага абсурду, фантазмагоры”, якія “істотна змянілі вонкавае аблічча быкаўскай прозы (але, канешне, не сутнасцае, не ідэйнае)” [11].

Такім чынам, дзякуючы творчасці В. Быкава рэалістычная парадыгма ў беларускай літаратуры ўзбагацілася новымі якаснымі характарыстыкамі. У найноўшы час рэалізм працягвае займаць адну з дамінуючых пазіцый. Ён “надзвычай багаты і разнастайны па сродках мастацкага выказвання стыль, таму што засвоіў, падначаліў сваім задачам некаторыя рысы іншых стылёвых сістэм, пачынаючы з індывідуалістычнага мадэрнізму, размаітага авангарду і заканчваючы нават гульнівымі і трансгрэсіўнымі постмадэрнісцкімі элементамі” [11].

Адзін з яркіх кірункаў развіцця сучаснай рэалістычнай парадыгмы – рэалізацыя ў мастацкай прасторы беларускіх пісьменнікаў (Ф. Сіўко, А. Казлоў) прыкмет магічнага рэалізму. Так, у творчасці А. Казлова (1962 – 2023) (зборнікі “Незламаная свечка”, “Горад у нябёсах”) праяўляюцца такія яго рысы, як арганічнае ўзаемадзеянне рэальнай і звышнатуральнай прасторы, адноснасць, суб’ектыўнасць і цякучасць часовай лініі, выразныя экзістэнцыяльныя матывы, антыдагматызм. Спецыфічнай прыкметай магічнага рэалізму аўтара з’яўляецца зварот да нацыянальных каранёў і вытокаў, гісторыі і фальклору Беларусі, спалучэнне ў кантэксце сучасных беларускіх рэалій сінкрэтычнага, рацыянальнага, рэлігійнага і містычнага тыпаў свядомасці, праявы якіх дазваляюць выявіць комплекс актуальных як у нацыянальным, так і агульначалавечым аспекце аксіялагічных праблем, з якімі вымушана сутыкнуцца грамадства ў 21 ст.

Яркімі прадстаўнікамі сучаснай рэалістычнай прозы з’яўляюцца А. Федарэнка (нар. у 1964 г.) і У. Сцяпан (нар. у 1958 г.). Рэалістычная парадыгма ў малой прозе У. Сцяпана (зборнікі “Адна капейка”, “Хвалі”) вылучаецца выразнай аксіялагічнай скіраванасцю, тэндэнцыяй да асэнсавання сацыяльных і маральна-этычных аспектаў быцця сучасніка ў канкрэтных прасторава-часавых каардынатах праз зварот да шырокай палітры вобразна-выяўленчых сродкаў, якія дазваляюць максімальна дакладна перадаць дух, атмасферу і эмацыянальную танальнасць часу.

Яскравай адметнасцю стылю А. Федарэнкі-рэаліста (зборнікі “Ціша”, “Смута”) з’яўляецца мастацкае асэнсаванне рэалізацыі аксіялагічнага кодэксу на ўзроўні паўсядзённага жыцця сучасніка, з чым звязана і тэндэнцыя стварэння ўмоўных сітуацыйных мадэлей без асобнай індывідуалізацыі і канкрэтнай геаграфічнай лакалізацыі. Мастацкі паказ ажыццяўляецца праз прызму тонкай іроніі і гумару, у выніку чаго атрымліваецца нязмушаная карціна, самадастатковая па сваёй сутнасці і сэнсавай напоўненасці. Гэта фіксацыя моманту, напоўненага дынамікай і яркім, кантрастным у дачыненні да звыклага ладу сэнсавым ядром.

Такім чынам, рэалістычная парадыгма ў гісторыі беларускай літаратуры вылучаецца як агульнымі, так і адметнымі рысамі, абумоўленымі спецыфікай развіцця айчыннага прыгожага пісьменства на розных гістарычных этапах.

ЛІТАРАТУРА

1. Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў. У 2 т. Т. 2. Новая літаратура : другая палова XVIII–XIX стагоддзе. Мн. : Беларус. навука, 2010. 582 с.
2. Тарасюк Л. К. Мастацкія кірункі і плыні ў беларускай паэзіі XIX – пачатку XX ст. Мінск : БДУ, 1999. URL: <http://lib.narbel.bsu.by/l-k-tarasjuk-mastackija-kirunki-i-plyni-belaruskaj-pajezii-hih-pachatku-hh-st.html> (дата звароту: 30.10.2025).
3. Багушэвіч Ф. Творы. Мн. : Маст. літ, 2001. 206 с.
4. Вабішчэвіч Т. І. Мастацкая рэпрэзентацыя беларускага нацыянальнага характару ў паэзіі Янкі Купалы і Якуба Коласа “нашаніўскага” перыяду // Беларуская літаратурная класіка і сучаснасць: праблемы характаралогіі. Мінск : Беларус. навука, 2013. С. 72–79.
5. Яцухна В. І. Тэорыя літаратуры. Гомель, 2006. 279 с.
6. Гаранін Л. Я. Проза // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. Т.1: 1901 – 1920 / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі. Мн. : Беларуская навука, 2001. С. 32–50.
7. Вабішчэвіч Т. І. “Эпічны” беларус у лірыцы Якуба Коласа 1900–1910 гг. // Беларуская літаратурная класіка і сучаснасць: праблемы характаралогіі. Мінск : Беларус. навука, 2013. С. 117–138.
8. Васючэнка П.В. Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм. Мінск : МДЛУ, 2016. 200 с.
9. Мельнікава А. М. Паэтыка твораў Кузьмы Чорнага. Гомель : УА “ГДУ імя Ф. Скарыны”, 2008. 197 с.

10. Тычына М. Васіль Быкаў // Гісторыя беларускай літаратуры 20 стагоддзя: у 4 т. Т.3: 1941 – 1965 / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі. Мн. : Беларуская навука, 2001. С. 640–688.
11. Сінькова Л. Рэалізм і мастацкая ўмоўнасць у прозе Васіля Быкава. Роднае слова. 2014. № 6. URL: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/111222> (дата звароту: 01.10.2025).

УДК 821.161.3

Губская Вольга Мікалаеўна
кандыдат філалагічных навук, дацэнт
(г. Мінск, Беларусь)
Беларускі дзяржаўны эканамічны
ўніверсітэт
дацэнт кафедры міжкультурнай
эканамічнай камунікацыі
Email: o_gubskaya@mail.ru

Gubskaya Olga
PhD in Philology
(Minsk, Belarus)
Belarusian State Economic University Associate
Professor of the Department of Intercultural
Economic Communication
Email: o_gubskaya@mail.ru

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА РЭАЛЬНАГА ФАКТА ЯК САМАБЫТНАЯ МАДЭАЛЬ АДЛЮСТРАВАННЯ РЭЧАІСНАСЦІ

У артыкуле разглядаецца пытанне развіцця “літаратуры факта” ў сувязі з яе спецыфічнай актуалізацыяй у беларускай мастацкай традыцыі ХХ–ХХІ стст. Адзначаецца, што агульнавядомае найменне “літаратура факта” – гэта прыклад тэрміналагічнай аманіміі, за якой нівелюецца адрознасць у стаўленні да фактаграфіі рускіх і беларускіх пісьменнікаў, пачынаючы з 1920-х гг. Сцвярджаецца, што беларуская літаратура рэальнага факта – гэта выбітны феномен нацыянальнай культуры, з’ява, адрозная таксама і ад амерыканскага “non-fiction”. Вылучаецца асаблівая роля Максіма Гарэцкага і Алеся Адамовіча ў фарміраванні нацыянальнага напрамку “літаратура рэальнага факта”.

Ключавыя словы: літаратура факта; “беларуская літаратура рэальнага факта”; “Левы фронт мастацтваў”; non-fiction; камунікатывная стратэгія; рэпартаж; літаратурная камунікацыя.

BELARUSIAN LITERATURE OF REAL FACT AS AN INDIVIDUAL MODEL OF REPRESENTING REALITY

The article examines the issue of the development of “literature of fact” in connection with its specific actualization in the Belarusian artistic tradition of the 20th – 21st centuries. It is noted that the well-known name “literature of fact” is an example of terminological homonymy, which smooths out the difference in the attitude towards factography of Russian and Belarusian writers, starting from the 1920s. It is argued that Belarusian literature of real fact is an outstanding phenomenon of national culture, a phenomenon that is also different from American “non-fiction”. The special role of Maksim Garetsky and Ales Adamovich in the formation of the national direction of “literature of real fact” is highlighted.

Keywords: literature of fact; “Belarusian literature of real fact”; “Left Front of Arts”; non-fiction; communicative strategy; reportage; literary communication.

Любы літаратурны твор дэманструе самабытную, аўтарскую мадэль засваення свету. Такую мадэль фарміруе пісьменнік у сваім тэксце падчас пераасэнсавання як гістарычных фактаў, так і фактаў уласнага жыцця. У беларускай літаратуры асаблівая цікаваць да фактаў як асновастваральных элементаў літаратурнага твора праявілася яшчэ ў пачатку ХХ стагоддзя. Вывучацца ж з’ява фактаграфіі, ды і ў прынцыпе роля факта як асновастваральнага элемента літаратурнага твора (тут мы свядома адыходзім ад паняцця “мастацкі твор”) стала пазней, у канцы ХХ стагоддзя, такім беларускімі даследчыкамі, як А. Адамовіч, Д. Бугаёў, Л. Сінькова, Г. Тычко, В. Стральцова, Г. Кісліцына, З. Трацяк і інш.

Беларуская літаратура вызначаецца асаблівай цікавацю да праўдзівасці, дакладнасці, дакументальнасці, да фактаў як асновастваральных элементаў літаратурнага твора, функцыянальна адпаведных мастацкім вобразам. Гэтую тэндэнцыю адзначаюць не толькі ў беларускім, але і ў расійскім літаратурна-разнаўстве. Так, доктар філалагічных навук, Н.М. Курэнная піша: “Не выклікае сумневу той факт, што дакументальнасць – характэрная і моцная рыса беларускай літаратуры. Сведчаннем таму могуць служыць творы многіх беларускіх пісьменнікаў” [1, с. 292]. Аднам з пачынальнікаў гэтага напрамку ў беларускай літаратуры даследчыца называе Максіма Гарэцкага, акцэнтуючы ўвагу на яго творы “На імперыялістычнай вайне”. “У беларускай літаратуры не было прыкладаў увядзення дакументаў у тканіну мастацкага твора (а дзённік, адноўлены ў аповесці, з поўным правам можна лічыць эга-дакументам, дакументам асабістага паходжання), адсутнічаў і пэўны вопыт у стварэнні літаратуры факта. М. Гарэцкі, задумваючыся над сінтэзам мастацкага і дакументальнага ў аповесці «На імперыялістычнай вайне», стварыў жанравую форму, у якой ён злучыў дакумент і выдумку, ваенны дзённік пісьменніка і кароткія навэлы пра тую ці іншую падзею першых месяцаў вайны на прасторах Усходняй Прусіі, пра баявое сяброўства і салдацкі побыт,” – піша яна. [1, с. 294]. Трэба адзначыць, што ў гэтым Н. М. Курэнная мае рацыю, бо менавіта М. Гарэцкі быў адным з першых, хто закрануўшы праблему ўплыву ваенных і рэвалюцыйных падзей на літаратуру, распачаў дыялог пра ролю рэальнага факта ў літаратуры.

У канцы ХХ стагоддзя ў беларускай літаратуры фарміруецца новая наратыўная практыка апрацоўкі факта, без неабходнасці ўвядзення яго ў дыскурс мастацкага слова. Факт становіцца самадастатковым элементам твора, бо ўзнікае патрэба прамога, адкрытага выказвання. Як адзначае В. М. Стральцова, «перабудовачныя і постперабудовачныя працэсы запускаяюць у 1980–90-я гады своеасаблівыя кампенсацыйныя механізмы, і ўвага да індывідуальнасці пачынае выяўляцца выразна і адкрыта. Аднак побач з традыцыйнымі літаратурнымі формамі пераважна эпічнага кшталту, якія ўгрунтаваліся яшчэ на пачатку стагоддзя, з’яўляецца вялікая колькасць твораў, занаваных на пэўнай суме прыёмаў самааналізу” [2, с. 222].

Відавочна, што менавіта ў 1985–1991 гады, часы перабудовы, у беларускай літаратуры дзённікавы наратыў, увага да факта як самадастатковага літаратурнага элемента сталі дамінантнымі напрамкамі творчага працэсу. Як адзначае Л. Д. Сінькова: “У беларускай літаратуры найвыразна вылучыўся і сцвярджаецца яшчэ адзін, спецыяльны дакументальна-мастацкі дыскурс. У ім змяняецца сама аўтарская стратэгія (як пошук актуальнай, новай формы дзеля спраўджвання самых актуальных мастацкіх выказванняў). «Непрыдуманасць» тут пацверджана ўжо і «тэхналагічна», праз змену менавіта спосабу пісьма і фокусу мастакоўскага бачання рэчаіснасці” [3, с. 42–43]. Прынцыпова важна, аднак, падкрэсліць, што ў гэтым актыўным працэсе факт становіцца не сціплым элементам мастацкага дыскурсу, а набывае тую адметнасць, якая вылучае беларускую «літаратуру факта» як самабытную з’яву, адрознівае яе ад ужо даўно і шырока вядомай з’явы з аналагічнай назвай, зафіксаванай на пачатку ХХ ст. у творчасці авангардыстаў: напрыклад, савецкіх левых літаратараў

1920-х гадоў. Падрабязна адметнасць беларускай літаратуры факта на фоне літаратуры ЛЕФаўцаў была разгладжана намі ў артыкуле “Літаратура факта” як адметная з’ява ў беларускай і рускай мастацкіх традыцыях” [4].

Падкрэслім яшчэ раз, што “літаратура факта” ў пачатку ХХ стагоддзя – з’ява авангардная, таму ў пэўным сэнсе абмежаваная (не ўніверсальная), хоць і важная для развіцця літаратуры. У беларускай літаратуры сітуацыя была істотна іншая. У 1920-я гады пэўная рэцэпцыя левага авангарду і канкрэтна – ідэй ЛЕФа таксама адбылася (пра гэта сведчыць, напрыклад, канструктывізм У. Дубоўкі). Аднак важнейшую беларускую спецыфіку і асаблівасці ў стаўленні да факта можна прасачыць найперш па артыкулах М. Гарэцкага. Так, пачатак ХХ стагоддзя для беларускай літаратуры быў складаным перыядам станаўлення новага беларускага літаратурнага слова. Па-першае, беларуская літаратура сутыкнулася з цяжкасцямі палітычнага характару (рэвалюцыі 1905–1917 гадоў, Першая сусветная вайна); па-другое, з цяжкасцямі геапалітычнага кшталту (падзел Беларусі на ўсход і захад у 1915 годзе, нямецкае панаванне 1918 года, польская акупацыя 1919–1920 гг., Рыжская дамова 1921 г.); па-трэцяе, што выцякае з першага і другога, – з цяжкасцямі ідэалагічнага вызначэння. У 1928 годзе, амаль у той час, калі ў рускай літаратуры актыўна дзейнічаў рух Левага фронту мастацтваў, заклапочаны пошукамі “жывога чалавека”, М. Гарэцкі ў артыкуле «Беларуская літаратура пасля “Нашай нівы”» адзначаў наступнае: “Дагэтуль не даследавана пытанне, як беларускія паэты і пісьменнікі прынялі імперыялістычную вайну. А ў сувязі з гэтым пытаннем цікава было б прасачыць у сусветнай гісторыі літаратуры, як, наогул, уплываюць на літаратурную творчасць вайна, рэвалюцыя і ўсялякая вялікая катастрофа ў жыцці людзей <...> Адны беларускія паэты і пісьменнікі або змяншаюць сваю мастацкую прадукцыю, або зусім перастаюць пісаць – у залежнасці ад свайго настрою ў часе крывавых дзён ці ў залежнасці ад вонкавых прычын, як быццё з арміі і на фронце; другія нейкі час спрабуюць яшчэ сказаць нешта сваё аб вайне, але гэта найчасцей ім мала ўдаецца, і яны або таксама зусім сціхаюць, або даюць вельмі асабістую лірыку, далёкую ад грамадскага жыцця. Тым часам расійская ваенная цензура страшэнна лютуе, але ў тоне публіцыстаў “Нашай нівы” чуецца прытоенае чаканне нейкага канца і нейкага пачатку, бо рэдакцыя “Нашай нівы” (браты Луцкевічы, а пры іх Ластоўскі, Купала, Бядуля) трымалася “паражэнчае” палітыкі, лічыла, што рэвалюцыя ў Расіі, а значыцца, і вызваленне Беларусі, – можа быць у выніку толькі няўдалай дзеля Расіі вайны” [5, с. 336–337]. Ідэалагічная вызначанасць, на думку М. Гарэцкага, адыгрывае важную ролю ў літаратурным працэсе, аднак і ў гэтым напрамку беларускім літаратарам было няпроста: “Зрабіць гэтую ўстаноўку на ідэалогію, катэгарычна варажую Савецкай уладзе, перашкаджала сацыяльная сутнасць блізу ўсіх, калі не ўсіх тагачасных беларускіх паэтаў і пісьменнікаў – нацыянальных рэвалюцыянераў, паходжаннем сялян, рамеснікаў і рабочых, а па сацыяльна-эканамічнаму становішчу найчасцей, так сказаць, пралетараў інтэлігенцкага і паўінтэлігенцкага роду заняткаў. Зрабіць жа ўстаноўку на ідэалогію катэгарычна пралетарскую не давала ім іхняя прыналежнасць да таго стану, які ў

вачах людзей пралетарскай ідэалогіі лічыўся нацыяналістычным, рэакцыйным або і контррэвалюцыйным ... Наогул, гэта была хвароба росту беларускай літаратуры” [вылучана намі – В. Г.; 5, с. 348]. Такім чынам, беларуская і руская літаратуры пачатку ХХ стагоддзя (часу фіксацыі паняцця “літаратура факта”), нягледзячы на прысутнасць у аднолькавым гістарычным кантэксце, знаходзіліся ў абсалютна розных умовах і фазах свайго развіцця. Такая літаратурная сітуацыя прадвызначала для літаратараў розныя задачы, устаноўкі і патрабаванні. Рыторыка звароту М. Гарэцкага да пісьменнікаў была наступная: “Ці не мастацкая праўдзівасць – найлепшая дарога літаратуры нашай? І ці не даволі засыпацца разнаколерным канфеці з вершыкаў і дробных малюнкаў? Ці не пара б нашым пісьменнікам напісаць што даўжэйшае? Ці не дадуць нам к дзесяцілеццю “Нашай нівы” (да 1916 г. – заўв. В. Г.) нашы літаратары добры раман? Хаця б з сучаснага жыцця раман? Аб тым, як трухлее старое і патроху, у муках, расце маладое?” [6, с. 600].

Відавочна, што шляхі развіцця дзвюх літаратур абсалютна розныя: руская літаратура да часоў сацыялістычнага рэалізму развівалася інтэнсіўна, без надзвычайных перашкод; для беларускай жа літаратуры характэрны дыскрэтнасць і звязаная з гэтым імпульсіўнасць, рэзкія штуршкі ў развіцці літаратурнага працэсу, дзе да пачатку ХХ ст. узнікла шмат жанравых і эстэтычных лакун. Натуральна, што нашым літаратарам – В. Ластоўскаму, Ш. Ядвігіну, Я. Дылу, Я. Коласу, М. Гарэцкаму, М. Лынькову, К. Чорнаму, М. Зарэцкаму, інш. – хацелася як мага хутчэй “запоўніць” гэтыя лакуны, скарыстоўваючы новыя гістарычныя магчымасці; дайці да вялікай прозы, у той час як у суседняй літаратуры Расіі-“метраполіі” ўжо былі такія выбітныя імёны рускай класікі, як Леў Талстой, Фёдар Дастаеўскі, Мікалай Гоголь і інш. Таму і імкненне да скарыстання факту ў прозе мела розны характар і функцыянальнасць.

Такім чынам, згаданы напрамак беларускай літаратуры сфарміраваўся ў адказ на вострую патрэбу праўдзіва адлюстраваць у мастацтве быццё беларусаў ва ўмовах абсалютнай ідэалагічнай цэнзуры, што адназначна абмяжоўвала круггляд пісьменніка ва ўсёй першай палове ХХ ст., якое пачыналася з геапалітычнага разлому. Але, паколькі станаўленне і далейшае функцыянаванне нацыянальнай дзяржаўнасці ў форме БССР (з адпаведнымі ёй кірункамі развіцця культуры, літаратуры) адбывалася ў надзвычай драматычнай дынаміцы гістарычных фактаў, то асэнсаваць тую рэальную дынаміку з мінімізацыяй цэнзурнага ўплыву было магчымым менавіта праз мінімальную “апрацоўку” фактаў. Гэтым шляхам пайшоў М. Гарэцкі.

Другое дыханне фактаграфія набыла ў беларускай літаратуры, пачынаючы з 60-х гадоў ХХ стагоддзя ў творах А. Адамовіча, Я. Брыля, С. Алексіевіч. Па сутнасці, менавіта Алесем Адамовічам і была распрацавана тэорыя сучаснай літаратуры факта, а больш дакладна, “літаратуры рэальнага факта”, якая стала сапраўднай адметнасцю і каштоўнасцю сучаснай беларускай літаратуры. Ужо ў 1960-я гады ён прадбачыў, што факт стане важным складнікам літаратуры, бо чытач мае ў гэтым патрэбу. У артыкуле “Жыццёвы матэрыял і грамадскае абагульненне”, надрукаваным у часопісе “Пытанні літаратуры” (1966), разва-

жаючы пра стан дакументальна-мастацкай літаратуры, ён адзначыў наступнае: «Дакументальнасць – гэта і жанр, але гэта і стыль, неаднародны, але надзвычай сугучны нашаму часу. Дакументальнасць, аднак, не мода, не ўсяго толькі мода. Яе шукаюць, яе патрабуюць, таму што людзі прагна жадаюць праўды і насцярожаныя супраць паўпраўды. Было б дзіўна і крыўдна для чалавека, калі б у эпоху, калі паўстала пытанне аб жыцці і смерці роду чалавечага, ён не імкнуўся сам разабрацца ва ўсім. Было б дзіўна, калі б пасля замоўчвання некаторых фактаў чытач не накідваўся на дакументы, не адчуваў пякучага запатрабавання ведаць факты, усе факты. Смеласць перад фактам, усёй праўдай фактаў – гэта самае малое, што патрабуецца сёння ад літаратуры, якая адважваецца называцца дакументальнай. <...> Ступень мастацкага абагульнення ў дакументальным (як і ў любым іншым) творы дыктуецца, відаць, толькі пачуццём меры і праўды. Але відавочна і тое, што сёння мера гэтая вельмі актыўна “кантралюецца”, вывьяраецца патрабавальнасцю таго разважлівага чытача, якому даражэй менавіта “чорны хлеб фактаў” самой рэальнасці» [7].

Так, у 1960-я гады А. Адамовіч пачаў тэрэтызаваць напрамак фактаграфіі ў беларускім літаратуразнаўстве. У артыкулах, прысвечаных гэтай тэме, ён пастаянна арыентуецца на чытача, як асноўнага “спажыўца” свайго літаратурнага прадукту; фарміруецца адчуванне, што ён піша твор, дакладна ўяўляючы сваю мэтавую аўдыторыю, г.зн., працэс літаратурнай камунікацыі стаіць у аснове яго творчасці. У артыкуле “У суаўтарстве з народамі” (1978), па сутнасці, выкладзена тэрэтычная аснова новага напрамку – беларускай літаратуры рэальнага факта. Аўтар адзначае, што ў 1950–1960-я гады ў беларускую літаратуру ўварваўся паток дакументальнай літаратуры, якую называе “партызанскай мемуарыстыкай”. У 1970-я гады такая тыпалогія дакументальнай літаратуры ўжо выклікае ў яго заклапочанасць, бо чытаюцца гэтыя творы, як піша А. Адамовіч, “толькі людзьмі, чые прозвішчы і ўчынкі згадваюцца...” [8, с. 14], сваю ж задачу пісьменнік бачыць не толькі ва ўвекавечванні памяці пра падзею, але і ў выхаванні праз гэты самы рэальны факт маладога пакалення: «Як наладзіць кантакт нашай памяці з маладымі душамі, у якіх дастаткова сваіх інтарэсаў і спраў? Для мемуарнай, “успамінальнай” размовы з нашым маладым сучаснікам патрэбна, відаць, і сучасная мера праўдзівасці, шчырасці, даверлівасці. <...> У фактах можна падмануць, нельга падмануць у пачуцці – ніякі прафесіяналізм не дапаможа. <...> У памяці народнай – у гэтым усё яшчэ галоўным, хаця і не бестэрміновым (і трэба спяшацца!) дакуменце Вялікай Айчыннай вайны – столькі ўсяго заключана, такая ў ёй глыбіня – маральная, псіхалагічная, гуманістычная... Гэта я і хачу прадэманстраваць на канкрэтных прыкладах, апавяданнях людскіх (вылучана намі – В. Г.)» [8, с. 15, 17, 22].

Жанр кніг “Я з вогненнай вёскі” і “Блакадная кніга”, які аўтары вызначаюць як “рэпартаж-успамін з месца гістарычных падзей”, якраз-такі і нарадзіўся з “множнасці апавяданняў”, якія з’яўляецца, на думку А. Адамовіча, “найважнейшай умовай самога жанра, формаўтваральнай умовай” [8, с. 25]. “Уся справа ў множнасці – толькі з гэтага можа нарадзіцца жанр кнігі. Прытым патрэбна не проста сума апавяданняў, а іх актыўнае ўзаемадзеянне, якое

ўзнікае з закладзеных у іх жа *эмацыйных токаў*. Гэтыя токі выявіць, растлумачыць, зрабіць так, каб апавяданні, эпізоды, дэталі размясціліся па ўнутраных сілавых лініях, а не ў якасці ілюстрацыі да вашых думак, – у гэтым складанасць задачы” [8, с. 25–26]. Жанр, пра які гаворыць А. Адамовіч, ствараецца не столькі тэхнічна – праз складанне пэўнай колькасці аповедаў у канкрэтную мегагісторыю, а праз стварэнне пэўнай атмасферы, якая актуалізуе маральна-этычны кампанент чытацкага ўспрыняцця: “Сучасная дакументалістыка ў нас на вачах нараджае, стварае сваю вобразнасць. Ідэйна-мастацкая цэласнасць любога твора, у тым ліку і дакументальнага, ствараецца адзінствам маральнага клімату, які пануе ў ім. Асобай маральнай насычанасцю апавяданняў, маральным напружаннем ствараецца той жанр, пра які ідзе гаворка. Без такой маральнай атмасферы шматлікае магло б здацца непатрэбнай жорсткасцю, нават паталогіяй” [8, с. 30]. Гэта вельмі важнае пісьменніцкае ўдакладненне, якое павінна акцэнтаваць увагу даследчыкаў не толькі на самой гісторыі, але і на прамежкавым тэксце, рэмарках, якія належаць абстрактнаму аўтару (які ў кантэксце твора супадае з наратарам, адказным за цэласнасць рэпартажа-ўспаміну) і спрыяюць стварэнню патрэбнай “маральнай атмасферы”.

Трактоўка жанра А. Адамовічам адлюстроўвае камунікатыўную прыроду яго твораў. Нягледзячы на тое, што ў яго рэпартажах-ўспамінах гавораць удзельнікі вайны, ён сам, пры гэтым, наладжвае камунікацыю з чытачом. *«Жанр – гэта “правілы гульні”, пра якія дамаўляецца аўтар і чытач. Калі сцісла сфармуляваць вызначальнае правіла рэпартажу-ўспаміну з месца гістарычнай падзеі – вось яно, – тлумачыць А. Адамовіч. – Гэта адбывалася шмат гадоў таму, не пра цябе, пра сябе людзі раскажваюць, гэта з імі, не з табой адбывалася, даўно, вельмі даўно, ты можааш заставацца спакойным, ніякімі спецыяльнымі сюжэтамі, прыёмамі, мастацтвам цябе не збіраюцца ўцягваць у чужыя лёсы і перажыванні, ніхто не гвалціць твае пачуцці, можааш заставацца спакойным, гэта не з табой адбываецца, гэта з імі адбывалася, даўно, вельмі даўно...»* [8, с. 40–41].

Такім чынам, тэхніка наратыву А. Адамовіча зводзіцца да наступнага: нягледзячы на тое, што рэпартажы-ўспаміны, сабраныя пісьменнікам, прадстаўлены мноствам рэальных галасоў, над усімі імі стаіць абстрактны аўтар, голас якога набліжаны да голасу наратара-збіральніка гісторый (недыегетычнага наратара), задача якога заключаецца ў тым, “каб народную памяць, якая складаецца з мноства бязлітасна праўдзівых гісторый, звесці з адзін фокус” [8, с. 41]. Рэпартаж-ўспамін – гэта камунікатыўная стратэгія пісьменніка, арыентаваная на чытача; тактыку, якая павінна працаваць на рэалізацыю мэты, пісьменнік вызначае вобразна: “Сучасны сур’ёзны чытач не церпіць аўтарскага гвалту. Не трэба яго гвалтаваць. Ні сюжэтамі спрытнымі, ні майстэрствамі прывабнымі. Не трэба яго нікуды цягнуць. Няхай ён застаецца там, дзе ёсць. Хай праўда сама прыйдзе да яго, простая і немудрагелістыя, – з трыццаціпяці-, з сарака-, з пяцідзесяцігадовай далечыні. Ад самай простага якраз і немагчыма схавацца” [8, с. 41].

Спецыфіка творчай манеры пісьма А. Адамовіча характарызуецца імерсіўнасцю, пра якую мы ўжо згадвалі падчас гаворкі пра амерыканскую літаратуру

CNF (Creative Non-Fiction) у артыкуле “Да пытання пра літаратуру нон-фікшн у беларускім навуковым дыскурсе” [9]. *Імерсіўнасць – рэфлексія (адчуванне аўтарскай прысутнасці ў тэксце)* – *крэатыў* – гэта алгарытм (вельмі сугучны са згаданай амерыканскай тэхнікай пісьма), аўтарская тактыка, якую можна ўбачыць у творах А. Адамовіча, што належаць да “літаратуры рэальнага факта”.

Такім чынам, беларуская “літаратура факта” з’яўляецца самабытнай з’явай, адрознай як ад рускага авангарду (ЛЕФ), так і ад амерыканскага нон-фікшн. Нягледзячы на сугучнасць, іх сутнасць і функцыі істотна адрозніваюцца. Калі ў Расіі “літаратура факта” асацыявалася з левым авангардам і служыла інструментам абнаўлення існуючых літаратурных форм за кошт актуалізацыі рэальнасці, то ў Беларусі, ва ўмовах складаных гістарычных і ідэалагічных лакун, яна развівалася інакш. Беларуская “літаратура факта” не была вынікам маніфестаў, але стыхійна фарміравалася як унікальны мастацкі падыход, дзе сам факт становіўся ключавым мастацкім вобразам. Гэты выбітны феномен (умоўна мастацкая фактаграфія) паслужыў асновай для стварэння прынцыпова новых эпічных форм (напрыклад, у М. Гарэцкага), дазваляючы, насуперак цэнзуры, праўдзіва адлюстроўваць жыццё беларуса. Пасля 1960-х гадоў, асабліва ў перыяд хрушчоўскай адлігі, беларуская літаратура рэальнага факта набыла другое дыханне і да канца ХХ стагоддзя зацвердзілася як значны, сусветна прызнаны і самастойны кірунак. Алеся Адамовіча варта прызнаць тэарэтыкам беларускай літаратуры рэальнага факта, якая паўплывала і на прадстаўнікоў сучаснай беларускай літаратуры (напрыклад, А. Глобуса, А. Федарэнку і інш.).

ЛІТАРАТУРА

1. Куренная Н. М. Белорусская художественно-документальная проза: на границе вымысла и факта. М. И. Горецкий. На империалистической войне // Славянский мир в третьем тысячелетии. 2016. №11. С. 292–299. URL: : <https://cyberleninka.ru/article/n/beloruskaya-hudozhestvenno-dokumentalnaya-proza-na-granitse-vumysla-i-fakta-m-i-goreckiy-na-imperialisticheskoy-voyne> (дата обращения : 02.11.2025).
2. Сучасная літаратура : каардынаты ідэйна-мастацкага пошуку / С. А. Андраюк [і інш.] ; навук. Рэд. В. М. Стральцова. Мінск : Беларус. навука, 2008. 286 с.
3. Сінькова Л. Д. «Непрыдуманая літаратура»: факт і мастацкі вымысел у літаратурным творы // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 750-годдзя з дня нараджэння Дантэ Аліг’еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча : матэрыялы XII Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 22–24 кастрычніка 2015 г. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт; рэдкал. : Г. М. Бутырчык (рэд.). Мінск, 2015. С. 40–47.
4. Губская В. М. “Літаратура факта” як адметная з’ява ў беларускай і рускай мастацкіх традыцыях // Весці БДПУ. Серыя 1. Педагогіка. Псіхалогія. Філалогія. 2022. № 3(113). Р. 136–141.
5. Гарэцкі М. Творы Максім Гарэцкі. Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. 629 с.

6. Гарэцкі М. Выбраныя творы Максім Гарэцкі. Мінск : Кнігазбор, 2009. 640 с.
7. Адамович А. Жизненный материал и художественное обобщение // Вопросы литературы. 1966. № 9. С. 3–62. URL: <https://voplit.ru/article/zhiznennyj-material-i-hudozhestvennoe-obobshhenie> (дата обращения : 30.10.2025).
8. Адамович А. В соавторстве с народом // Вопросы литературы. 1978. № 5. С. 12–53.
9. Губская В. М. Да пытання пра літаратуру нон-фікшн у беларускім навуковым дыскурсе // Журнал Белорусского государственного университета. Журналистика. 2022. No. 1. P. 56–65.

УДК 821.111-311(73)«2006»

Дорох Анастасия Витальевна

Студент

(г. Минск, Беларусь)

Белорусский государственный университет
иностранных языков

Email: nastiatoroh@gmail.com

Dorokh Anastasiya

Student

(Minsk, Belarus)

Belarusian State University of Foreign
Languages

Email: nastiatoroh@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА ВОПЛОЩЕНИЯ УНИВЕРСАЛЬНОГО, НАЦИОНАЛЬНОГО И РЕГИОНАЛЬНОГО В РОМАНЕ Э. ГИЛБЕРТ «ЕСТЬ, МОЛИТЬСЯ, ЛЮБИТЬ»

В статье рассматриваются художественные средства воплощения универсального, национального и регионального в романе «Есть, молиться, любить» современной американской писательницы Элизабет Гилберт, основное действие которого разворачивается на территории трёх стран – Италии, Индии и Индонезии.

Ключевые слова: универсальность; национальное; региональное; поиск себя; культурная принадлежность; Элизабет Гилберт.

ARTISTIC MEANS OF EMBODYING THE UNIVERSAL, NATIONAL AND REGIONAL IN E. GILBERT'S NOVEL «EAT, PRAY, LOVE»

The article examines the artistic means of representing the universal, national, and regional in the novel «Eat, Pray, Love» by the contemporary American writer Elizabeth Gilbert, which is set in three countries: Italy, India, and Indonesia.

Key words: universal; national; regional; self-discovery; cultural identity; Elizabeth Gilbert.

Развитие литературы и художественной культуры в целом происходит через постоянные взаимопереходы между общим, особенным и единичным. Национальный характер в литературе является также выражением единства и взаимодействия этих трех общих категорий. В исследовании белорусского эпоса Л. Г. Дуктова, кандидат филологических наук, приходит к следующему выводу о категории национального: «Пры адлюстраванні рэчаіснасці ў літаратурных творах пісьменнікі могуць звяртацца як да культурных кодаў, якія з'яўляюцца значымі для адной нацыі, так і кодаў розных» [1, с. 333].

При рассмотрении категории «общего» многие исследователи называют его «универсальным». Так, З. А. Серебрякова в своем исследовании пишет, что в основе данной категории «лежит единство мирового исторического процесса, закономерности развития человечества в целом, а также родовая сущность человека и единство фундаментальных основ его деятельности» [2, с. 52]. В статье рассматривается, как используются различные средства для воплощения универсального, национального и регионального в опыте главной героини автобиографического романа Э. Гилберт «Есть, молиться, любить».

Элизабет Гилберт (Elizabeth Gilbert) – известная американская писательница, автор бестселлера «Есть, молиться, любить» (Eat, Pray, Love, 2006). По мотивам этого произведения был снят фильм «Ешь, молись, люби».

Роман Э. Гилберт «Есть, молиться, любить» (2006) стал мировым бестселлером. История путешествия героини Лиз, которая после развода отправляется на поиски себя, стала метафорой внутреннего поиска и самосознания. В своем произведении Э. Гилберт мастерски сочетает элементы универсальных тем, таких как саморазвитие, любовь, духовность, с культурными особенностями стран, которые посещает ее героиня: Италией, Индией и Индонезией.

Основная тема романа, которую можно отнести к универсальным, заключается в духовном поиске героини. Э. Гилберт строит повествование на универсальных архетипах, которые могут быть близки людям любой национальности. Духовный поиск главной героини обусловлен автобиографическим началом произведения: прототипом Лиз является сама писательница. В современной англоязычной литературе, как показывают последние исследования, растет «тенденция к созданию произведений в жанре автобиографической прозы, где писатель рассказывает о личном опыте, своих мыслях и наблюдениях, путешествиях, опираясь на богатый экспрессивный потенциал художественной прозы» [3, с. 225].

Героиня романа Лиз начинает свое путешествие с попытки найти ответы на вопросы о себе, любви и смысле жизни, что отражается в том числе и на структуре романа. В предисловии Э. Гилберт поясняет, что роман разделен на главы по принципу бусин джапа-мала: *This string of 108 tales is further divided into three sections about Italy, India and Indonesia – three countries I visited during this year of self-inquiry* [4]. Все три страны в английском языке начинаются с буквы «I», созвучной с местоимением «я», что является ключевым символом романа в плане духовного поиска и собственной идентичности, а также отсылает на фундаментальную для всех культур и народов тему – познание себя.

Универсальное в романе также изображается посредством особенностей повествования, которое ведется от первого лица, что позволяет читателю полностью погрузиться во внутренний мир Лиз, переживать вместе с ней сомнения, страхи, радости и открытия. Ее внутренний монолог, подробные описания чувств и размышлений о жизненных вызовах – разводе, депрессии, поиске нового смысла жизни – выходят за рамки конкретной культуры и становятся понятными и близкими любому человеку, столкнувшемуся с экзистенциальным кризисом. За счет повествования от первого лица автор обращается к общечеловеческим ценностям. Помимо самопознания, Э. Гилберт затрагивает темы поиска любви, дружбы, способности к наслаждению жизнью и обретения внутреннего духовного равновесия. Эти фундаментальные для человеческого существования темы обеспечивают живой отклик у читателей, независимо от их национальной и культурной принадлежности. Глубокие связи с внутренним миром героини помогают создать преодоление личных кризисов посредством переживания эмоций, изучение иностранных языков, открытие для себя новых концепций (медитация, духовные практики).

Однако Э. Гилберт не ограничивается только универсальными темами. Каждая из стран, которые посещает Лиз, является не только декорацией для сюжета, но и важным элементом формирования мировоззрения героини.

В своем исследовании А. А. Схаляхо и Д. С. Схаляхо при рассмотрении понятия «национального» обращают внимание на следующее: «Национальная тематика, жизненный материал – это географическое месторасположение, быт, особый способ мышления, национальный характер, даже ремесло, которым занята нация» [5]. В ранее упомянутой статье Л. Г. Дуктова отмечает, что национально-культурные универсалии касаются следующих аспектов: «Рэлігійныя ўяўленні, узроставае градацыя (маленства, маладосць, сталасць, старасць), асаблівасці ежы (прыгатаванне, час прыняцця, табу на ежу і інш.), каляндар і святы, наяўнасць інстытута сям’і і шлюб, спецыфіка хатняй гаспадаркі, асаблівасці мовы <...>» [1, с. 335]. Особенности кухни, институт семьи и языковая специфика раскрываются на протяжении всего повествования во время путешествия главной героини. Италия, Индия и Индонезия стали настоящими культурными локусами, в которых отображаются особенности не только путешествия, но и личных трансформаций главной героини.

Италия в романе является символом наслаждения жизнью, гастрономии, эстетики и чувственности. Элементы национальной кухни, языковые особенности – все это служит важными маркерами, определяющими культуру страны и, соответственно, новый опыт героини, стремящейся вырваться из депрессии и преодолеть пагубное влияние тяжелого развода с мужем на ее психику. В Италии Лиз находит утешение в непринужденном общении с друзьями и способ вернуть себе вкус жизни. Главная героиня успевает «насладиться и *gelato*, и прелестью *bel far niente* – красотой ‘ничегонеделания’» [6, с. 46]. В романе Италия – страна, где нет места стрессу, а душевное спокойствие достигается благодаря простым радостям и умением их замечать.

В свою очередь Индия воплощает высшую степень духовности и самоотречения. художественные средства для передачи особенностей индийской философии и духовных традиций выражаются за счет использования слов из санскрита: *What passes from the master into the disciple is something called mantravirya: “The potency of the enlightened consciousness”* [4]. Кроме того, в главах, повествующих о путешествии Лиз в Индию, стремительно уменьшается количество диалогов. Здесь больший акцент сделан на мыслях и духовной жизни главной героини, на молитвах и медитации, а также на ее внутренних монологах. Э. Гилберт использует данный стилистический прием, чтобы подчеркнуть стремление Лиз к углублению в самосознание.

Описание жизни в ашраме, практик медитации, джапа-малы, концепций кармы, а также активного общения с гуру и другими учениками, погружает читателя в уникальный мир восточной духовности. Контраст между пышностью и нищетой, духовной глубиной и бытовыми трудностями, характерный для Индии, служит средством осмысления героиней материальных и нематериальных ценностей. Беседы Лиз с мудрым гуру, а также с соотечественником, Ричардом из Техаса, полны философских размышлений, которые отражают различные подходы к духовности, но всегда отсылают к индийским учениям. Лиз проводит несколько месяцев в ашраме, где осваивает практику медитации и пытается постичь философию Востока. Э. Гилберт использует индийские

религиозные символы, такие как медитация, мантра, йога, молитвы и философские раздумья, чтобы показать, как Лиз стремится к внутренней гармонии и осознанию себя через контакт с духовным наследием этой страны.

Поскольку вторая глава, посвященная Индии и духовному поиску главной героини, акцентирует внимание именно на пребывании Лиз в ашраме, то именно она наполнена глубоким символизмом. Ашрам – место, расположенное далеко от индийского города Мумбаи, куда попасть может далеко не каждый. Писательница создает такой контраст, чтобы подчеркнуть основную идею главы: путь к собственной душе всегда не прост, как и дорога к ашраму.

Заключительная часть романа переносит читателя на Бали – остров в государстве Индонезия, где национальное и региональное проявляются особенно ярко. Э. Гилберт описывает местные верования, а также уникальные ритуалы и культуру целительства. Индонезия в романе становится местом, где Лиз осознает важность любви и гармонии с окружающим миром.

В своем романе Э. Гилберт уделяет особое внимание не только описанию трех стран, которые посещает главная героиня, но и непосредственно вопросу национальной идентичности. Вводная часть романа представляет читателю ключевые национально-культурные реалии Соединенных Штатов. В первых двух главах произведения Лиз говорит о себе как о состоявшейся женщине, достигшей всех благ, которые ассоциируются с национальным концептом «американской мечты»: наличие мужа, друзей, успешной карьеры, собственного дома и квартиры на Манхэттене. *Wasn't I proud of all we'd accumulated – the prestigious home in the Hudson Valley, the apartment in Manhattan, the eight phone lines, the friends and the picnics and the parties, the weekends spent roaming the aisles of some box-shaped superstore of our choice, buying ever more appliances on credit?* [4].

В исследовании национальной идентификации произведений С. Ю. Лебедев пишет, что «язык – один из основных носителей национальной культуры» [7, с. 38]. С учетом склонности к частой рефлексии и несмотря на извечный поиск себя, главная героиня четко осознает свою национальную идентичность, что отражается и в языке оригинала. На заключительных страницах семидесятой главы писательница удачно использует аллюзию на песню американской группы R.E.M. «Losing my religion» (1991): *That's me in the corner, in the other words. That's me in the spotlight. Choosing my religion* [4]. Тем самым Э. Гилберт ярко демонстрирует независимый выбор пути главной героиней.

Региональные особенности в рассматриваемом романе заключаются не только в культурных различиях, но и в специфике восприятия главной героиней культурных традиций. Например, романтические и дружеские отношения Лиз с местными жителями служат иллюстрацией того, как изменяются ее представления о любви и отношении к людям в разных странах.

В самом начале романа, когда описывается прибывание главной героини в США, автор использует развернутые предложения с перечислением однородных членов и повторяющимися союзами или даже целыми предложениями что подчеркивает однотонность и рутинность ее жизни с мужем. Ярче всего

это прослеживается в многократном повторении слов Лиз: «I don't want to be married anymore» [4]. Используя такой повтор, Э. Гилберт показывает отчаяние главной героини.

В Италии, например, Лиз учится наслаждаться простыми радостями жизни, что связано с характерной для региона философией *dolce vita* 'сладкой жизни'. В данной части романа преобладают диалоги, что придает повествованию динамизм, который появляется в жизни Лиз. Помимо этого, автор делает акцент на описании архитектурных сооружений: римских фонтанов, узких улочек итальянских городов, Колизея. Таким образом писательница подчеркивает не только красоту Италии, но и выражает мысль о том, что особенности менталитета современных итальянцев сформировались в культурном контексте хорошо сохранившихся памятников древней архитектуры, отражающих стойкость и крепость итальянского духа, а также приверженность принципам нации.

В Индии акцент на духовности и самопознании становится важной частью внутренней работы главной героини, а в Индонезии важен процесс исцеления и гармонизации с природой. В части романа, где действие разворачивается на Бали, Э. Гилберт уделяет внимание особенностям взаимодействия человеческой культуры и природы острова, иллюстрируя, как балийская этноботаника с ее врожденным пониманием природы связывает судьбы человечества с окружающей средой. Писательница выдвигает идею о ценности понимания природы за счет связи между человечеством и окружающей средой. Умение духовного наставника Лиз Кетута Лайера использовать шафран и сандаловое дерево для исцеления отражает ценную способность балийцев применять полезные свойства доступных местных ресурсов в медицинских целях.

Этномедицина часто опирается на природную силу местных растений для решения проблем со здоровьем. Будь то приготовление лечебных мазей, ароматических масел для массажа или настоек для ухода за кожей, сандаловое дерево остается незаменимым компонентом коренных лечебных практик острова, что, как отмечает индонезийский литературовед Рули Индра Дармаван, «illustrating the connection between nature, culture, and medicine in Bali» [8, p. 3]. Сам герой Кетут Лайер часто прибегает не просто к народной медицине, но и к магии, чтобы помочь местным жителям: *I learn black magic, to help people if bad black magic spell on them* [4]. Эти различия в восприятии и подходах к жизни также обогащают произведение, предлагая читателю представление о взаимодействии человека с культурой. Живописное представление тропической природы Бали, ее буйной растительности, пляжей, рисовых террас, а также неспешного ритма жизни островитян, их доброжелательности и гармонии с окружающим миром подчеркивает уникальность этого места. Индонезия для главной героини становится местом полного исцеления, как и любовь, что отражается в названии романа «Есть, молиться, любить».

Таким образом, в своем произведении Э. Гилберт использует разнообразные художественные средства, среди которых включение в повествование слов на санскрите, итальянском и индонезийском языках, изобилие диалогов для усиления динамизма (в части с итальянскими главами), акцент на живописных

природных ландшафтах (в главах с Индонезией), чтобы объединить универсальные, национальные и региональные культурные аспекты, создавая тем самым многоуровневый текст.

Универсальность тем, затронутых Э. Гилберт, заключается в том, что они отражают стремление героини к духовной гармонии, преодоление личных кризисов через переживание эмоций, а также открытие новых истин и концепций, таких как медитация и духовные практики, создающие глубинные связи с внутренним миром Лиз. Эти темы касаются всех людей, независимо от их национальной и культурной принадлежности. Через восприятие главной героиней национальных образов Италии, Индии и Индонезии Э. Гилберт не только передает индивидуальный путь Лиз, но и раскрывает особенности каждой из культур. Э. Гилберт использует богатый арсенал художественных средств, чтобы создать многогранный мир романа: заимствования фраз и предложений из итальянского и санскрита, стилистические особенности текста в сторону увеличения или уменьшения количества диалогов и односложных предложений. Универсальный поиск себя органично переплетается здесь с национальным колоритом Италии и Индии, а также с региональным многообразием Бали, что делает произведение глубоким, вдохновляющим и понятным читателям во всем мире.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Дуктава Л. Г. Мастацкае ўвасабленне нацыянальных культурных кодаў у беларускім эпасе // Вес. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманітар. навук. 2023. Т. 68, № 4. С. 333–340.
- 2 Серебрякова З. А. Национальный характер в бурятском историческом романе. Улан-Удэ : Изд-во БГСХА им. В.Р. Филиппова, 2008. 103 с.
- 3 Дорох А. В. Духовный поиск главной героини как основа сюжетно-композиционной структуры романа Э. Гилберт «Есть, молиться, любить» // Студенческие научные чтения : материалы респуб. конф., Минск, 20 февр. 2024 г. / Минский гос. лингвист. ун-т ; отв. ред. В.Д. Синяк. Минск : МГЛУ, 2024. С. 225–227.
- 4 Gilbert E. Eat, Pray, Love. New York : Penguin Group (USA), 2006. URL: https://adapted-english-books.site/books/6/Elizabeth_Gilbert-Eat_Pray_Love-A4.pdf?ysclid=mf7k6ekgqxq934924813 (accessed: 06.10.2025).
- 5 Схаляхо А. А., Схаляхо Д. С. Национальный фактор как важнейшее составляющее литературного творчества // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnyy-faktor-kak-vazhneyshee-sostavlyayushee-literaturnogotvorchestva?ysclid=mgxmdpum8t65451716> (дата обращения: 19.10.2025).
- 6 Дорох А. В. Характер межкультурного диалога в романе Э. Гилберт «Есть, молиться, любить» // Материалы ежегодной научной конференции студентов и магистрантов университета, 16–18 апреля 2024 : в 4 ч. Минск : МГЛУ, 2024. Ч. 4. С. 45–46.

- 7 Лебедев С. Ю. «Национальное» как фактор художественности произведения и национальная идентификация произведения // VII International Symposium. Contemporary Issues of Literary Criticism. Literature in Exile. Emigrants' Fiction (20th century experience). Vol. II. Tbilisi : Institute of Literature Press, 2013. P. 31–40. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/193720> (дата обращения: 19.10.2025).
- 8 Darmawan R. I. Exploring Ethnobotany as An Expression of Balinese Culture in Elizabeth Gilbert's *Eat, Pray, Love* // Acta Scientiarum. Language and Culture. 2025. № 47 (1). P. 1–9. URL: <file:///C:/Users/nasti/Downloads/70096-Textodoartigo-751375306427-1-10-20250313Q3.pdf> (accessed: 26.09.2025).

УДК 821.111-311(73)

Копытко Наталья Владимировна

кандидат филологических наук
(г. Минск, Беларусь)
Белорусский государственный
университет иностранных языков
доцент кафедры белорусской филологии
и зарубежной литературы
E-mail: natalia-kopytko@mail.ru

Kopytko Natalia

PhD in Philology
(Minsk, Belarus)
Belarusian State University of Foreign
Languages
Department of Belarusian Philology
and World Literature
Associate Professor
E-mail: natalia-kopytko@mail.ru

ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖ. ФИЛЛИПС «ИСЧЕЗАЮЩАЯ ЗЕМЛЯ» И ДЖ. К. ОУТС «НОЧЬ, СОН, СМЕРТЬ И ЗВЕЗДЫ»

В статье рассматривается специфика жанровых трансформаций социально-психологического романа в литературе США ХХІ века на примере произведений Дж. Филлипс «Исчезающая земля» (2019) и Дж. К. Оутс «Ночь, сон, смерть и звезды» (2020), где традиционные жанровые признаки социально-психологической прозы приобретают новое звучание в контексте реалий начала нового тысячелетия.

Ключевые слова: жанр; жанровые модификации; социально-психологический роман; Джулия Филлипс; Джойс Кэрол Оутс; литература США; социальные реалии; психологические реалии.

GENRE TRANSFORMATIONS OF SOCIAL AND PSYCHOLOGICAL NOVEL IN THE WORKS BY J. PHILLIPS «DISAPPEARING EARTH» AND BY J. C. OATES «NIGHT. SLEEP. DEATH. THE STARS»

The article explores the nature of genre transformations of the social and psychological novel in the 21st century US Literature on the example of the works by Julia Phillips *Disappearing Earth* (2019) and by Joyce Carol Oates *Night. Sleep. Death. The Stars* (2020) in which the traditional genre characteristics of social and psychological fiction are reconsidered in the context of realia typical of a new millenium.

Key words: genre; genre modifications; social and psychological novel; Julia Phillips; Joyce Carol Oates; US Literature; social realia; psychological realia.

Литературная жизнь США первых десятилетий ХХІ века отличается значительным многообразием, динамизмом и насыщенностью. Происходящие в мире политические события, социальные потрясения и культурные изменения находят непосредственное отражение в художественной мире литературных произведений. Следует подчеркнуть, что и ХІХ, и ХХ века были временем социальных и исторических потрясений. Накопленный человечеством опыт, зачастую трагический, был творчески переосмыслен мастерами художественного слова, в том числе, и в жанре социально-психологического романа.

Под социально-психологическим романом традиционно понимают прозаический жанр, который предполагает развернутое повествование о жизни и развитии личности главного героя или героев в кризисный период их жизни, где раскрываются их психологические характеристики и психология их взаимо-

действия с окружающими. В таком романе отображаются актуальные социальные проблемы и вопросы, глубоко интересующие читателей и автора. Белорусский литературовед Е. В. Гранкина справедливо отмечает, что «в социально-психологическом романе внимание писателя одновременно сосредоточивается как на жизни социума, так и на внутренней жизни личности, а также на исследовании психологической обусловленности происходящих во внешнем мире процессов, на изучении влияния социальных факторов на душевное, эмоциональное состояние человека» [1, с. 6].

Проблемам социально-психологического романа посвящено и исследование И. Г. Добрицкой, в котором она указывает, что в данной жанровой разновидности характер героя «раскрывается во всем богатстве и сложности его жизненных проявлений, исследуются этапы духовного развития личности, а одним из главных аспектов в воспроизведении характера является собственно-психологический» [2, с. 7]. Для социально-психологического романа также характерно «возрастающее внимание к внутреннему миру человека и углубление психологического начала, когда внимание к социальным проблемам сочетается со стремлением писателей все больше проникать в мир чувств, эмоций, переживаний человека» [2, с. 7].

Таким образом, для анализируемого жанра характерна острая критика действительности и законов, на которых строится жизнь. Внимание писателя, как правило, концентрируется на социальных условиях, на правилах жизни и организации общества. Отличительной особенностью такого романа является изображение внутреннего мира персонажей со всеми их мыслями и переживаниями.

Внутренний мир героинь находится в центре внимания современной американской писательницы Джулии Филлипс (Julia Phillips, род. в 1988 году) в ее дебютном романе «Исчезающая земля», действие которого разворачивается на территории полуострова Камчатка на протяжении одного года, в течение которого Марина Голосовская ищет пропавших дочерей. Многочисленные герои романа – представители разных семей, народностей и традиций – служат художественным воплощением разнообразных аксиологических моделей, которые, взаимодействуя и взаимообогащаясь, образуют специфическую систему ценностей, характерную для данного топоса.

Пространственные образы играют важную роль в художественной литературе в силу того, что они «структурно организуют повествование, придают ему физические координаты места и способствуют восприятию героев произведения в динамике их действий на фоне окружающей среды» [3, с. 34], которая представлена «либо в гармонии, либо в диссонансе с их мировосприятием» [4, с. 123], как то имеет место в романе Дж. Филлипс. Он увидел свет в 2019 году и стал финалистом Национальной книжной премии этого же года.

Роман «Исчезающая земля» состоит из одиннадцати глав и описывает одиннадцать месяцев из жизни жителей Камчатки, среди которых и русские, и представители коренных народов полуострова (коряки и камчатские эвены). В качестве центральных пространственных образов произведения выступают вулканы, сопки, океан, термальные источники под открытым небом, тундра,

дикая природа полуострова. Места действия включают Петропавловск-Камчатский, эвенское село Эссо, расположенное за 520 километров на север от города в тундре, которое еще называют Камчатской Швейцарией, и Палану – поселок городского типа, административный центр Корякского округа на западном побережье Камчатки на берегу Охотского моря в 679 километрах к северу от Петропавловска-Камчатского.

Все судьбы персонажей романа так или иначе связаны с трагическим происшествием, случившимся в августе (в первой главе романа), – похищением сестер Голосовских – Алены, 11 лет, и Софьи, 8 лет. Посреди бела дня практически в центре Петропавловска-Камчатского мужчина 30–35 лет обманом заманивает девочек в машину и увозит их за город в неизвестном направлении.

Уже в завязке романа Дж. Филлипс мастерски использует экспрессивный потенциал контрастирующих образов художественного пространства, постоянно противопоставляя и заставляя взаимодействовать его характеристики открытости и замкнутости. Так, в начальной сцене Алена и Соня Голосовские одни гуляют по берегу моря: «Соня стояла лицом к морю. <...> Там, где бухта открывается в Тихий океан, течение усиливается; Россия остается позади, впереди только большая вода, а здесь, у берега, тихо» [5, с. 5].

Писательница намеренно подчеркивает безлюдность этого места: «<...> у нее [Алены] за спиной возвышалась отвесная стена Никольской сопки. С одной стороны вода, с другой – скала» [5, с. 6], или «в поисках удобного места сестры прошли довольно далеко вдоль сопки, и все признаки цивилизации остались позади. <...> Случись землетрясение сейчас, сестрам будет негде укрыться. Камни посыплются на них с отвесной скалы. Потом волна похоронит их тела» [5, с. 7], таким образом нагнетая атмосферу напряженного ожидания и намекая на то, что с девочками случится что-то плохое.

Пространственно Алена и Соня находятся в городе, но это урбанистическое пространство «разомкнуто», потому что одна его часть обращена к морю и далее – к океану: «Город длится до района Завойко, это последний участок суши, а за ним – вода. – На краю обрыва, где бухта выходит в океан» [5, с. 8]. В этом заключается своеобразие художественного пространства всего романа. На протяжении повествования его действующие лица постоянно подчеркивают уникальность Камчатки как полуострова, который, с одной стороны, изолирован от материка, а с другой, – эта изолированность является мнимой.

Во время прогулки Алена рассказывает сестре одну из связанных с данным местом историй-легенд о поселке, который однажды смыло волной. Значимо, что Дж. Филлипс очень подробно описывает место, где, по словам рассказчицы, находился этот поселок. Читатель понимает, что Алена стремится произвести впечатление на сестру, поэтому так усердно указывает на место трагедии, но одновременно с этим реализуется принцип контрастивности пространственных образов романа. Центр города отчетливо противопоставляется скалам как природному топосу и «черным силуэтам старых кораблей» как символу того, что раньше двигалось и обладало свободой, но сейчас пришло в упадок.

По словам Алены, на полуострове произошло сильное землетрясение, в результате которого в океане поднялась волна высотой двести метров и смыла с утеса поселок. На этом завершается история в завязке романа. В конце, когда сестры почти год проводят в заточении и их приходят спасать, Алена рассказывает Соне продолжение этой истории-легенды. Егор Гусаков похищает девочек и держит их взаперти в своем доме почти год, подобно тому, как уже четыре года в том же доме он держит в заточении и Лилию Солодякову – эвенскую девушку из поселка Эссо, дочь руководителя культурного центра поселка Аллы Иннокентьевны.

Когда похититель везет сестер в машине, Алена про себя отмечает вначале городские ориентиры, которые хорошо знает (библиотеку, рынок, церковь, центр города), а затем в окне увозящей девочек из города машины начинают мелькать загородные ландшафты: «За городом тянулась череда поселков, разбросанные домики, турбазы, а дальше пустота. Ничего. Мама много путешествовала по работе, она рассказывала, что там, за городом: трубопроводы, теплоцентрали, вертолетные площадки, горячие источники, гейзеры, горы, лес и тундра. Тысячи километров тундры. И все. Север» [5, с. 13].

Их мама Марина Александровна – журналистка, которая работает в газете при партии «Единая Россия» в Петропавловске-Камчатском. В июне следующего за похищением дочерей года она приезжает на праздник летнего солнцестояния (эвенский Новый год Нургенек – священный для эвенов праздник, символизирующий рождение нового солнца) в реконструированное эвенское поселение. Несмотря на то, что с момента исчезновения ее детей прошел почти год, она по-прежнему находится под гнетом отчаяния, безысходности и вины за то, что не уберегла своих дочерей от беды.

Главная идея романа состоит в том, что несмотря на все современные гаджеты, средства коммуникации и удобства, люди, особенно женщины и дети, очень уязвимы и незащищены. И в конечном итоге, в критических ситуациях, когда человек сталкивается с выбором между жизнью и смертью, теряет близких, на помощь ему приходят вера, надежда и любовь. Дж. Филлипс постоянно подчеркивает изолированность этого пространства, хотя в действительности она относительна, но в то же время связь Камчатки с материком и большим миром (Москва, Санкт-Петербург). Писательница создает сложную палитру женских судеб и характеров, которые пересекаются и причудливо переплетаются, в чем-то повторяя друг друга, но при этом сохраняя свою уникальность. Символизм обрамляющей повествовательную канву романа легенды об исчезающей в результате высокой волны земли в пересказе Алены Голосовской. Эта легенда раскрывает и смысл названия романа. В конце произведения, когда Алена в который раз рассказывает эту историю Соне, чтобы успокоить ее и отвлечь от жестокости и безысходности их заточения в доме Егора, она добавляет продолжение, которого не было в первоначальной версии: люди, ставшие жертвами стихии, спасаются благодаря взаимопомощи и взаимоподдержке.

У героинь романа часто возникает ощущение, что земля уходит у них из-под ног. Но потом что-то происходит, и к ним приходит помощь. Например,

когда Марина Голосовская прыгает через костер во время сезонного ритуала эвенгов Нургенек, земля буквально уходит у нее из-под ног, но исполняется ее заветная мечта: она находит своих похищенных дочек.

В восприятии тринадцатилетней Ольги Петровой, подруги дочери Валентины Николаевны, сентябрьский город выглядит вот так: «Перекресток окружали многоквартирные дома: фасады поделены на разноцветные секции темными линиями бетонных швов <...>. В просветах между домами виднелись сопки; их склоны подернуты желтизной» [5, с. 43]. Оля думает о похищенных сестрах Голосовских, находясь практически на том месте, где их посадили в незнакомую машину: «Она выбралась из толкотни и заметила, что в центре города все ещелюдно. Вот памятник Ленину <...>, а под памятником школьники катаются на велосипедах. Вот фасад администрации, а позади залитые закатным светом сопки. Вот вулкан, отсюда виден только его пик. Справа от Оли галечный пляж и бухта. Рядом Никольская сопка <...>. Нужно вообще не иметь мозгов, чтобы дать себя похитить в центре города» [5, с. 44].

Другая героиня романа Екатерина, сотрудница таможни в грузовом порту Петропавловска-Камчатского, так рассуждает об изолированности Камчатки от материка: «Хотя Камчатка по законодательству давно не закрытый регион, географически она отрезана от всего мира. С юга, востока и запада ее омывает вода. На севере полуостров от материка отделяют многокилометровой стеной горы и тундра. Непреодолимая преграда. Дорог на Камчатке мало, и те разбитые; по некоторым из них можно добраться до южных и центральных поселков, но они неасфальтированные, чаще всего их размывает. Другие дороги, к северным селам, появляются только зимой, как выпадет снег. Полуостров не имеет наземного сообщения с континентом. Никто не может ни попасть сюда с материка, ни сбежать отсюда» [5, с. 234].

Поливариантная субъективность восприятия пространства реализуется посредством изображения противопоставленных пар действующих лиц: пятнадцатилетняя Оля Петрова воспринимает центр Петропавловска-Камчатского как пространство, наполненное людьми и светом, тогда как у сестер Голосовских оно связано с тревожностью, ощущением надвигающейся опасности, мотивом исчезновения, который вскоре реализуется.

В свою очередь у Оли возникает приподнятое настроение, несмотря на размолвку с лучшей подругой, ощущение уникальности ее жизненного опыта, «свечение» изнутри, которое отражает свет и яркость сентябрьского дня, который она проводит, гуляя после школы одна в центре города, невзирая на комендантский час: «Золотая Оля. Она сосредоточилась на светоносном воздухе <...>. Даже если все это произойдет, Оля не сможет описать эту игру света. Она никому ничего не расскажет. Никто не узнает, что пропустил самый красивый осенний день, и только Оля видела его изнутри» [5, с. 50].

Таким же образом противопоставляются образы тридцатичетырехлетней Екатерины, подруги Макса, и сорокадвухлетней Валентины Николаевны, администратора начальной школы, где учатся сестры Голосовские. Они по-разному воспринимают изменения, произошедшие в жизни Камчатского полуострова в постсоветские времена. Для Кати открытие Камчатки в постсоветскую эпоху

как для местных жителей, так и для гостей – это дополнительная возможность реализовать свое стремление к гармонизации с дикой природой за пределами города, тогда как для Валентины Николаевны – это исчезновение чувства уверенности в завтрашнем дне и защищенности.

Значимо, что каждая из глав романа представлена с точки зрения разных персонажей. Глава «Август» представлена с точки зрения одиннадцатилетней Алены Голосовской, «Сентябрь» – тринадцатилетней школьницы Ольги, «Октябрь» – Екатерины, «Ноябрь» – Валентины Николаевны, «Декабрь» – студентки Ксении Адукановой, эвенки из села Эссо, «Январь» – Натальи Солодяковой, эвенки из села Эссо, дочери Аллы Иннокентьевны и сестры похищенной Лилии Солодяковой, «Февраль» – эвенки из того же села Ревмиры, у которой погибает муж-спасатель в день годовщины смерти ее первого мужа, «Март» – Зои, жены лейтенанта полиции Николая Даниловича Ряховского, который занимается расследованием похищения сестер Голосовских, «Апрель» – Надежды корячки из Паланы, «Май» – Оксаны, сотрудницы Института вулканологии, невольной свидетельницы похищения девочек, «Июнь» – Марины Александровны Голосовской, «Июль» – от лица уже двенадцатилетней Алены Голосовской в день, когда поисковая группа с помощью Чеги Адуканова и после звонка Марины Голосовской в полицию находит сестер и Лилию Солодякову в доме Егора Гусакова. Одна глава не вписывается в этот «месяцеслов»: она называется «Новый год» и описывает новогоднюю вечеринку, на которой Егор заприметил новую жертву для похищения – девушку по имени Лада, которая работает администратором в одной из гостиниц Петропавловска-Камчатского. Однако его план не срабатывает, потому что среди гостей неожиданно появляется лучшая школьная подруга Лады, которая после окончания школы уехала учиться в Санкт-Петербург и с тех пор там осталась. Лада отвлекается от ухаживаний Егора и посвящает все свое внимание подруге.

Вектор развития творческой манеры другой современной американской писательницы Джойс Кэрол Оутс (род. в 1938 году) отличается высокой степенью неоднозначности. В желании автора максимально объективизировать изображаемую ею действительность критики видят связь ее творчества с литературой «гневных» тридцатых и называют этот период «ее духовной родиной» [6, с. 367]. Такая точка зрения представляется нам вполне обоснованной, поскольку ранние романы писательницы действительно характеризуются глубоким интересом к социальным проблемам американского общества. То же можно сказать и о ее прозе второго десятилетия ХХІ века, хотя в ней преобладающей является предельная индивидуализация субъективного опыта персонажей, переживающих личные драмы и трагедии, посредством акцентирования эмоционального компонента ценностной картины мира героев.

Жизнеутверждающий пафос романов писательницы первых десятилетий ХХІ века, созданных в реалистическом ключе, среди которых «Водопад» (2004), «Дочь могильщика» (2007), «Человек без тени» (2016), «Опасности путешествия во времени» (2018), «Ночь, сон, смерть и звезды» (2020), свидетельствует о стремлении Дж. К. Оутс показать не только динамику жиз-

ненных перипетий героев, которые оказываются в эпицентре социально-политических и экономических катаклизмов современности, но и их поиски выхода из сложившейся ситуации.

Для современной англоязычной литературы характерно «совмещение реалистической традиции, модернистских экспериментов и постмодернистской поэтики (при доминировании реалистической парадигмы)» [7, с. 9]. Действие романа «Ночь, сон, смерть и звезды» разворачивается на протяжении 2010 – начала 2012 года, когда семья Маккларенов оплакивает смерть главы семейства Джона Эрла, или, как все его называли последние 15 лет, Уайти (*Whitey* в переводе с английского ‘седовласый, убеленный сединами’).

Когда Джон Эрл, бывший мэр небольшого городка в штате Нью-Йорк, становится невольной жертвой полицейского произвола и насилия, его жена Джессалин и пятеро взрослых детей реагируют на его смерть неожиданным образом. Каждый из них пытается ответить на вопрос, кто он/она в этом мире, какую роль играет в семье и как может справиться с утратой мужа и отца.

В анализируемом романе история представлена как трагедия одной семьи: по мере развития сюжета писательница подробно описывает чувства каждого члена семьи после потери мужа и отца. Произведение представляет собой своеобразный путь поиска правды о том, что же случилось с Уайти Макклареном. Члены его семьи обеспокоены тем, умер ли отец семейства естественной смертью или его все-таки убили. Больше всего этот вопрос волнует Тома. И если читатель узнает об этом уже в прологе, то членам семьи Маккларенов это лишь предстоит узнать. Автор также описывает жизнь каждого члена семьи до трагедии и после, чтобы читатель четко представил картину всего происходящего и сделали свои выводы. Дж. К. Оутс мастерски организует сюжет и показывает своих персонажей с разных сторон. Она ярко показывает, до чего могут довести недосказанность и накопленные обиды.

Старший сын Том готов на все, только бы уберечь мать от «опрометчивых» поступков и призвать «стражей порядка» к ответу. Однако на этом пути он совершает множество ошибок, в какой-то момент «переступает черту» и сам становится убийцей, осуществляя кровавую расправу над одним из полицейских, виновных в смерти его отца. Его месть жестока и беспощадна: он безжалостен как по отношению к полицейскому, которому удалось избежать ответственности за смерть Уайти Маккларена из-за несовершенства и лицемерия судебной системы, так и по отношению к животному (Том полагает, что это бродячий кот, который нарушает размеренный порядок жизни его матери, хотя это оказывается безобидный енот, прибежавший полакомиться оставленным на заднем крыльце угощением).

Старшая дочь Беверли, мать большого семейства, ищет утешения в алкоголе, тогда как средняя дочь Лорен практически разрушает свою карьеру молодого директора средней школы, потому что она не в силах справиться с нервным расстройством, навязчивыми мыслями об отце и враждебностью коллег, уставших от ее хитроумных интриг и деспотизма. Третья дочь София с головой погружается в научные изыскания, оставляя возлюбленного и прес-

тижную работу в фармацевтической лаборатории, а ее младший брат Вирджил находит себя в отношениях с талантливым кенийцем Кезиахайей, который живет в их коммуне художников и скульпторов.

Однако самым неожиданным образом преодолевает драматические последствия этой утраты вдова Уайти Джессалин. Навещая могилу мужа, она случайно сталкивается с Хьюго Мартинесом, который помогает ей вернуться к полноценной жизни. Дж. К. Оутс удается мастерски изобразить мельчайшие изменения, которые происходят в душе и во внешности Джессалин, в ее первоначальном восприятии Хьюго как чужака, вторгающегося в ее тоску по Уайти, как любовника (в эпизодах заплетания косы: значимо, что к ее описанию писательница обращается в романе дважды, подчеркивая ее ведущую роль в процессе духовного перерождения героини, обретения гармонии в отношении с другим мужчиной, в сцене его сорокаминутной непрофессиональной, но очень вдохновенной игры на пианино в доме Джессалин) и после несчастного случая на одном из Галапагосских островов, когда Хьюго поранил колено и женщина воспринимает его как ребенка, подсознательно сравнивая с сыном-забиякой Томом, который в детстве и отрочестве тоже часто стремился к самостоятельности, но когда что-то случалось, искал утешения у нее.

Можно предположить, что кто-то из семьи Маккларенов выбирает ночь (Том, Лорен, отчасти Беверли), кто-то из героев переживает «ночное путешествие», по К. Г. Юнгу, преодолевая его тяготы и выходя на новый уровень личностного развития, который символизируют звезды (Джессалин, Вирджил и София), что позволяет понять смысл названия романа и рассматривать как значимый способ художественной репрезентации психологических реалий в нем: от образа темной ночи через символические образы сна и смерти лежит путь к душевной гармонии – к звездам. В этом состоит посыл поэтических строк У. Уитмена «Ясная полночь», которые писательница выбирает в качестве эпиграфа и которые звучат в романе из уст Хьюго Мартенса на семейном ужине в доме Джессалин: «Вот он, твой час, о Душа, твой полет за пределы слова, / Прочь от книг, от ремесла, день стерт, и выучен урок, / Полным ходом вперед, молча, зорко, любимые темы лилея, / Ночь, сон, смерть и звезды» [8, с. 5].

Вдумчиво изображая перипетии семейных отношений и подчеркивая то их благотворное влияние, то обременительный характер, Дж. К. Оутс обращается к следующим способам создания персонажей: 1) анализ изменений характера главных героев под влиянием пережитой травмы от потери близкого человека; 2) детальное воссоздание эмоциональных и психологических состояний героев в условиях постоянно перемежающихся пространственно-временных срезов (возвращение в прошлое, описание настоящего, которое иногда представлено как нечто иллюзорное, проекция в возможное будущее); 3) преимущественное описание героев посредством их восприятия внутрисемейных отношений, которые являются отражением социальных реалий в жизни США, начиная с 1980-х до 2010-х гг.; 4) обстоятельное воссоздание широкой панорамы социальной жизни США начала второго десятилетия XXI века вкупе с присталь-

ным вниманием к мельчайшим деталям повседневного быта персонажей; 5) акцентирование эмоциональной составляющей картины мира героев, являющихся членами одной семьи и на протяжении года переживающих внезапную смерть отца; 6) художественная репрезентация личностных изменений главных героев под влиянием расовых предрассудков и социальных стереотипов с опорой на национальные и наднациональные реалии начала ХХІ века.

В творческой интерпретации Дж. К. Оутс социально-психологический роман, каковым является роман «Ночь, сон, смерть и звезды», приобретает черты экзистенциалистской и философской прозы, потому что ее персонажи постоянно ищут смысл своего существования и своей деятельности, пытаются выстроить гармонические отношения с близкими людьми, с собой и социумом.

Таким образом, социальные и психологические реалии нового тысячелетия находят свое яркое отражение в художественном мире анализируемых романов современных американских писательниц Джулии Филлипс и Джойс Кэрол Оутс. Следует подчеркнуть, что их жанровая парадигма ни в коем разе не исчерпывается жанровыми признаками социально-психологического романа, поскольку значительную роль играют в них и элементы семейно-бытового, и философского романа, и даже психологического триллера с ярко выраженным этническим колоритом (как то имеет место в случае с произведением Дж. Филлипс). Вместе с тем в плане жанровых модификаций социально-психологического романа между рассматриваемыми произведениями можно провести следующие параллели: 1) акцентирование уникальности психологического опыта персонажей посредством передачи их восприятия окружающего пространства; 2) воссоздание национального колорита путем обращения к национально маркированным реалиям США (у Дж. К. Оутс) и Камчатки (у Дж. Филлипс) как особого типа пространства, изолированного от материка и тесно связанного с ним одновременно, и древним традициям представителей коренных народов полуострова; 3) замкнутость и разомкнутость художественного пространства как средства психологизации повествования; 4) создание в обоих романах пар персонажей, посредством которых реализуется поливариантная субъективность восприятия социальных и психологических реалий окружающей их реальности; 5) постоянное проецирование социальных реалий (расовой дискриминации, национального шовинизма, социального неравенства, классовой ненависти и проч.) на внутренний мир персонажей, следствием чего является характер их изображения с упором на частую репрезентацию кризисных или пограничных состояний их психики, приближающих их к ситуации экзистенциального выбора; 6) изображение многообразия внешних проявлений социальной реальности, которая, несмотря на все изменения и прогрессивные веяния, таит в себе угрозу насилия со стороны представителей официальной власти (в романе Дж. К. Оутс) или людей с психическими отклонениями (как то представлено в романе Дж. Филлипс). Подытоживая, можно сказать, что современные писатели широко используют выразительный потенциал жанровых признаков социально-психологической прозы, создавая

панорамныя сацыяльныя полотно, адражаючыя складнасць і псіхалагічную глыбіню неаднозначных рэалій сучаснасці, якія знаходзяць жывой адклик у умах і серцах чытацельскай аўдыторыі.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гранкина Е. В. Социальный роман Т. Моррисон и Д. К. Оутс в аспекте сравнительно-типологических связей : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Минск, 2013. 27 с.
2. Добрицкая И. Г. Проблематика и художественное своеобразие современного советского социально-психологического романа : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02. Минск, 1987. 21 с.
3. Лунькова Л. Н. Миры и пространства художественного текста : моногр. М. : Флинта, 2020. 160 с.
4. Тропкина Н. Е. Проблемы художественного пространства и времени в исследованиях Д. Н. Медриша // «Старик Державин...». Ушедшие филологи, наши учителя : сб. науч. Ст. ; сост. И ред. Э. Ф. Шафранская. Санкт-Петербург : Свое издательство, 2020. С. 192–203. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=42795041&pf=1> (дата обращения: 29.10.2025).
5. Филлипс Дж. Исчезающая земля ; пер. с англ. П. Кузнецовой. М. : ООО «Манн, Иванов и Фербер», 2021. 432 с.
6. Мулярчик А. С. Оутс Дж. К. // Писатели США: Краткие творческие биографии ; под общ. ред. Г. П. Злобина. М. : Радуга, 1990. С. 367–369.
7. Лушникова Г. И., Осадчая Т. Ю. Современная англоязычная литература: традиции и эксперимент : моногр. М. : ИНФРА-М, 2023. 170 с.
8. Оутс Дж. К. Ночь, сон, смерть и звезды ; пер. с англ. С. Таска. М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2022. 672 с.

УДК [82.02/.09+81'282]:821.11(73)«19»(045)

Кудрявцева Ирина Константиновна
кандидат филологических наук, доцент
(г. Минск, Беларусь)
Белорусский государственный
университет иностранных языков
доцент кафедры белорусской филологии
и зарубежной литературы
Email: irina.kudriavtseva@gmail.com

Kudriavtseva Irina
PhD in Philology
(Minsk, Belarus)
Belarusian State University of Foreign
Languages
Department of Belarusian Philology
and World Literature
Associate Professor
Email: irina.kudriavtseva@gmail.com

РЕГИОНАЛЬНЫЙ ДИАЛЕКТ КАК СРЕДСТВО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ОТОБРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РОНА РЭША

В статье рассматриваются особенности отображения и функционирования регионального диалекта в романах и рассказах современного американского писателя Рона Рэша, который большую часть своих произведений посвятил Аппалачскому региону, его истории и культуре.

Ключевые слова: реализм в литературе; диалект; Аппалачский регион в литературе; литература США; Рон Рэш.

REGIONAL DIALECT AS A MEANS OF REALISTIC REPRESENTATION IN THE WORKS OF RON RASH

The article examines the peculiarities of the representation and functioning of the regional dialect in the novels and short stories of the contemporary American writer Ron Rash, who devoted most of his works to the Appalachian region, its history and culture.

Key words: realism in literature; dialect; Appalachian region in literature; literature of the USA; Ron Rash.

Региональные диалекты отражают разнообразие и уникальность различных культурных и географических областей США и являются неотъемлемой частью американской литературы, позволяя авторам создавать аутентичные образы персонажей, подчеркивать существующие в созданном художественном мире социальные и классовые различия, а также передавать дух и атмосферу определенного места и времени.

Согласно В. В. Колесову, «диалектом называют разговорный вариант данного языка, которым пользуется ограниченное число людей, связанных общностью территории, в постоянном и живом общении друг с другом» [1, с. 5]. В США возникновение диалектов было обусловлено историческими, социальными, экономическими, политическими и географическими факторами, такими как процессы миграции и языки первых поселенцев в различных регионах страны, социальная стратификация общества и изоляция отдельных этнических групп, автономия штатов, в том числе из-за различий природных условий и способов ведения хозяйства, и другие.

Как указывает Е. А. Казак, научное исследование региональных диалектов началось в США в конце XIX в. с образованием «Американского диалектологического общества» и «признанием факта, что американская культура есть

в основном сочетание региональных культур, неотъемлемой частью которой является язык» [2, с. 180]. Однако количество диалектных зон на территории США различается в разных классификациях. Так, в ранних работах выделялись три крупные диалектные зоны: Север (подразделялся на восточную и западную зоны), Юг и Среднеатлантический район, а также примыкавший к нему Запад, «только начавший формировать собственный диалектный тип» [2, с. 184]. Согласно другим классификациям, различают следующие диалекты американского английского языка: Северо-восточный, Южный, Центральный, Юго-западный [3, с. 53]. Для нашего исследования важно, что в разных классификациях неизменно выделяются территориальные диалекты Юга США, и это не случайно: «Исторически американский Юг был обособлен от Севера не только политически, но и территориально – эти две зоны были разделены голландскими колониями [2, с. 185].

Среди отличительных черт южноамериканского диалекта выделяют, в частности, такую особенность южного произношения, как монофтонгизация [ai] (*time* [ta:m]) и дифтонгизация исторически кратких гласных переднего ряда (*bed* [beid], *stand* [steind]) [2, с. 184], слияние звуков, например, [i] и [e], в результате чего такие слова, как *pin* and *pen*, произносятся одинаково [4, р. 34]. Среди грамматических особенностей отмечается отсутствие глагола-связки *to be*, который связывает подлежащее с дополнением (*Mike taller than Nick*), использование глагола в прошедшем времени вместо перфектного инфинитива (*She was supposed to went* вместо *She was supposed to have gone*), добавление ‘n’ к притяжательным местоимениям в значении ‘one’ (*his’n = his one*) [5] и другие. Среди лексических особенностей – распространение выражения *fixin’ to* в значении ‘going to’ [4, р. 34], особое словоупотребление (*icing* вместо *frosting* для обозначения глазури на торте, *poke* вместо *bag, sack* и т. д. [2, с. 185]), а также широкое распространение выражений типа *Bless your heart* или *Ain’t you precious*, отражающие такие черты менталитета южан, как дружелюбие, нерасторопность и разговорчивость [6]. Но и Юг неоднороден: как пишет Е. А. Казак, «жители Южной Каролины говорят ‘vegetubbles’, а Северной Каролины – ‘vegetibbles’. Жители Северной Каролины могут выдать себя, говоря ‘She’s still in the bed’ и ‘Let’s do this one at the time’» [2, с. 185].

Диалект как отражение региональной культурной идентичности занимал важное место в произведениях писателей-южан. В первой половине 19 века особенно популярными были рассказы Дж. Дж. Хупера, Дж. В. Харриса, Т. Торпа и других южных авторов, написанные в стиле «юмора Юго-Запада», герои которых (охотники, лодочники, фермеры и т. п.) рассказывали байки и анекдоты, хвастались своими невероятными успехами на охоте и рыбалке, повествовали о местных обычаях и нравах. По словам О. Б. Лонгстрита, одного из зачинателей этой литературной традиции, его целью в книге «Картинки Джорджии» («*Georgia Sketches*», 1835) было описать «нравы, обычаи, развлечения, шутки, диалект так, как они представлены во всех слоях населения, и с позиции того, кто сам их видит и слышит» (цит. по: [7, р. 101]). Для того, чтобы акцентировать культурную самобытность региона, диалектная речь героя «из народа» обрамлялась повествованием близкого автору (юристу, врачу, планта-

тору, журналисту) повествователя-хроникера. Такая стилевая антиномичность обрамляющего и основного повествований позволяла представить региональные типы и нравы как необычные и уникальные, усилить комический эффект, создать яркий образ региональной устной повествовательной традиции.

Во второй половине 19 века, после Гражданской войны, региональный диалект занял важное место в произведениях писателей-«областников». Как отметил литературовед и историк А. Квинн, если война сохранила политическую целостность страны, то теперь литература путем создания художественных портретов всех ее регионов должна была способствовать их «более совершенному союзу» (цит. по [8, p. 10]). С 1880-х гг. произведения писателей-южан, которые охотно печатали как южные, так и северные издатели, доминировали в потоке «областнической» литературы. Объектом художественного изображения вновь становятся природа региона, социальная среда, порожденные ею типы, которые представляли интерес для северной аудитории, заново открывавшей для себя Юг. Введение диалекта (в том числе негритянского) стало важным элементом поэтики литературы «местного колорита» и позволило одним южным авторам, таким как Т. Н. Пейдж, передать ностальгическое видение довоенного Юга и системы рабовладения, а другим, таким как Дж. В. Кейбл и К. Шопен, отразить существовавшие на Юге социальные иерархии, культурные различия и возникающие на этой почве конфликты.

Традиции юмора Юго-Запада и литературы «местного колорита» нашли отражение в образном, сюжетно-композиционном, языковом планах произведений М. Твена, а в 20 веке получили своеобразное преломление в произведениях таких южных авторов, как Э. Колдуэлл и У. Фолкнер, которые с помощью диалекта подчеркивали региональную и социальную характерность своих героев.

Одним из современных американских авторов, который вводит элементы регионального диалекта в художественную ткань своих произведений для реалистического отображения действительности, является Рон Рэш. Основная тема его произведений – богатая культурными традициями жизнь Аппалачского региона (включающего горные районы на востоке Кентукки и Теннесси, на севере Алабамы и Джорджии, на западе Северной Каролины, Вирджинии и Мэриленда, а также в некоторых частях Западной Вирджинии, Огайо и Южной Каролины [9, p. 152]). Произведения Х. Арноу, Ч. Фрейзера, Ли Смит, Р. Моргана, Б. Кингсолвер, Р. Рэша и других авторов, раскрывающих прошлое и настоящее Аппалачского региона и менталитет его жителей, американские литературоведы выделяют в отдельную группу (Appalachian literature) в рамках литературы Юга США [10].

В одном из интервью Р. Рэш подчеркнул, что свою задачу как писателя он видит в том числе и в том, чтобы в художественной форме запечатлеть самобытность Аппалачского диалекта: «Я проводил много времени со своими пожилыми родственниками и слышал их речь. Язык, который я использую, – это во-многом язык, который я слышал в детстве и который все еще можно услышать в этой местности. То есть он исчезает, но как писатель я надеюсь не допустить его полного исчезновения <...>» [11, p. 135]. Исследователи, в

частности М. Монтгомери, один из авторов «Словаря английского языка южных Аппалачей» [12], отмечают, что речь жителей Аппалачей имеет свои уникальные особенности, связывая их с тем, что в период заселения Американского континента европейцами в этих отдаленных горных районах оказалось много выходцев из Шотландии и северной Ирландии, и некоторые их культурные традиции и особенности речи сохранились вплоть до наших дней, что позволяет лингвистам говорить об «Аппалачском английском языке», «Аппалачском диалекте», «Аппалачской речи» и т. д.

В своих романах и рассказах Р. Рэш инкорпорирует в повествование некоторые характерные для Аппалачского диалекта слова, выражения и грамматические конструкции, что позволяет ему создать аутентичную атмосферу и передать особенности менталитета жителей Аппалачей. В частности, в речи (в том числе внутренней) его героев встречается употребление множественных модальных глаголов, что часто ассоциируется именно с Аппалачским диалектом [13, p. 252]: *You **might could** get that well done before the snow flies* [14, p. 79]; *“We **might could** use a rope,” I say* [15, p. 288]. Согласно М. Монтгомери [13, p. 254], для Аппалачского диалекта также характерно употребление глаголов состояния в продолженной форме: *He may **be wanting** a ride into town with you Saturday* [14, p. 79]; *Are you sure **you're not just wanting** to spite Webb and Kephart?* [16, p. 174]. Примечательны также сочетания *used to* с *would* и *could* (*A fellow **used to could** count on at least a pay stub before getting killed* [16, p. 246]), глагола *need* с причастием прошедшего времени (*A man like McIntyre, it's like he's got a low battery and **needs sparked** back up* [16, p. 177–178]). Характерно для Аппалачского диалекта и использование *done* в значении ‘уже’ ‘полностью’ в сочетании с причастием прошедшего времени [13, p. 254]: *“Won't do much good,” Galloway said. “That poison has **done got** in your veins”* [16, p. 360]; *I **done talked** it out one time today* [14, p. 87]; *That stuff, whatever you call it, has **done made** my boy crazy* [15, p. 76]; *“I **done thought** this thing out from ever which angle,” Wesley says* [15, p. 275].

Кроме того, эмоциональное состояние героев передается с помощью усилительных *right*, *own* и др. (*She'd walked **right** past where Slidell had seen it again last month, even got a shot at it* [14, p. 171]; *The nights Lynn stays up I don't ever go **right** off to sleep, though I'm about nine ways whipped from work* [15, p. 194]; *“I took that shirt off him my **ownself**,” Ansel answered* [14, p. 88]; *You said your **ownself** a fox or weasel would have killed the chickens* [15, p. 2]), а также особого употребления артикля (*“Help me be on the lookout and maybe I'll satisfy **the** both of us,” Slidell said* [14, p. 24]; *He had no idea if one was enough for **the** both of them or not* [15, p. 81]), степеней сравнения (*There's **worser** ends to a man's day, don't you recon, Walter?* [14, p. 105]; *You'd think it harder on a father to lose his **onliest** son, knowing there'd be never a one to carry on the family name after you ain't around no more* [15, p. 157]), предлогов (*From what I've seen luck don't wander this cove much, **excepting** the kind nobody wants* [14, p. 79]) и др.

Распространенным является также употребление вводной конструкции *they's* вместо *there are*: ***They's** two kinds of humans, your good and bad, just like you got two kinds of weather, your good and bad, right?* [16, p. 178]; *“**They's***

differences in every language in the world,” Snipes said sagely, and appeared ready to expound on this point when Ross raised an open palm [16, p. 31]; They’s folks will pay cash money for music handsome as that [14, p. 92].

Как отмечает М. Монтгомери, употребление местоимения *you’uns* (*you* и вставное местоимение *ones*) для обозначения второго лица во множественном числе постепенно уступает место в Аппалачском диалекте конструкции *you all* (*y’all*) со вставным местоимением *all*, распространенной не только в Аппалачском регионе, но и на Юге в целом [13, p. 261]. В произведениях Р. Рэша обнаружить употребление *you’uns* нам не удалось, в то же время *you all* фигурирует в речи его героев довольно часто: “**You all** take your time,” *Slidell said as they got off the buckboard [14, p. 25]; “What are you all grubbing for anyways,” he says, “buried treasure?” [15, p. 283]; “What about them traps at the commissary you bait with cheese?” Dunbar asked. “You all tried them?” [16, p. 158]* и т. п.

Что касается фонетики и лексики, то Р. Рэш не стремится детально воссоздавать на письме особенности диалектного произношения, чтобы избежать упрощения и стереотипизации, которые были характерны для «рассказов на диалекте» писателей-южан 19 века (один из немногих случаев – использование *naw* для обозначения ‘no’: “**Naw**, just his sort,” *the farmer answered, “You call him Colonel. Is he off to the war?”; “Naw,” Barafe answered, “nothin but a meek snake” [15, p. 155, 308]*). Видимо, по этой же причине нам не встретился в произведениях Р. Рэша один из наиболее известных маркеров Аппалачского диалекта – использование префикса *a* с глаголами в продолженном времени (*I got out there in the creek, and I went to slipping and a-falling and a-pitching*) [13, p. 256]. Вместе с тем, в речи его героев изредка возникают слова и выражения, считающиеся архаичными, но сохранившиеся в Аппалачском диалекте, например, употребление *fret* в значении ‘worry’ (*She needed to walk, to have something to do besides fret [14, p. 155]*), *nary* в значении ‘not a’ (*I’d like to toast you as well, sir, except I’ve got nary a drop [14, p. 70]*), *spell* в значении ‘a while’ (*His clothes have got need of washing and I need to get ours, so I’m going to be at the creek a spell [14, p. 41]*), *shameful* в значении ‘ashamed’ (“*I was shameful of it,” Laurel said [14, p. 29]*) и т. п.

В заключение стоит отметить, что элементы Аппалачского диалекта в произведениях Рона Рэша отражают его любовь к родному краю и стремление сохранить его культурное наследие. В сочетании с хорошо продуманными сюжетом и композицией, глубокими и запоминающимися образами персонажей, оригинальными средствами языковой изобразительности и выразительности, они являются значимым компонентом поэтики его произведений и позволяют ему подчеркнуть самобытность Аппалачской культуры и в то же время реализовать художественный принцип «от локального к универсальному», когда реалистические изображение исторических и культурных реалий Аппалачского региона становится для писателя отправной точкой для исследования широкого спектра социальных, моральных, психологических и философских тем и проблем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Русская диалектология : учеб. пособие для филол. фак. ун-тов / В. В. Колесов, Л. А. Ивашко, Л. В. Капорулина и др. ; под ред. В. В. Колесова. М. : Высш. шк., 1990. 207 с.
2. Казак Е. А. Этническое и национально-культурное своеобразие американского варианта английского языка : роль региональных диалектов в формировании литературных норм английского языка в США // Человек : образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2013. №1. С. 175–187.
3. Сеттарова М. Д. Абжелиева Д. А. Региональная вариативность американского варианта английского языка // Международный научно-исследовательский журнал. 2022. №4 (118). С. 52–54.
4. Schneider E. W. Shakespeare in the coves and hollows? Toward a history of Southern English // English in the Southern United States. Ed. by S. J. Nagle, S. L. Sanders. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 17–35.
5. Депутатова Н. А. Биктагирова З. А. Территориальная обособленность как экстралингвистическая особенность вариативности речи (на материале произведения Harper Lee “To Kill A Mockingbird”) // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 4. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13881> (дата обращения: 15.10.2025).
6. Усманова, П. В. Диалекты как отражение культурных, исторических аспектов и особенностей жизни населения // Наука в мегаполисе. №7(63). URL: <https://mgpu-media.ru/issues/issue-63/issledovaniya-yazykov-mira/dialekty-kak-otrazhenie-kulturnykh-istoricheskikh-aspektov-i-osobennostej-zhizni-naseleniya.html> (дата обращения: 10.09.2025).
7. Current-García E. The American short story before 1850 : a critical history. Boston : Twayne, 1985. 168 p.
8. Rhode R. D. Setting in the American short story of local color, 1865–1900. The Hague ; Paris : Mouton, 1975. 189 p.
9. Tate L. Southern Appalachia // A Companion to the Literature and Culture of the American South. Ed. by R. Gray, O. Robinson. Malden, MA : Blackwell, 2004. P. 130–147.
10. Brosi G. Appalachian literature // The Companion to Southern Literature : Themes, Genres, Places, People, Movements, and Motifs. Ed. by J. M. Flora, L. H. MacKethan ; assoc. ed. T. Taylor. Baton Rouge, 2002. P. 43–48.
11. Conversations with Ron Rash: interviews. Ed. M. Claxton. Jackson : University Press of Mississippi, 2017. 228 p.
12. Montgomery M. B., J. Heinmiller K. N. Dictionary of Southern Appalachian English. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2021. 1296 p.
13. Montgomery M. B. Appalachian English: morphology and syntax // A Handbook of Varieties of English. Vol. II: Morphology and Syntax. Ed. by B. Kortmann, C. Upton. Berlin, New York : Mouton de Gruyter, 2008. P. 245–280.
14. Rash, R. The Cove. N. Y. : Ecco, 2012. 272 p.
15. Rash, R. Something Rich and Strange. N. Y. : Ecco, 2015. 434 p.
16. Rash, R. Serena. N. Y. : HarperCollins, 2008. 459 p.

БЕЛАРУСКАЯ І ЗАМЕЖНАЯ ПРОЗА XXI СТАГОДДЗЯ Ё КАНТЭКСЦЕ РЕАЛІСТЫЧНАЙ ПАРАДЫГМЫ

УДК 821.111-311.6«20» +821.161.3-312.6/7«20»

Курыпка Мікалай Алегавіч

кандыдат філалагічных навук

(г. Мінск, Беларусь)

Беларускі дзяржаўны

ўніверсітэт замежных моў

дацэнт кафедры беларускай філалогіі

і замежнай літаратуры

Email: kuripych@gmail.com

Kurypka Mikalai

PhD in Philology

(Minsk, Belarus)

Belarusian State University of Foreign

Languages

Department of Belarusian Philology

and World Literature

Associate Professor

Email: kuripych@gmail.com

СПАВЯДАЛЬНАСЦЬ ЯК ПРЫНЦЫП ЗАХАВАННЯ ГІСТАРЫЧНАЙ ПАМЯЦІ (РАМАНЫ «НЕЎТАЙМАВАНАЯ» У. БОЙДА І «ПІСЬМО Ё РАЙ» А. САВІЦКАГА)

Пры ўсёй тэматычнай разнастайнасці прозы XXI стагоддзя менавіта проза пра Другую сусветную вайну аказалася больш за ўсё схільнай да спавядальнасці, што можна растлумачыць яе тыпалагічнымі прыкметамі, якія дазваляюць у поўнай меры выказаць светапогляд чалавека, які праз гэту вайну прайшоў. Спавядальная форма раманаў У. Бойда і А. Савіцкага дазваляе паказаць суб'ектыўны свет чалавека, раскрыць працэс самапазнання і самавызначэння асобы, стыкуючыся пры гэтым з мемуарным і аўтабіяграфічным пачаткам.

Ключавыя словы: англійская літаратура; беларуская літаратура; спавядальны раман; Другая сусветная вайна; ваенная проза.

CONFESSION AS A PRINCIPLE OF PRESERVING HISTORICAL MEMORY (W. BOYD'S «RESTLESS» AND A. SAVITSKY'S «A LETTER TO HEAVEN»)

Despite all the thematic diversity of the 21st century prose, it is the Second World War fiction that is most prone to confessionalism, which is explained by its typological features, which contributes to the most complete expression of a person who went through this war. The confessional fiction of W. Boyd and A. Savitsky shows the subjective world of a person, reveals the process of self-knowledge and self-determination, combining it with a memoir-autobiographical principle.

Key words: English literature; Belarusian literature; confessional fiction; World War II; war prose.

Адзін з найбольш таленавітых паслядоўнікаў ваеннай тэмы В. Быкаў некалі справядліва сказаў аб невычэрпнасці падобнай літаратуры: «Колькі ўжо напісана пра вайну на многіх мовах свету, але нягледзячы на тое, што пісаць становіцца ўсё цяжэй, з'яўляюцца ўсё новыя творы, што часам радуюць, а часам і ўражваюць чытача сваёй праўдай і глыбінёй. І тут няма межаў, магчымасці гэтай тэмы бясконцыя»¹ [11, с. 306]. Гэтыя словы сведчаць аб неабходнасці і далей захоўваць памяць пра вайну праз літаратурныя творы.

¹ Тут і далей пераклад на беларускую мову наш – М. К.

У сучасных умовах, калі літаратуру пакідаюць тыя пісьменнікі, якія былі непасрэднымі ўдзельнікамі ці сведкамі вайны, калі паступова знікае «жывая памяць» пра вайну, літаратура выпрацоўвае новыя падыходы да ўзгадвання падзей мінулага, але і не адмаўляе традыцы. Характэрнай рысай творчасці пісьменнікаў канца ХХ – пачатку ХХІ ст. з’яўляецца тое, што практычна кожны герой ускосна трапляе пад уплыў мінулага, у тым ліку і Другой сусветнай вайны, што сведчыць аб узаемасувязі паміж індывідуальным жыццём і падзеямі агульначалавечага маштабу. Часам гэтая ўзаемасувязь выглядае хаатычнай, невыразнай ці палемічнай, калі чалавек не можа зразумець сам, што на самой справе з’яўляецца праўдай, а што вымыслам. Гэта дазваляе гаварыць аб шматпланавасці гісторыі, розныя версіі якой у роўнай ступені маюць права на тлумачэнне.

Спавядальнасць у літаратуры часта разглядаецца як асаблівы від аўтабіяграфічнай творчасці, якая прадстаўляе рэтраспектыву ўласнага жыцця, праз якую «герой набывае паўнату ісціны, сапраўднасці, ачышчэння/заспакаення» [2, с. 96]. Спавядальны раман – лірычны маналог – споведзь героя. У такім творы засяроджваецца ўвага як на знешнім свеце, так і на раскрыцці ўнутранага жыцця цэнтральнага персанажа, складанага і супярэчлівага, на яго скрупулёзным самааналізе.

Сучасная ваенная проза стварае вялікае поле для эксперыменту, дзе шматлікія тэмы, сюжэты, мастацкія прыёмы і сродкі ўзаемаўплываюць і дапаўняюць адзін аднаго. У гэтым выпадку споведзь становіцца не проста ўспамінам пра таямніцы мінулага ці ацэнкай аўтарам сваіх ўчынкаў, але і пераасэнсаванне функцыі спавядальніка, спроба яго раскрыцця праз іншыя мастацкія сродкі, наданне спавядальнасці філасофскага, сацыякультурнага ці грамадска-палітычнага зместу. Як вынік, сучасная мастацкая спавядальнасць відавочна перасякаецца з публіцыстыкай і дакументалізацыяй.

Цікавым па сваёй форме спавядальнасці стаў раман У. Бойда «Неўтайманая» («Restless», 2009), дзе пісьменнік выкарыстаў прыём перапляцення некалькіх апавядальных ліній, падзеленых у часе: гісторыя брытанскай напалову рускай шпіёнкі Евы Дэлекарскай і яе дачкі – аспіранткі Оксфардскага ўніверсітэта Рут Гілмарцін. Калі яна аднойчы даведваецца, што яе маці зусім не тая, за каго яна выдавала сябе апошнія сорак гадоў, пачынаецца дынамічны шпіёнскі дэтэктыў, сюжэт якога будзе часткова на ўкрапанні дзённікавых запісаў Евы, рэальных гістарычных фігур і асабістым даследаванні, якое распачынае дачка ў спробах дакапацца да праўды, кім на вайне была яе маці на самой справе.

У. Бойд не хавае праўду аб мінулым, узгадваючы нават самыя непрыемныя факты з гісторыі брытанскай знешняй разведкі. Гісторыя Евы Дэлекарскай – гэта гісторыя сілы і ўплыву брытанскай прапаганды на розум людзей падчас вайны. Праз дзейнасць Рамэра і Евы аўтар паказвае тонкае і асцярожнае ўкараненне старанна прадуманай дэзінфармацыі ў СМІ з мэтай падштурхнуць урад ЗША да неабходных Брытаніі палітычных рашэнняў, а менавіта ўцягнуць краіну ў вайну з Германіяй, чаго пазбягаў амерыканскі Сенат.

Перапляценне пакаленняў відавочна прасочваецца, калі аўтар вымушае дачку шпіёнкі Евы Дэлектарскай не толькі даведацца пра мінулае сваёй маці, пра якое дачка не мела ніякага ўяўлення, але і дапамагчы знайсці яе ворага – дваінога агента Рамэра. Пры гэтым Рут, уцягваючыся ў падпольныя шпіёнскія гульні, вымушана сама перажываць тое, што давялося перажыць яе маці: *я не абураюся, проста спрабую ўявіць сабе, чым яна заплаціла за ўсё гэта на працягу доўгіх дзесяцігоддзяў* [3, с. 229].

Рут паступова разумее, чаму маці столькі гадоў утойвала ад яе праўду пра сваё мінулае, чаму толькі з цягам часу здолела раскрыцца ў сваіх успамінах: *Гэтую жанчыну, сваю родную маці, я, як высветлілася, ніколі не ведала па-сапраўднаму. Яна нарадзілася ў Расіі, была брытанскай шпіёнкай, забіла чалавека ў Нью Мексіка ў 1941 годзе, хавалася ад пераследу і праз цэлае пакаленне нарэшце расказала мне сваю гісторыю. Атрымлівалася, што цяпер мне трэба было знаёміцца з ёй нанова, пераасэнсоўваць усё, што калісьці адбывалася паміж намі, падумаць аб тым, як яе жыццё ў далейшым будзе ўплываць на маё* [3, с. 160]. Праз успаміны сваёй маці і ўласнае раследаванне галоўная гераіня здабывае цэласную карціну падзей далёкай гісторыі Другой сусветнай вайны.

А. Пумпянскі слухна падкрэслівае важную ролю, якую ў асэнсаванні жыцця адыгрывае час, «Зрок – гэта яснасць, а дакладней сталасць, а яна даецца толькі з вопытам разваг, часам на працягу цэлага жыцця» [4, с. 191]. Становіцца відавочным, што Ева Дэлектарская знаходзіцца «ва ўнутранай супярэчнасці, бо адчувае сваю віну, але не вырашаецца пра гэта расказаць прама, звяртаючыся да бясконцых хітрасцяў, утойванняў, акалічнасцяў» [2, с. 97], але з цягам часу ёй становіцца значна лягчэй раскрыць надзённае і знайсці праўду свайго мінулага, якая раней здавалася ёй незразумелай. Менавіта час дапамагае жанчыне засяродзіцца на тым, ад чаго ў паўсядзённасці яна часцей трымалася ў баку ці не разумела.

Блізкім да брытанскага пісьменніка У. Бойда па сваім духоўным успрыманні і пераасэнсаванні мінулага ў суадносінах з сучаснасцю з'яўляецца беларускі пісьменнік А. Савіцкі, мастак вялізарнага майстэрства і віртуознасці, рэпутацыя якога галоўным чынам заснавана на традыцыйных «партызанскіх» раманах. Творчасць А. Савіцкага арганічна злучаецца са спавядальнымі тэндэнцыямі ў беларускай літаратуры, аб якіх узгадвае В. Козіч: «Наша літаратура ўжо ў сваіх вытоках была моцная матывамісповедзі, адкрыццём душы чалавека. Споведзь як мастацкая форма цяжкая для пісьменніка па той прычыне, што патрабуе асаблівай культуры слова, асаблівай выразнасці і чысціні пачуцця без ценю фальшы» [5, с. 139]. Для А. Савіцкага, які сам прайшоў вайну і якога Т. Шамякіна назаве пакаленнем «асілкаў, якія адолелі сусветнае зло, хто самую галоўную справу жыцця выканаў па-сапраўднаму правільна» [6, с. 287], немагчыма недаацэньваць або пераглядаць многія катэгорыі, якія маюць дачыненне да гісторыі Вялікай Айчыннай вайны.

А. Савіцкі, не пагаджаючыся з літаратурнымі стэрэатыпамі і шаблонамі, якія ўсталяваліся з пачатку 1990-х гадоў, меў уласнае бачанне ваеннай прозы. Пісьменнік справядліва разумее неабходнасць пісаць аб жахлівым вопыце ваенных і пасляваенных гадоў, аднак у сваіх інтэрв'ю ён адзначаў і важнасць

ацэнкі мастаком гісторыі з пазіцыі мужнасці і гераізму: «Быкаў, Астаф’еў, Някрасаў, якія паказвалі «непарадны» бок ваенных падзей ... Іх папракалі, што яны зневажаюць памяць аб подзвігу народа. Паказваюць, што былі здраднікі, бяздарныя камандзіры, залішняя падазронасць да сваіх. <...> Вядома, казалі, што ў першых пасляваенных творах пра вайну ёсць лакіроўка, што патрэбна “Акопная праўда”... Але я скажу: не было на вайне праўды генерала і праўды салдата. Было адно: ці ты заб’еш акупанта, ці ён цябе; ці ты будзеш рабом, або свабодным; ці ты ўжо заступішся за свой дом, ці ягоны спаліць вораг. Так, былі выпадкі, калі слабасць брала верх над чалавекам, і ён падымаў рукі і здаваўся ў палон... Але задача літаратуры, на мой погляд, убачыць у гэтым жахлівым пекле тое светлае і чыстае, што падтрымлівала чалавека» [7, с. 9].

Мужнасць і глыбокая духоўнасць чалавека з’яўляюцца ідэйнай асновай творчасці А. Савіцкага. Асновай, якую ён заклаў яшчэ ў 1970–80-х гадах, і вяршыні якой дасягнуў сваім спавядальным раманам «Пісьмо ў рай» (2003), дзе аўтар праз успаміны свайго героя звяртаецца не толькі да патаемных куткоў сваёй душы, але і да агульначалавечай гісторыі.

Як і ў рамане У. Бойда «Неўтаймаваная», А. Савіцкі пад канец жыцця перапісвае ўспаміны пра вайну для нашчадкаў, але калі ў У. Бойда галоўная гераіня са свайго мінулага звяртаецца да дачкі, то А. Савіцкі сваімі запісамі звяртаецца з сучаснасці да свайго бацькі. Абодва раманы сведчаць аб уплыве спавядальнасці як на беларускую, так і на англійскую ваенную прозу, дзе вайна разглядаецца з адлегласці мінулых гадоў, а чалавек у святле таго, што адбылося пасля. Пры гэтым трагічныя ўспаміны не толькі вымушаюць нанова пераасэнсаваць ці проста звярнуцца да падзей мінулага, але і ўплесці ўласныя перажыванні і трагедыю ў агульначалавечы гістарычны кантэкст, таму не толькі сам удзельнік вайны, але і яго нашчадак паўстае як «носьбіт памяці і вопыту, трагічным чынам уплечены ў жудасныя, незалежныя ад яго волі падзеі» [8, с. 84].

У рамане «Пісьмо ў рай» А. Савіцкі таксама будзе сюжэт на перасячэнні некалькіх часавых пластоў – вайны, пасляваеннага часу, сапраўднага, што дакладна вызначае формы псіхалагічнага аналізу вобразаў і функцыю памяці і часу. Пісьменнік, прысутнічаючы ў розных эпохах ХХ ст., не адрываецца ад іх сам і не разрывае часовую паслядоўнасць. Наадварот, цэласнаць часу ў рамане характарызуецца псіхалагічнай цэласцю самога героя, бо асноўны сюжэт завязаны на яго духоўным развіцці.

Раман А. Савіцкага «Пісьмо ў рай» уяўляе сабой лісты сына да загінуўшага на вайне бацькі, якія застаюцца без адказу. Кожны ліст ахоплівае пэўны перыяд жыцця пісьменніка, завяршаецца высновай, падведзеным вынікам да вышэйсказанага і звязаны з вызначэннем або пераацэнкай далёкіх падзей. Падобны прыём выкарыстоўвае і У. Бойд з той розніцай, што ў «Неўтаймаванай» гэта маці, якая звяртаецца да сваёй дачкі праз напісаную гісторыю жыцця.

Праз кропку погляду звычайнага чалавека з яго жыццёвымі нормамі маралі, можна значна грунтоўней і глыбей паказаць трагічнасць і дзікасць такой з’явы, як вайна. Герой раманаў «Неўтаймаваная» і «Пісьмо ў рай – гэта ў першую чаргу сам пісьменнік, але гэта і ўвасабленне гэтага звычайнага чала-

века, які, нягледзячы на ўвесь цяжар жыццёвых абставін, змог прайсці праз іх з высока паднятай галавой і не саромеўся таго, што ён зрабіў і ў што верыў. Нібы ў падтрымку А. Савіцкага гучаць думкі Евы Дэлекарскай з «Неўтамаванай»: *Лепей намерці пад шум апладысmentaў, калі цябе любяць і наважаюць* [3, с. 233].

Зварот да свайго далёкага мінулага або «вяртанне – успамін», выпадковыя дыялогі паміж людзьмі розных пакаленняў дазваляюць чытачу самому прайсці шляхамі далёкай гісторыі і вызначыць для сябе, дзе праўда, а дзе хлусня. З характэрнай для канфесіянальнага рамана шчырасцю А. Савіцкі не толькі дзеліцца гісторыяй свайго жыцця, але і спрабуе даць ёй сваю ацэнку. А. Бачароў вызначае спавядальнасць як сведчанне ўдзельнікаў падзей, «адкрытае і бязлітаснае назіранне, суд над самім сабою» [9, с. 269]. У выніку такога «суда» чытач разумее, што А. Савіцкі прайшоў выпрабаванне часам з цвёрдай верай у свае ідэалы, калі *святыя паняцці – Народ, Вернасць, Радзіма – не проста гучаць у святочныя дні на вуліцах і плошчах, а штодзённа жывуць у душы кожнага сумленнага чалавека* [10, с. 112].

На самой справе супярэчлівая і неадназначная эпоха Вялікай Айчыннай вайны была перапляценнем высокага і нізкага, гераічнага і цяжкіх чалавечых драм. Аднак А. Савіцкі разумее, што гісторыю *перарабіць, пагоршыць або палепшыць не дадзена нікому* [10, с. 93], а значыць, памяць аб народным подзвігу патрабуе ўзважанага падыходу, каб гісторыя не паказвалася ў дрэнным адлюстраванні. Справядліва адзначае літаратуразнавец В. Жураўлёў: «Вельмі непажадана, калі пад эгідай дакладнасці або архіўных матэрыялаў праводзіцца ідэя відавочнай неаб'ектыўнасці, закладваецца і ўсталёўваецца тэндэнцыя, якая абыходзіць ці не ўлічвае дамінантную сутнасць суровай, трагічнай і гераічнай праўды аб Вялікай Айчыннай вайне» [11, с. 201].

Калі гераіня У. Бойда ў пошуках адказу на ключавыя пытанні свайго існавання заглядае ў мінулае, але яшчэ больш блытаецца і страчвае сувязь з мінулым, то А. Савіцкі і яго персанажы, з'яўляючыся сведкамі эпохі, наадварот спасцігаюць сутнасць гістарычных і асабістых падзей ва ўсёй сваёй глыбіні, замацоўваючы праблему паразумення паміж мінулым і сучаснасцю.

Раман-споведзь у творчасці такіх пісьменнікаў, як А. Савіцкі, даследчык А. Бязрозка характарызуе як «выніковасць»: «У падобным стане позірк чалавека набывае асаблівую зоркасць, якая дазваляе ўбачыць за шматлікімі наслаеннямі сапраўдны сэнс зробленага» [12, с. 91]. Спавядальнасць у беларускай ваеннай прозе праявілася ў творах аб людзях, якія выразна ўбачылі канец свайго жыццёвага шляху, у біяграфіі якіх, як слухна вызначыў даследчык М. С. Увараў, «пакаянне паўстае "актам ачышчэння", здзейсненым у адзінай плоскасці "надрыву душы"» [13, с. 39]. Можна гаварыць аб арганічным і агульналітаратурным спалучэнні ваеннай тэмы з іншымі жанравымі формамі ў сучаснай беларускай літаратуры, што можна ўбачыць у А. Савіцкага па стылёва-выяўленчых прыёмах пісьма, а менавіта ў імкненні да ўмоўна-сімвалічнага адлюстравання свету і скрыты падтэкст.

Зварот успамінамі ў мінулае – гэта характэрны для сучаснай ваеннай прозы прыём. Чалавечыя ўспаміны дазваляюць пісьменніку звярнуцца да глы-

бiнь духоўнага свету чалавека, набыць, па словах У. Навумовiча, «не прыземлена-бытавы, а ў значнай ступенi адухоўлены, iнтэнсiўны, iнтэлектуальны пачатак» [14, с. 112]. Для сучаснага героя зварот да мiнулага – гэта адзiн са спосабаў раскрыць яго ўнутраны свет. Гэта крынiца, з якой герой чэрпае сiлы жыць, змагацца, дакладна ўяўляць сабе мэту свайго iснавання. Чалавек глядзiць у мiнулае цераз прызму свайёй сучаснасцi, ва ўмовах якой усё, што ён зрабiў i думаў у мiнулым, стала патрабаваць крытычнага пераасэнсавання. Трагiчны парадокс вайны ў тым, што толькi ў такiх абставiнах чалавек пачынае шанаваць тое, на што ў мiрным жыццi, можа, i не звяртаў бы ўвагi.

ЛІТАРАТУРА

1. Быков В. Публицистика // Собр. соч. : в 4 т. М., 1986. Т. 4 : Знак беды : повесть ; Рассказы ; Публицистика. С. 312–320.
2. Джумайло О. А. Специфика романной исповедальности / О. А. Джумайло // Известия вузов. Северо-кавказский регион. Общественные науки. 2012. № 2. С. 95–100.
3. Boyd W. Restless. London : Bloomsbury, 2007. 236 с.
4. Пумпянский, А. Открытая дата или человек в нечеловеческих обстоятельствах // Дружба народов. 1984. № 12. С. 186–209.
5. Козіч, В. І. Беларускі раман аб Вялікай Айчыннай вайне: магчымасці жанру // Мова – літаратура – культура : матэрыялы VI Міжнар. навук. канф., Мінск, 28–29 кастр. 2010 г. : у 2 ч. / Беларус. дзярж. ун-т. Мінск, 2011. Ч. 2. С. 135–142.
6. Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літ. – Мінск : Беларус. навука, 1999–2014. Т. 4, кн. 3 / І. Л. Шаўлякова-Барзенка [і інш.] ; навук. рэд.: У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. 1319 с.
7. Савицкий, А. Понять истоки мужества...: какой должна быть литература о войне? // Совет. Белоруссия. 2009. 12 февр. С. 9.
8. Данільчык А. А. Канцэпцыя чалавека ў беларускай і італьянскай ваеннай прозе : дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 ; 10.01.03. Мінск, 2002. 140 л.
9. Бочаров, А. Г. Человек и война: идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне. М. : Совет. писатель, 1978. 478 с.
10. Савіцкі А. Пісьмо ў Рай. Мінск : Маст. літ., 2012. 220 с.
11. Жураўлёў, В. П. Класіка і літаратурная сучаснасць: духоўны патэнцыял чалавека. Мінск : Беларус. навука, 2011. 242 с.
12. Березко, А. Исповедальная проза в европейской традиции: генезис, эволюция, современное состояние : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Минск, 2010. 119 л.
13. Уваров, М. С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. 243 с.
14. Навумовіч, У. А. Канцэпцыя чалавека на вайне ў беларускай аповесці: iнтэлектуалiзацыя прозы // Вялікая Айчынная вайна ў мастацкай літаратуры : матэрыялы рэсп. навук. канф., Мінск, 27 крас. 2005 г. : зб. навук. арт. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал. : І. С. Роўда (адк. рэд.) [і інш.]. Мінск, 2007. С. 107–112.

УДК 82.091

Лабай Марыя Генадзьеўна

магістр філалагічных навук

(г. Брэст, Беларусь)

Аспірант Брэсцкага дзяржаўнага

ўніверсітэта ім. А. С. Пушкіна

E-mail: maria.labay@mail.ru

Labay Maryia

Master of Philology

(Brest, Belarus)

Postgraduate student of Brest State

A. S. Pushkin University

E-mail: maria.labay@mail.ru

ПРОЗА К. ЧОРНАГА Ё КАНТЭКСЦЕ ДЗЕЙНАСЦІ ЛІТАРАТУРНАГА АБ'ЯДНАННЯ “МАЛАДНЯК”

У артыкуле аналізуецца дзейнасць і творчыя прынцыпы літаратурнага аб'яднання “Маладняк”, якое ўяўляе сабой прыклад мадэрнісцкай плыні ў Беларусі. Асаблівая ўвага ў рабоце звернута на творчую спадчыну К. Чорнага. У прыватнасці, даследуюцца апавяданні, апублікаваныя на старонках часопіса “Маладняк” у перыяд з 1924 па 1926 гг. Два тэксты разгледжаны больш падрабязна як найбольш паказальны прыклад творчых прынцыпаў ранняй прозы пісьменніка.

Ключавыя словы: беларуская літаратура; руская літаратура; К. Чорны; “Маладняк”; проза.

K. CHORNY PROSE IN THE CONTEXT OF THE ACTIVITIES OF THE LITERARY ASSOCIATION “MALADNYAK”

This article provides a detailed analysis of the activities and creative principles of the literary association “Maladnyak” as an example of the modernist movement in Belarus. Particular attention is paid to the creative legacy of K. Chorny, specifically to the stories published in the magazine “Maladnyak” between 1924 and 1926. Two texts are analyzed more thoroughly as the most illustrative examples of the writer's early prose.

Key words: Belarusian literature; Russian literature; K. Chorny; “Maladnyak”; prose.

Літаратурны працэс 1920-х гадоў – шматмерная і складаная з'ява, якая рэалізуецца ў спалучэнні і ўзаемадзеянні розных плыняў. Важнае месца сярод іх займае мадэрнізм. У беларускай літаратуры пад яго ўплывам стварылася некалькі аб'яднанняў, якія зрабілі значны ўнёсак у развіццё нацыянальнай культуры. Адным з першых і найбольш буйных стала аб'яднанне “Маладняк”, у якое ўвайшлі маладыя паэты і празаікі, натхнёныя мадэрнісцкімі ідэямі.

“Маладняк” быў створаны ўвосень 1923 г. шасцю аўтарамі – М. Чаротам, А. Вольным, А. Дударам, А. Александровічам, А. Бабарэкай, Я. Пушчай у Мінску як партыйная ячэйка са сходамі і пратаколамі. М. Гарэцкі аб стварэнні аб'яднання ўспамінаў: “І вось 28 лістапада 1923 г. ў Менску, у клубе КІМу, сабралася шэсць маладых беларускіх паэтаў і пісьменьнікаў: Александровіч, Бабарэка, Вольны, Дудар, Пушча і Чарот і «пры сьвятле агаркаў сьвечкі», як кажа адзін з гэтых таварышаў, утварылі літаратурнае аб'яднаньне Маладняк. Потым да іх далучаюцца ўсё новыя і новыя маладыя паэты і пісьменьнікі: Трус, Якімовіч, Падабед, Пфляумбаум, Чарнушэвіч, Чорны ды інш” [1, с. 7].

Творчасць гэтых паэтаў вызначыла пошукі новых мастацкіх форм і сродкаў. Кананічная паэзія “Маладняка” была прасякнута пафасам зацвярджэння сацыялістычнага ладу і звязана з камсамолам. У адпаведнасці з тэндэнцыямі

часу маладнякоўцы адмовіліся ад вопыту папярэднікаў: “Мы – маладняк гэтых новых усходаў і разрастаемся на загонах беларускай мастацкай творчасці, выціскаючы ўвесь чэмер і палын, што аддае затхласцю мінулага” [2, с. 106].

Нягледзячы на адмову ад “затхласці мінулага”, творчасць большасці актыўных аўтараў аб’яднання ўсё ж была далёкай ад ідэй камсамола і вырастала на глебе беларускіх фальклорных і літаратурных традыцый. В. Жыбуль у рабоце “Авангардысцкія напрамкі ў кантэксце ўсходнеславянскіх літаратурных сувязяў 20–30-х гг. ХХ ст.” падкрэсліваў, што многія маладнякоўцы абапіраліся на паэтыку імажынізму. Даследчык звязвае гэты факт з паходжаннем большасці актыўных аўтараў аб’яднання: “Адным з вызначальных фактараў звароту некаторых маладнякоўцаў да паэтыкі імажынізму ў вясковым (ясенінскім) варыянце стала сацыяльнае паходжанне паэтаў разам са «спадарожнымі» яму народна-паэтычнымі традыцыямі. Такая імажынісцкая тэндэнцыя лагічна працягвала развіццё беларускай паэзіі: народна-песенная, фальклорная стыхія была асновай для рэалістычнай, рамантычнай і мадэрнісцкай «адрэджэнскай» паэзіі, яна ж мусіла стаць і арганічнай глебай для беларускага авангарду (прынамсі, для адной з яго плыняў)” [1, с. 5]. Меркаванне В. Жыбуля ўскосна пацвярджаюць і ўспаміны М. Чарота: “Маладнякоўскія шэрагі папаўняюцца такімі паэтамі, якія з глухіх куткоў Беларусі ідуць у лапцях і нясуць у торбачках свае творы. Але пяюць гэтыя песняры-лапцюжнікі весела, бадзёра!” [4, с. 9].

У снежні 1923 г. да аб’яднання далучыўся таленавіты студэнт літаратурнага аддзялення педфака БДУ Мікалай Карлавіч Раманоўскі. Як і іншыя прадстаўнікі “Маладняка”, ён меў сялянскае паходжанне. Бацькі будучага пісьменніка доўгі час служылі парабкамі ў пана, але калі яму споўнілася восем гадоў, яны пераехалі і бацька заняўся цяслярствам.

У пачатку сваёй творчай дзейнасці пісьменнік ствараў артыкулы і вершы пад псеўданімам “М. Р.”, але ўжо ў 1921 г. ён адмовіўся ад выбранай мастацкай формы, перайшоўшы да апавяданняў. У тым жа годзе былі надрукаваны яго творы “Гузік” і “На мяжы”. У 1923 г. упершыню апавяданне аўтара было апублікавана пад псеўданімам Кузьма Чорны, які замацаваўся за пісьменнікам на ўсё жыццё. Выбар гэтага псеўданіма – даніна павагі дзеду, таленавітаму майстру-сурвэтніку, Міхалу Парыбку, за якім замацавалася мянушка “Чорны”.

З 1923 г., калі пісьменнік увайшоў у склад “Маладняка”, яго творчасць пачала актыўна публікавацца ў часопісах, што выдаваліся пры аб’яднанні. Усяго за перыяд з 1923 да 1928 гг. удзельнікамі аб’яднання было выдадзена трыццаць шэсць нумароў часопіса “Маладняк”, дваццаць з якіх з’явіліся ў 1927–1928 гг., калі асноўная частка найбольш таленавітых дзеячаў “Маладняка” ўжо выйшла са складу аб’яднання. Павелічэнне колькасці выпушчаных нумароў часопіса сведчыць аб пераходзе ад радыкальнага мадэрнізму да больш прагматычнай літаратурнай практыкі, дзе колькасць выпускаў кампенсавала якасныя змены.

Упершыню на старонках “Маладняка” твор К. Чорнага быў апублікаваны ў 1924 г. Усяго ў часопісе было надрукавана восем тэкстаў аўтара (табліца 1), большасць з іх – апавяданні, што падкрэслівае схільнасць ранняга К. Чорнага

да малой прозы. Палова тэкстаў (чатыры з васьмі) прыпадае на 1925 г., што сведчыць аб актыўнай творчай дзейнасці пісьменніка ў складзе “Маладняка” менавіта ў гэты перыяд. У 1925 г., ужо праз год пасля пачатку друку, у серыі “Кніжніца «Маладняка»” выйшлі два зборнікі твораў К. Чорнага – “Апавяданні” і “Срэбра жыцця”. А. У. Сумко ў працы “Кнігавыдавецкая прадукцыя БССР у сярэдзіне 1920-х гадоў” піша, што у 1926 г. К. Чорны побач з З. Бядуляй, Ц. Гартным, М. Гарэцкім, М. Зарэцкім быў адным з самых выдаваных аўтараў: “Рэдакцыйна-выдавецкія планы па выпуску літаратуры на беларускай мове ў параўнанні з папярэднімі адрозніваліся тэматычнай насычанасцю. Значнае месца займала мастацкая літаратура. У выдавецкім плане на 1926/27 год для яе было адведзена 170 аркушаў (100 для прозы, 40 для паэзіі, 30 – рэзерв), з якіх не менш 85 для «Маладняка» <...> Сярод невершаванай літаратуры пераважалі творы такіх аўтараў, як З. Бядуля, Ц. Гартны, М. Гарэцкі, М. Зарэцкі, К. Чорны” [5, с. 72].

Табліца 1

Год публікацыі	Нумар часопіса	Жанр твора	Назва твора
1924 г.	№5	апавяданне	“Дзякуй богу як шклянка”
1925 г.	№6	апавяданне	“Срэбра жыцця”
1925 г.	№7	апавяданне	“Забойства”
1925 г.	№8	апавяданне	“Па дарозе”
1925 г.	№9	сцэна-сатыра	“Ня пішы чорт ведае як”
1926 г.	№10	апавяданне	“Вечар”
1926 г.	№11	апавяданне	“Булань”
1926 г.	№13	апавяданне	“Старыя сляды”

Агульнавядома, што творчасць К. Чорнага пачала афармляцца ў эпоху буйных сацыяльных і культурных зрухаў, калі ў беларускай літаратуры выразна праявілася пакаленневая дыферэнцыяцыя. Значэнне аднаго з важных канфліктаў эпохі адзначаецца нават з пункту гледжання школьнага вывучэння творчасці К. Чорнага. Звычайна падкрэсліваецца, што старэйшае пакаленне пісьменнікаў заставалася верным прынцыпам гуманізма, дзе індывідуальнае было важней за калектыўнае. У адрозненне ад іх маладзейшае пакаленне, якое фарміравалася пад уплывам пачатковага энтузіязму савецкага будаўніцтва, ставіла ў цэнтр творчасці калектыўныя ідэалы. Герой іх тэкстаў – “новы чалавек”, які актыўна ўдзельнічае ў грамадскіх пераўтварэннях [6].

Агульныя тэндэнцыі беларускай прозы ХХ ст. адлюстраваліся і ў творчай спадчыне К. Чорнага. Цікавымі для разгляду аўтарскімі творамі гэтага перыяда з’яўляюцца “Дзякуй богу як шклянка”, “Ня пішы чорт ведама як”.

Апавяданне “Дзякуй богу як шклянка” [7] – першы тэкст, апублікаваны К. Чорным як прадстаўніком “Маладняка”. Ён дэманструе асноўныя мастацкія стратэгіі ранняй творчасці аўтара. К. Чорны паказвае супрацьстаянне паміж новай савецкай ідэалогіяй (камсамольцамі) і кансерватыўным ладам жыцця ў вёсцы, жыхары якой прадстаўлены некалькімі пакаленнямі. Сюжэт апавядання

ўяўляе сабой гісторыю двух камсамольцаў (Грышкі і Ванькі), прыехаўшых ў вёску з мэтай асветніцкай дзейнасці сярод мясцовых жыхароў. Галоўныя героі праводзяць сустрэчы, спрабуюць арганізаваць камсамол, адкрыць бібліятэку і школу, але сустракаюцца з кансерватызмам мясцовых жыхароў, які цяжка пераадолець.

Грышка – ідэалізаваны герой, які не толькі “выявіў прычыны ўсіх вяско-вых бед” [7, с. 73], але і вызначыў “шлях барацьбы”. Кульмінацый тэксту з’яўляецца фінальная фраза Грышкі: “Выцягнуць вашу вёску з тае ямы, з якой яна цяпер свету не бачыць” [7, с. 73]. У словах героя адлюстроўваюцца асноўная думка твора і светапогляд аўтара.

К. Чорны у пачатку 1920-х гг. глядзіць на літаратуру як на інструмент, з дапамогай якога індывідуальныя перажыванні падпарадкоўваюцца агульным ідэалам з аптымістычным бачаннем будучыні. Але пазней погляды пісьменніка адчувальна змяняюцца. У ранніх тэкстах аўтар ідэалізуе савецкую ўладу і яе прынцыпы, але паступова К. Чорны заўважае многія недасканаласці пануючага ладу, звяртаючы на іх увагу ў сваіх тэкстах.

У 1926 г. у дзявятым нумары часопісу “Маладняк” быў апублікаваны першы драматургічны вопыт К. Чорнага – сцэна-сатыра “Ня пішы чорт ведае як” [8]. У гэтым творы пісьменнік уздымае пытанне аб карупцыі і некампетэнтнасці ў дзяржаўных ўстановах 1920-х гг. П’еса ўяўляе сабой сатырычную карціну вялікай фінансавай установы, дзе пануюць хаос і бюракратычная цяганіна. Галоўны герой твору, Мікалай Мірмановіч, перакладчык брашур, прыходзіць за зарплатай, аднак з-за памылкі ў прозвішчы (“Мірвановіч” замест “Мірмановіч”) і недарэчных спрэчак чыноўнікаў аб форме літары “м” працэс зацягваецца. Чыноўнікі перакладаюць адказнасць адзін на аднаго, спрачаюцца аб дробязях, і справа даходзіць да вышэйшага кіраўніцтва, але безвынікова. П’еса заканчваецца тым, што ўсе вяртаюцца на працу, а Мірмановіч засынае ў чаканні.

Абсурдная сітуацыя, у якую трапіў Мікалай Мірмановіч, дэманструе некампетэнтнасць савецкіх чыноўнікаў, якія замест працы займаюцца бессэнсоўнымі спрэчкамі і імітацыйнай дзейнасцю. П’еса ўяўляе сабой не проста смешную замалёўку аб бюракратычнай памылцы, а вострую сатыру на карупцыю і дэградацыю дзяржаўных інстытутаў, дзе губляюцца і ігнаруюцца рэальныя індывідуальныя патрэбы людзей.

Супастаўленне згаданых тэкстаў дае падставы гаварыць пра эвалюцыю творчых і сацыяльных поглядаў К. Чорнага. У ранніх творах пісьменнік сцвярджаў ролю савецкай ідэалогіі як сілы прагрэсу, здольнай змяніць беларускую вёску, супрацьпастаўляючы яе пры гэтым патрыярхальна-адсталаму сялянскаму свету. Але да сярэдзіны 1920-х гг. яго меркаванні змяніліся. Пра савецкую бюракратыю пісьменнік выказваўся ў сатырычным тоне, апісваючы ў сваіх тэкстах шматлікія недахопы савецкага грамадства. Такія погляды пісьменніка вылучалі яго сярод паэтаў-маладнякоўцаў.

Да 1925 г. большасць удзельнікаў аб’яднання “Маладняк” ужо былі вядомыя як выдатныя паэты, якія маюць свой стыль. Да 1928 г. аб’яднанне, якое стала зыходным пунктам для многіх знакамітых беларускіх творцаў, канчаткова пераўтварылася ў беларускую асацыяцыю пралетарскіх пісьменнікаў. Адасоб-

ленасць ад большасці калег стала прычынай таго, што ў 1926 г. К. Чорны, А. Бабарэка, З. Бядуля, П. Глебка, У. Дубоўка, К. Крапіва, М. Лужанін, Я. Пушча і С. Дарожны з іншымі літаратарамі выйшлі з “Маладняка”, стварыўшы новае аб’яднанне “Узвышша”. У маі 1926 г. К. Чорны стаў старшынёй новага аб’яднання і адначасова галоўным рэдактарам аднайменнага часопіса. Пісьменнік займаў гэтую пасаду да роспуску арганізацыі ў 1932 г.

Нягледзячы на тое, што ў складзе аб’яднання К. Чорны прабыў нядоўга, творчыя прынцыпы “Маладняка” паспелі паўплываць на літаратурныя погляды пісьменніка. Часопіс, які выдаваўся пад кіраўніцтвам аўтара, сабраў багатую спадчыну, якая не толькі ўтрымлівае тэксты беларускіх мастакоў слова, але і дэманструе эвалюцыю іх светапогляду, а разам з тым і літаратурных набыткаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Гарэцкі М. Маладняк за пяць гадоў, 1923–1928. Мінск : Белар. дзярж. выд. ва, 1928. 134 с.
2. Конан У. М. Развіцце эстэтычнай думкі ў Беларусі (1917–1934 гг.). Мінск : Навука і тэхніка, 1968. 187 с.
3. Жыбуль В. В. Авангардысцкія напрамкі ў кантэксце ўсходнеславянскіх літаратурных сувязяў 20–30-х гг. ХХ ст. Веснік БДУ. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 2003. № 3. С. 3–8.
4. Русецкий А. В. Жизнеутверждающее слово. Уроженцы Витебщины в белорусской советской литературе (1924 – 1991) : монография : в 4 ч. Ч. 3 : Поэзия / А. В. Русецкий, Ю. А. Русецкий. Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2020. 378 с.
5. Сумко А. В. Кнігавыдавецкая прадукцыя БССР у сярэдзіне 1920-х гадоў. Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2013. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/knigavydavetskaya-praduktsyuua-bssr-u-syaredzine-1920-h-gado> (дата обращения: 05.11.2025).
6. Беларуская літаратура 1920–1930-х гадоў URL: <https://profil.adu.by/mod/book/view.php?id=3508&chapterid=1019> (дата обращения: 05.11.2025).
7. Чорны К. Дзякуй богу як шклянка / К. Чорны // Маладняк. 1924. № 5. С. 65–74.
8. Чорны К. Ня пішы чорт ведае як / К. Чорны // Маладняк. 1925. № 9. С. 65–71.

УДК 821.581

Лянь Хайбо

аспірант

(г. Мінск, Беларусь)

Беларускі дзяржаўны

універсітэт інастранных моў

Email: lhb1020425313@gmail.com**Lian Haibo**

Postgraduate student

(Minsk, Belarus)

Belarusian State University of Foreign

Languages

Email: lhb1020425313@gmail.com

КИТАЙСКАЯ ПРОЗА О ВОЙНЕ В РАМКАХ БЕЛОРУССКО-КИТАЙСКОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ

Целью статьи является изучение возможности компаративного анализа белорусской и китайской военной прозы. Исследование опирается на предпосылку об идентичности исторического развития и, как следствие, тождественности исторических травм в ключевые периоды: для Беларуси это Первая мировая и Великая Отечественная войны, для Китая – Вторая китайско-японская, освободительная и Корейская войны. Именно через призму этих событий предлагается анализировать военную прозу обеих литератур.

Ключевые слова: военная проза; белорусско-китайская компаративистика; литература факта; полифония; историческая травма.

CHINESE PROSE ABOUT THE WAR IN THE FRAMEWORK OF BELARUSIAN-CHINESE COMPARATIVE STUDIES

The purpose of the article is to explore the possibility of comparative analysis of Belarusian and Chinese military prose. The research is based on the premise of the identity of historical development and, as a result, the identity of historical traumas in key periods: for Belarus, this is the First World War and the Great Patriotic War, for China – the Second Sino-Japanese, Liberation and Korean Wars. It is through the prism of these events that it is proposed to analyze the military prose of both literatures.

Keywords: military prose; Belarusian-Chinese comparative studies; literature of fact; polyphony; historical trauma.

Военная литература Китая и Беларуси формировалась в тесной связи с политическими и идеологическими процессами XX века. Период 1920–1970-х годов охватывает ключевые этапы становления национальных государств, революционных преобразований и войн, определивших культурную и литературную парадигму эпохи. Тема войны занимает особое место в художественном сознании XX века, становясь неотъемлемой частью национальной памяти и культурной идентичности народов, переживших катастрофические потрясения и глубокие социальные трансформации.

Судьбы Китая и Советского Союза, частью которого была Беларусь, на протяжении всего XX столетия неоднократно пересекались в контексте политических и военных конфликтов. Однако лишь в последние десятилетия, благодаря активному культурному взаимодействию Китайской Народной Республики и Республики Беларусь, стало возможным осознать наличие типологических сходств в литературных процессах обеих стран. Беларусь и Китай – государства, пережившие схожие катастрофические потрясения XX века: для Беларуси это Первая мировая война и Великая Отечественная война 1941–

1945 годов; для Китая – Вторая китайско-японская война (1937–1945), Освободительная война (1927–1950) и Корейская война (1950–1953). Все эти события были сопряжены с иностранной интервенцией, геноцидом, оккупацией, народным сопротивлением, массовыми жертвами и разрушениями, которые оставили глубокий след в коллективной памяти народов.

Великая Отечественная война в Беларуси и Война сопротивления японской агрессии в Китае стали историческими травмами, глубоко вписанными в культурное сознание как символы национального страдания и возрождения. В этих условиях литература на военную тематику превратилась в неотъемлемую часть реалистической традиции обеих стран. Писатели Китая и Беларуси, опираясь на конкретный исторический опыт и идеологические установки эпохи, стремились осмыслить активность борьбы, степень самопожертвования и процесс выживания народа, раскрывая морально-этические и духовные аспекты человеческого существования в экстремальных обстоятельствах войны.

Таким образом, литературные произведения на военную тематику стали важной частью реалистической литературы обеих стран. Стоит отметить, что компаративистика белорусской и китайской литературы на данный момент находится на этапе развития. Есть отдельные материалы, посвященные китайской литературе в Беларуси [1], белорусской литературе в Китае [2,3], но специальных публикаций сравнительного характера не очень много. Литературовед О.Н. Губская видит большую перспективу в исследованиях такого типа: «Параллель между новой белорусской литературой и литературой Нового Китая, на первый взгляд, кажется нелогичной: две разные культуры, начавшие формироваться в разное время, основанные на разных фольклорных традициях. Но не стоит делать поспешных выводов. Конечно, мы не претендуем на типологическое сравнение, но вполне можно заняться обычными компаративными исследованиями. Что же может объединять эти два, на первый взгляд, далёких культурных феномена? В ответ приведём три ключевых понятия: «империализм», «патриотизм», «марксизм» [4, с. 119]. Исследователь указывает на общий характер освободительного антиимпериалистического «Движения 4 мая» 1919 года в Китае и Октябрьской революции 1917 года для будущей Беларуси, вырвавшейся из оков Российской империи (БССР была основана 1 декабря 1919 года): «По сути, эта ситуация напоминает историю «байхуа», которая противопоставлялась элите «вэньянь». «Движение 4 мая» сыграло значительную роль в развитии чувства патриотизма во всех слоях китайского общества и ускорении распространения марксизма... Октябрьская революция направила историю Беларуси на собственный путь развития» [4, с. 120]. К этой параллели исторических событий нужно добавить участие китайского и белорусского народа во Второй мировой войне и, таким образом, вырисуется историческая парадигма белорусско-китайских компаративных исследований в литературе.

По каким критериям можно сравнивать развитие, на первый взгляд таких разных литератур, как китайская и белорусская? Приведем несколько пунктов.

1. Исторические параллели. Литература Китая и Беларуси долгое время находилась под влиянием государственной идеологии. В результате этого

на начальном этапе развитие белорусской и китайской военной прозы шло по параллельным и во многом идентичным шаблонам: героизация, идеализация образа солдата, подавление индивидуального опыта в пользу коллективного мифа.

2. Идеологический канон (1950–1970-е). В период 1950–1970-х годов в обоих государствах преобладала четкая концепция модели повествования. В Китае литература периода «семнадцати лет» (1949–1966), вдохновлённая советским примером, формировала архетип положительного героя – идеологически чистого, бесстрашного, безличного. В Беларуси, особенно в ранней советской прозе в рамках патетического героического дискурса, также господствовали образы безупречного бойца, «солдата-партии». В этот период война изображалась через призму победы и подвига, а не страдания и сомнения. В Китае активно восприняли историю о подвиге белорусского партизана деда Талаша, описанного в повести Якуба Коласа. «Повесть о подвигах деда Талаша «Трясина» была представлена китайскому читателю издательством «Шанхай Вэньи чубаньшэ» под названием «Старый герой-партизан» сначала в 1958-м, а потом и в 1959 г. Переводчик Ли Лянминь называл эту повесть произведением о железных характерах и кровопролитных битвах.

3. Нарративная трансформация: от формирования героического эпоса к отражению исторической травмы народа (с 1970-х). Начиная с 1970-х годов, как китайская, так и белорусская литература начинают отходить от идеологических схем. В китайском культурном пространстве в ключевую роль в изменении военного нарратива отводят Василю Быкову, выдающемуся белорусскому прозаику, известному в Китае повестью «Сотников», в которой война представлена не как арена для подвига, а как пространство нравственного выбора. «В 1965 г. в переводе Ли Лянминя вышла по весте Василя Быкова “Третья ракета” (Шанхайская редакция издательства “Цзоцзя чубаньшэ”). Быковские повести вообще довольно активно входили в китайское культурное пространство: в 1981 г. сразу из двух издательств “Аньхуэй Жэньминь чубаньшэ” и “Юньнань чубаньшэ” вышла повесть “Пойти и не вернуться”, в 1984 г. “Журавлиный крик” и “Альпийская бал лада”», – отмечает О. Губская [2, с. 35]. При этом Ся Чжунсянь, доктор филологических наук, профессор Пекинского педагогического университета отмечает, что «из белорусских писателей, возможно, больше всех посчастливилось Ивану Шамякину. И “Снежные зимы”, и “Глубокое течение”, и другие его романы получили в Китае, как говорят, прессу, да и тиражи у них были достаточно высокие» [5].

В Китае схожую функцию выполняет писатель Юй Хуа (р. 1960) с повестью «Смерть одного помещика» (1992), где моральный поступок героя периода антияпонской войны формируется на фоне его социальной маргинальности и внешней безучастности.

В обоих случаях происходит смещение фокуса с фронта на внутренний мир героя, а также подрыв бинарных схем «герой – враг», «подвиг – предательство». Война становится экзистенциальным испытанием, а не историческим «обязательным уроком».

4. Переход к памяти и культуре: «маленький человек» в центре истории. В 1980–1990-е годы развивается тенденция к диахронной литературе памяти, где событие войны рассматривается через личный рассказ, устное свидетельство или семейную хронику. Авторы начинают интегрировать национальные архетипы, фольклор и травматический опыт, создавая гибридные повествовательные формы. В белорусской литературе сформировалось целое направление – «литература реального факта», в основу которого положен хорошей нарратив, впервые представленный книгой «Я из огненной деревни» (1975), созданной коллективом авторов, в состав которого вошли А. Адамович, Я. Брыль, В. Колесник.

В китатйской литературе романы «Семья красного гаоляна» (1986) Мо Яня (р.1955), «Жить» (1992) Юй Хуа (р. 1960) демонстрируют отказ от линейной хроники и идеологического нарратива в пользу многослойной реконструкции памяти, где важна не только документальная точность, но и психологическая и культурная достоверность.

Несмотря на то, что развитие военной прозы в обеих странах имело общую литературную традицию, советская литература о войне долгое время занимала лидирующую позицию по отношению к китайской литературе. Например, произведения военной литературы периода «семнадцати лет» (1949–1966, с момента основания КНР до начала Великой пролетарской культурной революции) все еще характеризуются влиянием социалистического реализма и политической идеологии. В это период в Китае активно изучали советскую литературу и ориентировались на ее традиции в описании Великой Отечественной войны, требуя связи литературы с политикой, пропаганды революционных достижений и создания положительных образов. Как отмечает Чжан Цзинью: «Обмен между литературными и художественными кругами двух стран стал беспрецедентно частым, благодаря братской дружбе между Китаем и Советским союзом. Советская литература стала служить эталоном для развития китайской литературы. В только что создавшейся стране воцарилась небывалая до этого атмосфера, повсюду витал революционный дух» [6]. Темы произведений фокусировались на таких событиях, как война сопротивления против Японии (1937–1945), освободительная война (1927–1950) и Корейская война (1950–1953). Главные герои часто изображались как бесстрашные и мужественные бойцы, готовые к самопожертвованию, достигающие победы в войне через революционный энтузиазм. В этот период китайская военная литература, подобно советской военной литературе до 1950-х годов, характеризовалась формульностью, концептуальностью и шаблонностью в творчестве. Писатели стремились сознательно создавать типичных персонажей в типичных обстоятельствах, подчеркивая объективность, редактируя исторические факты в новые истории с концепцией военной тематики, выраженной в лозунгах «борьба за Родину», «борьба за нацию», «борьба за справедливость».

Начиная с 1970-х годов китайская военная литература претерпела значительные изменения в тематике и повествовательных подходах. Изображение войны перестало ограничиваться героическими подвигами положительных персонажей на передовой и стало сосредотачиваться на малых сражениях,

а такжэ на жыцці і страданнях населення в тылу ворага. Эці прайзведзення дэманструюць сходства з пазднімі работамі савецкай «окопнай правды» 1950–1970-х гадоў, як па паведавальным асабнасцям, так і па стылю. С 1979 года в кійтайскае літэратураведзенне ввядзіцца паняцце «кійтайская навейшая проза», котрая характэрызуюцца дастаточным разнаобразіем літэратурных теченій: «літэратура шрамаў», «літэратура дум о прошедшэм», «літэратура реформ», «літэратура поіска корней», «проза роднога горада», «проза малой родіны», «літэратура факта».

Матэрыялы для такіх прайзведзеній прадставлены рэзультатамі лічнага опыта і устнымі історыямі, а глывныя героі сталі вклучаць не толькі героі-рэвалюцыйнараў і солдат, но і гражданскіх ліцаў. Содэржанне сменілася оа ісапанія свяшчэнных пабед к ізабражэнню глывокіх траўм і чалавеческіх трагедій, вызваных войнай, падачэрківая псіхалагіческіе страданія і дастоінства «маленькага чалавека» пада давланнем войны. Как атмечает А. Н. Коробова: «Документальная проза в 1980-х гг. находилась в мейнстриме кійтайскай літэратуры; эаот працесс был связан с шірокім распрастраненнем очеркавой і мемуарнай літэратуры – воспамінаній о “культураўнай ревалюцыйі”. Начіная с 1978 г. і да канца 1980-х гг. глывенствуючымі в літэратура Кітаія былі “літэратура шрамаў” і літэратура “дум о прошедшэм” (фаньсы вэньсюэ), где аналізавалася псіхалагія паветенія людзей в трудных сітуацыях, делаліся папыткі осмысліть такіе явланія, как прадательство, трусость, мааніпуляцыі <...>. Однім із любімых жанраў пісателі-пабліцыстаў в кійтайскай літэратура навога пераіода стала «літэратура факта», в основе котрой лежат падалінныя сабытыя і героі котрой – реальные люди. По-вядімому, пісателіам было важно восстанавіть даверіе к печатному слову, пошатнувшееся в обществе во время «культураўнай ревалюцыйі»» [7, с. 44]. В качестве прадставітелі кійтайскай літэратуры фактаў стоіт атметіть пісателіа і пабліцыста Мао Дуня (его статья «Об очеркавой літэратура» дает теоретическое обоснованіе появланію очеркавой, документальной літэратура навога пераіода).

К сарадыне 1980-х в кійтайскай документальной прозе прайзошла трансформация нарративной стратегии: паведаваніе сменілося оа позыцыі аветара-участніка к поліфоническому падаходу, где расказчык выступает как нейтральный фіксатор чужых історій ілі аветаў, паученных в ходе інтэрвю. Наіболее іллюстративным праймером в данном наравленіи явланіа творчество Фэн Цзіцая і его кніга «Десятілетіе бедствій» (1987) (букв. «Десять лет в сотнях судеба: 1966–1976»). Она состоіт із 40 расказаў реальных людзей, записанных на магнітофонную ленту. Аветор не указываает імена расказчыкаў, толькі первую букву фамилии, возраст на момент начала «культураўнай ревалюцыйі», род заняітій і первая буква горада ілі провінцыі. В кніге проведена смелая параллель между культураўнай ревалюцыйіа і націзмом: «В історію двадацатого века самыми страшными строками вписаны две величайшие трагедіи чалавечества: зверства фашистаў і великіе бедствія «культураўнай ревалюцыйі» <...> Я часто думал, после того, как бедствіе міновало, куда скрылись те, кто когда-то творил злодеянія? Немало фа-

шистских преступников, немцев и японцев, после окончания войны покончили жизнь самоубийством из-за того, что не в силах были справиться с муками совести. Неужели те, кто сотворил зло в «культурную революцию», все же могут жить, как ни в чем ни бывало, и очнувшаяся совесть их не мучает? Психология нашей нации, в конце концов, оказалась так тверда и непоколебима, что это вызвало у меня леденящее оцепенение. Но на сей раз мне посчастливилось услышать тех, кому совесть доставляла беспокойство, расслышать так долго ожидаемое мною тяжелое раскаяние. То звучала нежная музыка вешних вод, когда таял прочный лед зла» [8, с. 1–3]. Очевидно, что данный способ восприятия реальности, такой формат нарратива очень близок к творческой манере классика белорусской литературы А. Адамовича.

Писатели стремились исходить из индивидуального жизненного опыта, акцентируя внимание на моральных дилеммах и психологическом состоянии в условиях войны, исследуя сложность морального выбора.

Таким образом, в военной литературе Китая рассматриваемого периода наблюдается заметное смещение акцентов. Более выраженное значение приобретают фигура автора или рассказчика и сам способ нарративного изложения. Подобный подход находит теоретическое обоснование в трудах О. Н. Губской, которая отмечает: «Для работы с литературой факта важной является концентрация не столько на роли реального (жизненного, исторического) факта как сюжетообразующего элемента, сколько на личности рассказчика (нарратора), способе наррации и том образе мира, который нам презентуют через актуализацию этого самого факта. В данном случае подтверждаемый фактом материал, наряду с его субъективной подачей, делается более информативным, ценным и познавательным, чем непосредственный фактографизм» [9, с. 106].

Таким образом, китайская военная проза второй половины XX века демонстрирует склонность к субъективизации повествования, при которой индивидуальное восприятие и личный голос автора или нарратора становятся носителями смыслов не в меньшей степени, чем документальная достоверность. Подобное сближение с эстетикой «литературы факта» свидетельствует об эволюции военного дискурса от канонического героизма к многообразию индивидуальных взглядов и моральных интерпретаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жуковец, В. В. Китайская литература в Беларуси : этапы и особенности рецепции // Весн. БДУ. Сер.4. Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 2016. № 1. С. 27–31.
2. Губская О.Н. Литературные взаимосвязи как продвижение белорусско-китайского диалога // Женщины-ученые Беларуси и Китая. Минск : РИВШ, 2024. С. 33–38.
3. Хмяльніцкі М. М. Беларуска-кітайскія літаратурныя сувязі : дасягненні перспектывы дзейнасці кафедры кітайскайфілалогіі // Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія. 2024. № 3. С. 20–25.
4. Губская, В. М. Літаратура Новага Кітая і новая беларуская літаратура як этапныя з’явы культуры // Картина мира через призму китайской и бело-

русской культур : Сборник статей международной научно-практической конференции, Минск, 14 декабря 2018 года / Редколлегия: М. В. Мишкевич [и др.]. Минск: Белорусский государственный аграрный технический университет, 2019. Р. 119–122.

5. Китайские открытия белорусской литературы. URL : <https://www.nlb.by/content/news/bookexhibitions-nlb/kitayskie-otkrytiya-belorusskoy-literatury-5002/>. (дата обращения: 28.10.2025).
6. Чжан Цзюй, Трофимова И.Н. Принятие Китаем советской литературы в период с 1949 по 1966 гг. на примере издания «Веньи Бао» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – № 11. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/prinyatie-kitaem-sovetskoy-literatury-v-period-s-1949-po-1966-gg-na-primere-izdaniya-veni-bao>. (дата обращения : 24.10.2025).
7. Коробова, А.Н. Китайская проза новейшего периода (с 1979 г. по настоящее время). М.: ИПЦ «МАСКА», 2018. 72 с.
8. Фэн Цзицай. И бай гэ жэньдэ ши нянь. 1966—1976. 和白歌仁德时年。1966-1976 . Фэн Цзицай. Десять лет в сотнях судеб]. Нанкин,1997. 435 с.
9. Губская, О. Н. Литература факта и эго-документ как два самостоятельных явления в белорусской литературе // Вестник Минского государственного лингвистического университета. Серия 1: Филология. 2022. № 1(116). С. 104–112.

УДК 82-312.4

Рассади́на Алина Серге́евна
Студент
(г. Минск, Республика Беларусь)
Белорусский государственный
университет иностранных языков
Email: rassadinaalya@gmail.com

Rassadina Alina
Student
(Minsk, Republic of Belarus)
Belarusian State University of Foreign
Languages
Email: rassadinaalya@gmail.com

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РОМАНА М. ХЭДДОНА «ЗАГАДОЧНОЕ НОЧНОЕ УБИЙСТВО СОБАКИ»

В статье изучается природа жанрового синтеза детектива и романа воспитания в произведении Марка Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки». Писатель подчеркивает мысль о том, что расследование становится для героя-аутиста способом преодоления личного кризиса и конструирования новой идентичности.

Ключевые слова: Марк Хэддон; «Загадочное ночное убийство собаки»; детектив; роман воспитания; жанровый синтез; нейроотличный повествователь; деконструкция.

GENRE SPECIFICITY OF M. HADDON'S NOVEL «THE CURIOUS INCIDENT OF THE DOG IN THE NIGHT-TIME»

The article examines the genre synthesis of detective novel and Bildungsroman in Mark Haddon's book *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. The writer emphasizes the idea that the investigation becomes a way for the autistic protagonist to overcome a personal crisis and construct a new identity.

Keywords: Mark Haddon; «*The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*»; detective novel; Bildungsroman; genre synthesis; neurodivergent narrator; deconstruction.

«Мир полон очевидных вещей, которые никто никогда не замечает» [1, с. 86]. Эти слова Шерлока Холмса обретают в романе Марка Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки» (*The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, 2003) новый смысл, становясь лучшим описанием специфики сознания главного героя, Кристофера Буна. Его восприятие мира, искаженное расстройством аутистического спектра, отличается постоянным поиском закономерностей и логики, а так же исключает любой эмоциональный подтекст.

Первичный жанровый код произведения – детектив – задается сразу: есть жертва (собака), есть сыщик (Кристофер) и есть тайна. Однако повествовательная стратегия, обусловленная особенностями рассказчика, который заявляет: «Я не могу рассказывать шутки, потому что я их не понимаю» [1, с. 12], немедленно вступает в противоречие с канонами жанра. Детектив в его классическом понимании предполагает восстановление нарушенного порядка через логику. Однако логика Кристофера, безупречная в решении конкретной головоломки, в итоге разрушает его собственный мир. Раскрыв убийство собаки с математической точностью, он не восстанавливает порядок, как это бывает в классическом детективе, а, наоборот, обнажает скрытый хаос своей жизни: узнает об обмане отца и о том, что его мать все это время была жива. Детективная разгадка становится не развязкой, а началом личной драмы.

Таким образом, нарратив романа осуществляет систематическую деконструкцию классического детективного канона. Однако было бы неправильно ограничивать жанровый анализ лишь этой функцией. Базовый тезис данного выступления заключается в том, что жанровая специфика произведения формируется в точке синтеза и взаимодействия двух ключевых моделей: детектива и романа воспитания.

Детективный сюжет выполняет роль внешнего каркаса, организующего события, в то время как роман воспитания составляет внутреннюю, сюжетную основу, определяющую психологическое содержание произведения. Если детективная интрига движется от тайны к ее разгадке, то интрига романа воспитания разворачивается от неведения к знанию о себе и мире, от инфантильной зависимости к трагическому обретению автономии.

Расследование убийства собаки выступает для Кристофера катализатором кризиса и, одновременно, метафорой пути. Этот путь ведет его не просто к установлению факта убийства, но к куда более болезненному открытию – краху его личной «мифологии», построенной на лжи близких. В этом парадокс и жанровое новаторство Марка Хэддона: протокольная логика сыщика, призванная восстановить порядок, оборачивается инструментом тотального жизненного хаоса, преодолев который, герою и предстоит заново «собрать» себя и свою реальность.

Изначально М. Хэддон выбирает для своего нейроотличного героя Кристофера Буна детективный жанр как структурную основу для его расследования, поскольку он предлагает повествователю ясные и последовательные правила игры. Как отмечается в статье П. А. Пилюткевич, «логически структурированное повествование детектива становится подходящим для рационального мальчика, стремящегося упорядочить любую информацию» [2, с. 396]. Это стремление к порядку реализуется в тексте в виде многочисленных схем, списков и графиков, которые заменяют Кристоферу традиционную для детектива эмоциональную интуицию.

Однако здесь же происходит фундаментальное переосмысление детективного канона: главным действующим лицом, сыщиком, становится не просто очередной вариацией эксцентричного гения в духе Шерлока Холмса, к которому нередко отсылается в книге и сам Кристофер, а персонаж, чья заикленность на логике является причиной его социальной неполноценности.

Если классический сыщик использует дедукцию как инструмент для восстановления порядка, то для Кристофера логика – это единственный способ понять мир, лишенный для него эмоциональной связности и глубины. Таким образом, детективная матрица, будучи заимствованной, сразу же подвергается трансформации через призму его уникального сознания.

Формально Кристофер Бун блестяще справляется с задачей сыщика: он находит убийцу собаки, однако это приводит к крушению его педантично выстроенной личной жизни. Детективная разгадка, вместо того, чтобы восстановить порядок, выполняет функцию катализатора и «фона для развития сложных семейных взаимоотношений» [2, с. 396]. Раскрыв преступление, Кристофер

сталкивается не с торжеством справедливости, а с куда более страшной и хаотичной правдой: его отец – убийца и лжец, а мать, которую он считал мертвой, жива.

Классическая детективная формула «преступление – расследование – наказание» не работает в данном произведении. Наказания нет, а преступление, убийство собаки, меркнет на фоне раскрывшегося морального предательства. Эта трансформация жанра становится особенно очевидной на фоне традиционного романа испытания, для которого, по справедливому замечанию М. М. Бахтина, характерно то, что «становления, развития человека роман не знает. Если и меняется резко положение человека <...>, то сам он при этом остается неизменным» [3, с. 189–190].

Детективный сюжет, выполнив роль катализатора, исчерпывает себя, уступая место главному содержательному фокусу – семейной и личностной драме, где логика оказывается бессильной. Финал расследования знаменует не разрешение, а начало настоящего испытания – пути к новой, более сложной и травматичной реальности. Помимо сюжетообразующей и деконструирующей функций, детективная матрица в романе выполняет глубокую психологическую роль, выступая для Кристофера копинг-механизмом – стратегией совладания с непереносимой реальностью. Расследование становится для него своеобразным «логическим щитом», который он выстраивает между своим сознанием и перегруженным эмоциональными сигналами миром. Когда привычный порядок его жизни рушится, он инстинктивно обращается к самой структурированной и предсказуемой из известных ему форм деятельности.

«Композиция сюжета детектива строится по центростремительному принципу: все сюжетные линии, внешне мало связанные в начале произведения, должны сойтись в финале в рамках единой развязки» [4, с. 221]. Эта центростремительность и гарантированная возможность свести хаотичные события к единому, логичному объяснению, является для Кристофера спасительным якорем. Она позволяет ему дистанцироваться от шока и страха, переводя непонятную трагедию в плоскость решаемой логической задачи.

Таким образом, детективный сюжет, выполнив свою формальную функцию «двигателя» романного действия, исчерпывает себя, уступая место куда более глубокому и неоднозначному внутреннему путешествию, которое соответствует жанровой специфике романа воспитания.

Если детективная интрига движется по внешнему, событийному, плану, то в глубине текста разворачивается главное путешествие Кристофера – путь к самому себе. Это является ключевым жанровым признаком романа воспитания, где «предметом изображения <...> становится процесс становления характера героя в определенном социокультурном контексте» [5, с. 16]. Исходная точка этого пути для Кристофера – тотальная изоляция, созданная как его состоянием, так и ложью отца, в которой он жил. Его мир изначально был строго ограничен правилами, схемами и маршрутами, за пределы которых он боялся выходить: «И мне стало гораздо спокойнее, поскольку он сказал то, что полицейские обыкновенно говорят на телевидении и в кино» [1, с. 13].

Однако расследование становится для Кристофера тем самым событием, которое выталкивает его из зоны комфорта. Поездка в Лондон – это не просто смена локации для него, а настоящее эпическое испытание. Каждая сенсорная перегрузка, каждое вынужденное взаимодействие с незнакомыми людьми были для героя шагами через собственный страх и изолированность. В этом кризисе и происходит взросление героя: он учится быть уклончивым, выражая свою точку зрения, скрываться и принимать решения в условиях тотальной непредсказуемости. Его «подвиги» – это не физические свершения, а победы над паникой, тревогой и неспособностью к пониманию чужих намерений.

Центральным событием любого романа воспитания является болезненное расставание с иллюзиями. Как отмечается в исследовании А. Н. Садриевой, «в модернистском романе воспитания на смену просветительской предуготовленной социализации приходит попытка инициативы изображения, проверка на прочность традиционных ценностей, внесенных извне социокультурных смыслов» [6, с. 19]. В этом аспекте роман М. Хэддона достаточно жестко следует данной традиции. Детективная разгадка, убийство собаки, оказывается лишь ключом, открывающим читателю дверь в куда более страшную правду. Кристофер, чье сознание было построено на незыблемости фактов, сталкивается с тем, что фундамент его личной вселенной – ложь. Образ отца-защитника рушится, сменяясь образом убийцы и лжеца, а миф о «мертвой» матери, как оказывается, скрывает за собой неоднозначный образ женщины, которая по каким-то неизвестным ему причинам покинула героя.

Этот крах личной мифологии и есть акт глубокого, трагического взросления: «В процессе становления герой, как правило, расстаётся с иллюзиями детства и оказывается готовым вступить на жизненное поприще, сознательно глядя в лицо судьбе» [5, с. 16]. Для Кристофера «сознательно глядеть в лицо судьбе» – значит, принять мир, в котором логика не является верховным законом, а люди способны на непоследовательные, жестокие и непредсказуемые поступки. Его финальные достижения – сдача экзамена уровня «А» и планы на университет – символизируют не возврат к старому порядку, а обретение новой, более зрелой формы контроля. Он не побеждает хаос, но учится существовать внутри него, принимая свою обособленность не как приговор, а как данность. Его заключительные слова – «<...> и это значит, что я могу сделать что угодно» [1, с. 251] – это не торжество логики, а фраза выжившего, который прошел через разрушение своего мира и собрал из его обломков новую, более сложную и подвижную идентичность.

Однако было бы упрощением считать, что детектив и роман воспитания просто сменяют друг друга в романе. Взаимодействие их жанровых признаков порождает третий, синтетический уровень смысла, где логика и человечность переплетаются. Синтез детективной формы и содержания романа воспитания порождает уникальный механизм познания, где, казалось бы, взаимоисключающие элементы, такие как протокольная логика и экзистенциальный хаос, вступают в сложное взаимодействие.

Расследование для Кристофера – это не просто сюжетный каркас, а единственно возможный метод взаимодействия с миром, который он не в состоянии

понять интуитивно или эмоционально. Его сознание, стремящееся к порядку, требует системности даже в столкновении с самыми травматичными событиями в его жизни.

«Весь текст романа представляет собой речевую партию главного героя, которая наполнена многочисленными распространенными предложениями, содержащими конкретную информацию» [7, с. 94]. Эта «конкретная информация», будь то расписание поездов или перечисление фактов, становится для него якорями, которые он бросает в бушующее море открывшейся лжи и предательства. Логика, таким образом, выполняет не только детективную, но и психотерапевтическую функцию: она является инструментом, позволяющим герою не сломаться под натиском хаоса, структурировать невыносимую реальность и переработать ее в последовательный нарратив. Парадокс заключается в том, что инструмент, примененный для решения локальной головоломки, становится орудием тотального жизненного кризиса, но именно через преодоление этого кризиса и лежит путь к конструированию новой, более сложной, идентичности героя.

Кульминацией жанрового синтеза является метафора головоломки, которая из детективного приема трансформируется в экзистенциальный принцип бытия героя. Если в начале романа Кристофер собирает пазл из улик, чтобы найти убийцу собаки, то в финале он сталкивается с необходимостью собрать картину собственной жизни. Этот процесс выходит за рамки чисто интеллектуальной деятельности и требует от него мучительного освоения новых форм коммуникации и самовыражения.

«Для придания речи главного героя образности и выразительности используется стилистический прием анафора. Этот прием создает большую эмоциональность, а также выделяет наиболее важные мысли» [7, с. 96]. Даже эти, казалось бы, «сухие» стилистические фигуры в его повествовании становятся для него элементами новой, более сложной головоломки – человеческих чувств. Он учится не просто фиксировать факты, но и вычленять в них скрытый эмоциональный посыл.

Таким образом, сама книга и есть результат окончательной «сборки». В этом акте объединяются все этапы его пути: детективная интрига дает ему факты и метод, а вызовы, связанные с процессом взросления, которые находят свое отражение в идейно-композиционной структуре романа воспитания, – болезненный материал и конечную цель. Собрав текст, Кристофер не просто разрешает загадку, он конструирует новую версию себя, способного существовать в мире, где порядок и хаос не отменяют, а обуславливают друг друга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хэддон М. Загадочное ночное убийство собаки / [перевод с англ. А. Куклей]. М. : Эксмо, 2022. 256 с.
2. Пилюткевич П. А. Функция детективного жанра в романе Марка Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки» // Сборник науч. статей студентов, магистрантов, аспирантов / Бел. гос. ун-т ; сост. С. В. Анцух ; под общ. ред. Е. А. Достанко. Минск : Четыре четверти, 2021. Вып. 26. С. 395–397.

3. Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества ; сост. С. Г. Бочаров. М : Искусство, 1979. С. 188–236.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. Академия наук, Ин-т науч. информации по общественным наукам ; глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М. : Интелвак, 2001. 1600 с.
5. Алексеева М. А. Роман воспитания в современной прозе // Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : матер. X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения И. А. Дергачева, Екатеринбург, 6–7 окт. 2011 г. : в 3 т. ; сост. А. В. Подчиненов. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 2. С. 16–24.
6. Садриева А. Н. Трансформация западноевропейского романа воспитания в культурном контексте современности : автореф. дис. ... канд. культурол. : 24.00.01. Екатеринбург : Уральский гос. ун-т, 2007. 22 с.
7. Емельянова С. В. Своеобразие стиля романа М. Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки» // Классика и современность в изящной словесности XIX–XXI столетий [Электронный ресурс] : электрон. сб. материалов Междунар. науч.-практ. студен. конф., Брест, 25 февр. 2021 г.; редкол.: С. С. Клундук, И. А. Ворон, О. Н. Ковальчук, Е. Г. Сальникова. Брест : БрГУ, 2021. С. 90–97. URL : <http://lib.brsu.by/node/1861> (дата обращения: 31.10.2025).

УДК 820-3.09 (043.3)

Минина Виктория Генриховна
кандидат филологических наук
(г. Минск, Беларусь)
Белорусский государственный университет
иностранных языков
доцент
E-mail: victoriaminina@gmail.com

Minina Viktoria
PhD in Philology
(Minsk, Belarus)
Belarusian State University of Foreign
Languages
Associate professor
E-mail: victoriaminina@gmail.com

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В РОМАНЕ К. АТКИНСОН «БОГИ СРЕДИ ЛЮДЕЙ»

Статья посвящена рассмотрению повествовательных стратегий в романе современной британской писательницы К. Аткинсон. К ним относятся нелинейная структура повествования, прием «рассказ в рассказе», сюжетный параллелизм, использование эпитафий, два финала.

Ключевые слова: британская литература; Кейт Аткинсон; повествовательные стратегии; роман о войне.

NARRATIVE STRATEGIES IN KATE ATKINSON'S NOVEL *GOD IN RUINS*

This article examines the narrative strategies in the novel by contemporary British writer Kate Atkinson. They include nonlinear narrative structure, the "story-within-a-story" technique, plot parallelism, and the use of epigraphs, two endings.

Keywords: British literature; Kate Atkinson; narrative strategies; war novel.

Роман К. Аткинсон (р. 1951), одной из ведущих писательниц современной Великобритании, «Боги среди людей» (*A God in Ruins, 2015*) тематически связан с предыдущим романом автора «Жизнь после жизни» («Life after life», 2013) и его по аналогии можно было бы назвать «Жизнь после смерти». Но это не его продолжение, а скорее развитие одной из сюжетных линий, а также дописывание сцен, не вошедших в предыдущий текст. Российская исследовательница О. Г. Сидорова называет эти два романа дилогией о семье Тодд, семейной сагой, «действие которой разворачивается с начала XX в. до 2012 г., т. е. герои романов переживают все драматические события века и активно в них участвуют» [1, с. 152]. Сама К. Аткинсон говорит, что этот роман «a 'companion' piece rather than a sequel» [цит. по 2].

Сюжет построен на описании жизни Тедди Тодда, брата главной героини Урсулы Тодд, во время и после Второй мировой войны. До войны Тедди изучал литературу в Оксфорде, во время войны, пройдя быстрое обучение в Канаде, он становится пилотом. Начинает он с командира экипажа бомбардировщика «Галифакс», а заканчивает командиром эскадрильи. За все это время его экипаж совершает более семидесяти боевых вылетов. После войны Тедди становится журналистом, но выбирает самую миролюбивую и созидательную область – он пишет о природе.

В ходе войны Тедди многое повидал: сложные и опасные полеты, столкновения с немецкими истребителями, разрушенные бомбежками города,

гибель товарищей и членов экипажа, их преданность и верность. В конце войны он попадает в плен и оказывается в лагере для военнопленных. Как пишет О. Г. Сидорова, «Автор делает героем романа человека, который, казалось бы, не очень подходит на эту роль: человек мягкий, любимец матери и сестер, тонко чувствующий природу» [1, с. 154].

Довольно метафорично и тонко звучит нижеприведенное описание стиля книги, в фокус которой поставлен спокойный, уравновешенный и молчаливый Тедди, а не его горячая и неистовая сестра Урсула, как это было в романе «Жизнь после жизни». Оно взято с сайта отзывов о романе: «If A God In Ruins was a person, it would be a kindly older gentleman. That gentleman would be wearing slippers, drinking tea and writing poetry. He would never shout. He would not argue. He would concede points that shouldn't be conceded. He would refrain from sharing the most dramatic moments of his life, even when it would shed light on his persona. At no time would he make any move to help alleviate his own burdens. You might even grow frustrated with his willingness to accept the unacceptable» [3].

К ключевым повествовательным стратегиям можно отнести нелинейную структуру повествования, вставки в роман глав из книги, написанной одной из героинь романа, и абзацев из статей Тедди-репортера, сюжетный параллелизм, использование эпиграфов, два финала.

К. Аткинсон часто прибегает к нелинейной структуре повествования, примером может служить ее предыдущий роман «дилогии» «Жизнь после жизни». Ей нравится экспериментировать с романским временем: она с легкостью перемещает героев из одного временного периода в другой. Это позволяет читателю увидеть, как тесную взаимосвязь между прошлым и настоящим. Подобные скачки во времени очевидны уже из названий глав исследуемого романа: *30 марта 1944. Последний вылет, 1925. «Алуэтта», 1980. «Дети Адама», 1947. Неумолимая зима, 1939. Война Тедди. Неведение, 1993. Мы, кто остался, 1951. Незримый миру червь, 1942–1943. Война Тедди. Опыт, 1982. Полночная отвага, 1943. Война Тедди. Луч красоты, 1960. Небольшие, безымянные и всеми позабытые поступки, вызванные любовью и добротой, 2012. Добро, Смиренье, Мир, Любовь, 30 марта 1944. Последний вылет. Падение, 2012. Оптимальные результаты, 2012. Последний вылет. Дхарма. 1947. Дочери Элизиума.* Мы видим героя во время войны, сразу после, во второй половине XX века и в начале XXI, когда он ушел в лучший мир. Вот как комментирует подобное нелинейное повествование британская исследовательница С. Мерритт: «This wilful disruption of chronology allows Atkinson to reveal her characters in glimpses over the course of the novel while withholding vital information that creates mysteries at the heart of the story» [2].

Американская литературовед К. Келлогг называет это повествование перевернутым нарративом (*inverted narrative*). Она в частности добавляет: «The book's backward arc moves from Teddy's late life to his youth in the Royal Air Force. This structure isn't surprising, as "Life After Life's" was, but Atkinson seems to have carefully tended to it so that the most meaningful details are withheld for much of the text; we often encounter fragments whose significance doesn't emerge until very late in the story» [4].

Любопытно, что военный опыт героя с подробными описаниями муштры, боевых вылетов, бомбометания, неисправностей самолетов, наносимых разрушений и многого другого разделен писательницей на 3 большие главы с говорящими названиями: *1939. Война Тедди. Неведение, 1942–1943. Война Тедди. Опыт, 1943. Война Тедди. Луч красоты, 30 марта 1944. Последний вылет. Падение*. Тут предстает эволюция героя как военного летчика: от инициации, через боль, страдание, редкие радости (предложение невесте и ответное «да»), до финала, когда самолет сбивают, но Тедди удается выжить катапультировавшись и спастись в волнах Северного моря.

Названия глав романа не лишены поэтичности, ибо многие из них – это отсылка к какому-то художественному тексту: *Мы, кто остался* – часть строки из «Оды поминовения» Л. Биньона («Они не состарятся, как состаримся мы, кто остался»), *Небольшие, безымянные и всеми позабытые поступки, вызванные любовью и добротой* – окончание афоризма У. Вордсворта: «Лучшая часть жизни праведного человека – это его небольшие, безымянные и всеми позабытые поступки, вызванные любовью и добротой», *Добро, Смиренье, Мир, Любовь* – цитата из стихотворения У. Блейка «По образу и подобию», *Дочери Элизиума* – отсылка к поэме И. Ф. Шиллера «Ода к радости», в которой автор метафорически называет радость «дочерью Элизиума».

То тут, то там писательница вставляет в роман главы из книги, написанной в свое время тетей главного героя. Это юмористическое повествование о жизни подростка и его семьи, которое до малейших деталей походит на жизнь самого Тедди по той простой причине, что было с нее списано. Именно по этой причине он так не любит эту книгу: *Иззи украла его жизнь. Что за наглость! <...> Она сплела его жизнь заново, сделав из него совсем другого мальчишку, причем глупого, вечно попадающего в дурацкие истории. <...> Картинки в книге были как из комиксов, что лишь усугубляло и без того скверное впечатление от повести* [5]. Подобный прием «рассказа в рассказе» позволяет писательнице не только добавить больше деталей о жизни героев, но и сменить тон повествования на более легкий и юмористический, иносказательно прокомментировать определенные события. Эти вкрапления чужого текста дают К. Аткинсон возможность изобразить своих героев с разных позиций: если сама писательница избрала тактику нейтрального вездесущего автора, то повествование во вставных главах отличает наличие оценочных коннотаций и комментариев.

Помимо этого есть в романе и вставки из статей Тедди в его бытность репортером. По сюжету романа он зачитывает свои лирические описания природы своей жене-математику, напрочь лишенной поэтической жилки: *Одни утверждают, что подснежник был принесен в наши края римлянами; другие считают, что его вывели монахи (а возможно, монахини). Даже у Шекспира «бледный край небес» частенько взирает на их щедрую весеннюю россыпь. А вот поди ж ты: чувство такое, что цветок этот живет здесь с Сотворения мира, являя взору самую суть всего английского. Согласно одной из легенд о происхождении подснежника, Адам и Ева после изгнания из райских кущ были отправлены туда, где вечная зима, и узрели в этом кару; но сжалившийся над ними ангел превратил одну снежинку в подснежник и тем самым показал, что*

в этот мир скоро вернется Весна [5]. Она должна бы выступить в роли первого хвалебного критика, но от этих опусов супруга она только зевает, ссылаясь на усталость. К. Аткинсон использует подобный прием для косвенного описания своего героя, которому война помешала развить свой творческий и, возможно, писательский талант, но любовь к слову, видение красоты мира глазами художника у него остались и требовали реализации.

Еще одной нарративной стратегией К. Аткинсон являются эпиграфы. В романе три эпиграфа: они проливают на него дополнительный свет, выступают своеобразным посланием читателю.

Первый эпиграф созвучен с заглавием романа: *Человек – это рухнувшее божество. Когда люди вернутся к невинности, жизнь станет дольше и будет переходить в бессмертие так же незаметно, как мы пробуждаемся ото сна.* (Ральф Уолдо Эмерсон. *Природа*) [5]. Но он расширяет и углубляет его значение, особенно, принимая во внимание концовку произведения. Этот эпиграф словно закольцовывается с финалом романа, и становится понятно, почему Тедди не мог прожить свою возможную, вымышленную жизнь – люди еще не вернулись к невинности, поэтому не могут быть теми божествами, живущими среди людей.

Второй эпиграф – реплика одной из героинь романа, гламурной столичной писательницы Иззи Бересфорд-Тодд: *Искусство призвано нести истину о предмете, а не быть истиной* [5]. Это отсылка к тому, что читатель держит в руках художественное произведение, а не исторический документ, поэтому оно не может претендовать на безоговорочную достоверность. Но тут К. Аткинсон немного лукавит, ибо для написания романа она, по ее признанию, проработала большое число документов и свидетельств очевидцев: в конце романа приведен довольно внушительный список источников, с которыми ознакомилась писательница в ходе работы над романом – он состоит из почти 60-ти позиций. Не говоря уж о личным встречах и знакомствах: подполковник войск связи М. Кич, награжденному медалью Британской империи, командир эскадрильи Королевских военно-воздушных сил С. Беддоуз, архивариусу Королевского Альберт-Холла С. Кейт и пр. [5].

Третий эпиграф взят из руководства для мальчиков-скаутов, в нем повествуется о Св. Георгии, который спас королевскую дочь от дракона. Эта аллегория используется автором руководства для наставления мальчиков, которые должны быть храбрыми, изобретательными, готовыми к самопожертвованию: *Однажды [св. Георгий] пришел в город Салем, близ которого жил змей, каждый день пожиравший кого-нибудь из жителей, выбираемых по жребию согражданами. В тот день, когда пришел св. Георгий, жребий пал на королевскую дочь Клеолинду. Св. Георгий решил, что она не должна умереть, отправился на болота, где обитал змей, сразился с ним и убил его. Оказываясь перед лицом препятствий или опасностей, даже самых серьезных, даже принявших обличье змея, он не уходил в сторону и не робел, но бросался вперед, не щадя ни себя, ни своего коня. Вооруженный одним лишь копьем, он вступал в битву, сражался не за страх, а за совесть и в конце концов одолевал врага, коего другие убоялись. Именно так должен вести себя скаут перед лицом*

препятствий и опасностей, даже самых серьезных и пугающих, невзирая на скудость своего оснащения (Роберт Баден-Пауэлл. Руководство по скаутингу для мальчиков) [5]. Этот эпизод созвучен с вероятным наставлением летчикам перед боевым вылетом, с той поправкой, что боевое задание – это не детская забава, а солдаты и офицеры уже давно не мальчишки-скауты. Война – это серьезно, как серьезны в ней жизнь и смерть.

Что касается финала романа, то автор, в ключе постмодернизма, предлагает читателям два варианта развития событий, о чем читатель узнает лишь только на последних страницах романа. По первому сценарию Тедди доживает до довольно уважаемого возраста и умирает в больнице 28 июня 2012 г. Символично, что именно в этот день в центре Лондона открывают памятник экипажам бомбардировочной авиации. Этот Тедди так и не смог отпустить войну, часто о ней вспоминал, осмысливал, пытался разобраться, все ли они тогда делали правильно. Поэтому его смерть, словно знаменует собой целую эпоху, которая заслуживает, чтобы о ней помнили, но помнили также и большем числе погибших, которые не вернулись после боевых вылетов: остались в водах Северного моря, в горящих экипажах, в лагерях военнопленных.

В послесловии к роману К. Аткинсон пишет, что более 55 500 членов экипажей бомбардировщиков погибли, совершая боевые вылеты: *Мне удалось познакомиться со множеством подробнейших записей летчиков – участников тех событий, и за это я у них в неоплатном долгу; а также с заметками и отчетами о личных переживаниях, равно как и более официальными записями о событиях тех лет. Эти рассказы мужчин, проходивших службу в бомбардировочной авиации, все до одного уникальны... Средний возраст этих мужчин (мальчишек, в сущности), ушедших на фронт добровольцами, составлял двадцать два года. Они пережили все ужасы войны, какие только можно себе представить; домой вернулось только меньше половины (из всего летного состава, совершавшего боевые вылеты в самом начале войны, только десять процентов дожили до победы) [5]. Поэтому открытие памятника, воздвигнутого в честь летчиков, по авторскому замыслу, совпадает со кончиной Тедди – это надгробный памятник и в его честь.*

Однако присутствует в романе и другой финал, который, мнению О. Г. Сидоровой, «как бы обнуляет основную часть текста» [1, с. 155]. По этой версии Тедди погибает в последнем военном бою. Так, автор закольцовывает эту историю с романом «Жизнь после жизни», в котором Тедди пропадает во время одного из боевых вылетов и семья так и не узнает, что же с ним случилось. Теперь автор, словно посылает семье весточку от Тедди, позволяя наконец с ним проститься – семья наконец узнает правду. Но такой финал и вправду перечеркивает всю вымышленную жизнь Тедди, в которую так охотно поверил читатель: *И рушится с тяжелым грохотом пятая стена, и падает дом вымысла, унося с собой и Виолу, и Санни, и Берти. И в воздухе прозрачном, свершив свой труд, растаяли они. Пуфф!* [5]. Далее автор описывает, как после войны на самом деле сложились судьбы героев, но уже без Тедди: мать кончает жизнь самоубийством, Нэнси выходит замуж за другого, кто-то остается бездетным, кто-то так и не встретил свою любовь.

Нэнсі, по реальной версии возлюбленная Тедди, по вымышленной – жена, завидев жаворонка, в сердцах восклицает: *Вот было бы чудо, если бы Тедди вернулся в другом воплощении... да хотя бы как этот жаворонок. Как знать? Это мог быть Тедди, который салютовал нам своей песней, сообщал, что все у него ладно. Что он, несмотря ни на что, существует* [5]. Но по реальной версии романа, он оказался свободен как ветер [5], о чем говорит Урсула. Его судьбу на самом деле можно сравнить с жаворонком, который устремился к небу, взмывая все выше и выше, пока не превратился в крапинку на синем небе, а потом остался воспоминанием о крапинке [5].

Помимо всего прочего, в этой сцене автор еще и играет с читателем: на вопрос Нэнси, верит ли она в реинкарнацию, Урсула отвечает, что нет. И это именно та Урсула, которая в предыдущем романе «Жизнь после жизни» рождалась умирала и вновь рождалась бесчисленное количество раз. Т.е. по сути она сама, по воле автора, пережила реинкарнацию (идея реинкарнации близка К. Аткинсон если не как религиозная философия, то как возможность художественного воплощения замысла [6]). Таким образом, в этом эпизоде можно узреть намек от автора, что всякое может быть, и тот жаворонок в небе может быть Тедди, и его вымышленная жизнь, хоть и игра воображения, но тоже может существовать в каком-то из миров. Автор сама под занавес романа вставляет фразу: *А когда все остальное уходит, остается искусство. Хотя бы и Август* [5]. Тут присутствует текстовая переключка со вторым эпиграфом к роману, а также в финал произведения вставлена глава из романа об Августе, прототипом которого стал Тедди. Т.е. в еще одном вымышленном тексте он все еще живет.

Для описания смерти Тедди, как в вымышленной жизни, так и в реальной, автор избрала весьма удачную стратегию: в этот последний момент две судьбы словно сливаются воедино. Это можно было бы назвать авторским приемом параллелизма и объединения смертей. К. Аткинсон очень трогательно и поэтично это описывает. Читатель видит внешнюю картинку глазами его внучки: *Другую руку он поднял вертикально вверх и осторожно помахал, будто хотел отпроситься и уйти* [5]. Но одновременно автор описывает, что в это время происходит в его подсознании – именно там они сейчас реальный Тедди: *Тедди боролся с F-«фоксом», пытаясь заставить его лететь ровно и прямо. Машина хотела сдаться. Появившийся рядом с ним бомбардир, Клиффорд, сообщил, что пламя отрезало ему путь к хвостовому стрелку* [5]. Тот, реальный, Тедди дает возможность своему экипажу спастись, и на последних страницах романа читатель узнает, что, встретив конец войны в лагере для военнопленных, *по возвращении все женятся и обзаводятся детишками, самоподобными частицами будущего* [5]. В вымышленной жизни Тедди, находясь на смертном одре, превратился в невесомую чешуйку, готовую улететь с ветром. *Молочные глаза полуприкрыты, как у старого пса, губы, вытянутые угловатой старостью, ловят воздух, подобно рыбе на песке. Берти [внучка] чувствовала, как по его телу безостановочно пробегает дрожь, будто электрический ток, будто слабый трепет жизни. Или смерти. Вокруг него сгущались энергия, от которой потрескивал воздух.* Мысленно же, уже реальный Тедди в этот момент

продолжает управлять горящим «Галифаксом», который превратился в огнедышащего дракона из второго эпитафия, но этого дракона святому Георгию, с которым сравнивает себя Тедди, уже не одолеть: *Он был святым Георгием, Англия была его Клеолиндой, но дракон одерживал над ним верх, сжигал своим огненным дыханием. За спиной бушевало пламя. Сиденье раскалилось. Громкая связь не работала: он так и не узнал, выбрался ли стрелок из хвостовой башенки, а потому продолжал бороться с машиной* [5].

Внучка продолжает видеть деда так: *Дед умирает от старости, думала Берти. От изнурения. Не от рака, не от инфаркта, не от несчастного случая или аварии. Он устал. Старость – тяжелый путь. Судорожное дыхание становилось все реже. Время от времени дед, казалось, начинал нервничать и силился что-то сказать; тогда Берти сжимала ему ладонь и гладила по щеке, нашептывая что-то про синий от колокольчиков лес, которого никогда не видела, про людей, которые никогда ей не встречались, но сейчас его ждали. Про Хью и Сильви, про Нэнси и Урсулу. И еще про собак, про долгие солнечные дни. Наверное, к ним лежал его путь? К долгим ясным дням в Лисьей Поляне? Или к вечной тьме? Или в ничто, ибо даже темнота обладает каким-то свойством, а ничто – оно и есть ничто. Готовилось ли к его приходу спенсеровское лучезарное воинство? Готовились ли открыться ему все тайны? На эти вопросы пока еще не было ответов и вряд ли будут* [5]. В этот момент автор приводит строчки из стихов Дж. Китса, Дж. М. Хопкинса, У. Шекспира, У. Блейка: *Бродя среди наречий и племен в сиянье золотом прекрасных сфер. Величьем Господа заряжен этот мир. Отец твой спит на дне морском. Как ты, агнец, сделан? Что ложится, облетая, / Наземь крона золотая. Лучшая часть жизни праведного человека – это его небольшие, безымянные и всеми позабытые поступки, вызванные любовью и добротой. Дальше и дальше, все птицы Оксфордишира и Глостеришира* [5]. Они идут друг за другом, перетекая из одной строки в другую – это трогательное и возвышенное прощание с Тедди, который в свое время грезил литературой и пошел ее изучать в Оксфордский университет. И не понятно, кто их произносит: внучка, Тедди или это авторское вкрапление? Но эти рифмы словно кружатся в воздухе и провожают Тедди, и реального и вымышленного, в другой мир; это слова, которые нужно *заплатить паромщику* [5].

Переход Тедди в мир иной К. Аткинсон сравнивает с разрушением храма, коим, вероятно, является жизнь человека: *минута за минутой падает первая стена, вторая, третья, и наконец четвертая стена пышного храма падает бесшумно, как перышко* [5]. В это время погибает реальный Тедди, молодой, у которого все могло бы быть впереди и который так и не прожил ту вероятную жизнь, что была ему предуготована: *Он больше не может бороться с F-«фоксом». Машина смертельно ранена, как птица в полете. «Ах, свеченьем крыл!» Эти слова он слышит вполне отчетливо, будто звучат они рядом, в кабине пилота. Он дотянул до побережья. Внизу луна тысячью алмазов сверкала в Северном море. Он примирился с этим мгновением, с этим «сейчас». Рев самолета затих, пламя улеглось. Осталась прекрасная, неземная тишина* [5]. В это ему видятся колокольчики в лесу, сова и лисица, игрушечная железная

дорога на полу в его комнате, запах сдобы из духовки [5] – это все то, о чем нашептывает деду внука в той жизни, которая могла бы у него быть, и те колокольчики, которые он с детства так любил в саду родительского дома. И вот он *жаворонок, взмывающий на нити своей песни* [5], тот жаворонок, которого могли видеть Нэнси и Урсула; он свободен, как ветер из их разговора.

Таким образом, автор не единожды использует некоторые художественные детали: образы жаворонка, ветра, любовь героя к литературе. Появляясь и в реальной, и в вымышленной жизни Тедди, они словно объединяют две судьбы героя, давая шанс возможной жизни на существование. Еще одним таким символом выступает серебряный заяц, которого Урсула подарила Тедди перед тем, как он отправился на войну; это была их детская игрушка, вероятно, принадлежавшая еще их матери и висевшая у них на детской кровати. Этот заяц впоследствии всегда лежал у Тедди в кармане, он стал его талисманом, который он брал с собой в каждый боевой вылет: *к нему он на первых порах относился с пренебрежением, но теперь держал в кармане летной куртки, над сердцем. У него невольно выработался особый ритуал: перед вылетом дотрагиваться до этого зайца, а после приземления беззвучно, молитвенно благодарить. Эта вещица не прощупывалась сквозь овчину. Но Тедди знал, что она там и молча делает все, что в ее силах, чтобы его уберечь* [5]. В вымышленной жизни Тедди этот заяц окажется у его внука, тот будет им очень дорожить, но впоследствии решит отдать матери, потому что он и так везунчик – у него будет сын. Так, для нее замкнулся бы круг после смерти отца, с которым у нее были непростые отношения и который вызывал у нее любовь и боль; у Виолы осталась бы память об отце – семейная реликвия-оберег. В реальной же жизни серебряный заяц разделит участь того, кого он должен был оберегать: *Так и не выпустив Тедди, F-«фокс» упал вспышкой света в темноте, яркой звездой, величием, и огни его мало-помалу поглотились волнами. Все было кончено. Тедди ушел в безмолвную пучину и соединился с потускневшими сокровищами, что лежат, скрытые от глаз, на дне морском. Он был потерян навек, и только серебряный заяц оставался с ним в этой тьме* [5].

Для читателя такая параллельная смерть Тедди подобна двойной утрате: реального и вымышленного Тедди. Читатель наконец узнает, что на самом деле случилось с героем, но в этом и заключается двойная печаль, потому что он одновременно понимает, что рушится его уже укоренившаяся вера длиной в написанный К. Аткинсон роман, что Тедди жив, ибо сейчас умирает не только вымышленный Тедди, но вся та возможная жизнь, которой писательница его наградила.

Словно «запараллеливают» две кончины и названия глав, практически дублирующие друг друга: *1944. Последний вылет. Падение, 2012. Оптимальные результаты, 2012. Последний вылет. Дхарма*. Если в первом случае герой остается в живых и проживает свою вымышленную жизнь, то в во втором случае умирает и вымышленный Тедди и, как оказывается, в том далеком 1944-м умер и настоящий. Это были их последние вылеты с той только разницей, что последнее падение называется дхармой. В Большой российской энциклопедии понятие «дхарма» трактуется следующим образом: «Дхарма

(санскр. धर्म – учение, закон), важнейшее понятие индийской культуры, в различных контекстах переводится как «правило», «мораль», «добродетель», «[религиозный] долг», «обязанности», «правда», «устой» и т. п., а также «свойство» (главным образом в философской литературе). Дхарма рассматривается как совокупность установленных правил (изначально ритуальных), соблюдение которых необходимо для поддержания миропорядка. В качестве основы мироздания дхарма неразделима с истиной (рта) и действительностью (сатья)» [7]. Так, подобное название главы при всей его многозначности можно трактовать как некую истину о жизни героя, которая наконец стала ведома читателю, и которая перевернула все его понимание действительности.

Автору удалось создать довольно сильный финал романа. Хотя это и не последний его абзац, но так она комментирует смерть Тедди и миллионов ему подобных, сгинувших на поле боя бесчисленных войн, которые вело и ведет человек: *Потери бомбардировочного авиационного командования составили пятьдесят пять тысяч пятьсот семьдесят три человека убитыми. Германия потеряла семь миллионов, в том числе пятьсот тысяч погибших при бомбардировках союзников. В общей сложности Вторая мировая война унесла шестьдесят миллионов жизней, включая одиннадцать миллионов жертв холокоста. Шестнадцать миллионов погибло в Первую мировую, свыше четырех миллионов – во Вьетнаме, сорок миллионов – во время татаро-монгольского нашествия, три с половиной миллиона в Столетней войне, падение Рима унесло семь миллионов, Наполеоновские войны – четыре миллиона, двадцать миллионов унесло Восстание тайпинов. И так далее, и так далее, и так далее, вплоть до убийства Авеля Каином в эдемских кущах. Все птицы, которые так и не появились на свет, все песни, которые не были спеты, а потому могут существовать лишь в воображении* [5]. Это еще одна черта данного романа, когда в канву вымышленных событий автор вставляет свои комментарии или ссылается на реальные документальные свидетельства.

Таким образом, подобные нарративные приемы, как то нелинейное повествование, рассказ в рассказе, параллелизм, использование эпиграфов, двойственный финал, позволили К. Аткинсон создать глубокое произведение о войне, ее участниках и непрожитых ими жизнях, которые могут воплотиться только в искусстве. Это также размышление том, как одно трагическое событие может поменять ход истории и не стать началом новых жизней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сидорова О. Г. Вторая мировая война в произведениях современной англоязычной литературы // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2025. Т. 27, № 2. С. 147–163. URL: <https://doi.org/10.15826/izv2.2025.27.2.028> (дата обращения: 27.10.2025).
2. Merritt S. A God in Ruins by Kate Atkinson review – her finest work [Electronic resource] // The Guardian, 10.05.2015. URL: <https://www.theguardian.com/books/2015/may/10/a-god-in-ruins-kate-atkinson-observer-review> (accessed: 09.10.2025).

3. Book review: A God in Ruins [Electronic resource]. URL: <https://literaryhoarders.com/4-star-rating/book-review-a-god-in-ruins/> (accessed: 09.10.2025).
4. Kellogg C. Review: Kate Atkinson moves backwards through a life in ‘A God in Ruins’ [Electronic resource] // Los Angeles Times, 01.05.2015. URL: <https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-kate-atkinson-20150503-story.html> (accessed: 09.10.2025).
5. Аткинсон К. Боги среди людей / пер. с англ. Е. Петровой. URL: https://flibusta.is/b/455172/read#с_170 (дата обращения: 31.10.2025).
6. The Interview: Kate Atkinson // The Sydney Morning Herald, 16.03.2013. URL: <https://www.smh.com.au/entertainment/books/the-interview-kate-atkinson-20130313-2g0oz.html> (accessed: 01.11.2025).
7. Вигасин А. А., Парибок А. В. Дхарма // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/dkharma-uchenie-43fa36> (дата обращения: 31.10.2025).

УДК 821.111-31(73)+82.09(045)

Сержант Наталия Леонидовна
кандидат филологических наук
(г. Минск, Беларусь)
Университета Национальной академии наук
Беларуси
заведующий кафедрой социально-
гуманитарных дисциплин
Email: nataliaserzhant@mail.ru

Serzhant Natalia
PhD in Philology
(Minsk, Belarus)
University of the National Academy
of Sciences of Belarus
Head of the Department of Social
and Humanitarian Disciplines
Email: nataliaserzhant@mail.ru

ОБНОВЛЕНИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ В СЕМЕЙНОМ РОМАНЕ ДЖ. ФРАНЗЕНА

В статье рассматривается специфика семейного романа как жанра в современной американской реалистической традиции и его трансформации в творчестве Дж. Франзена. Аналитический обзор основных особенностей поэтики романов писателя «Поправки», «Свобода» и «Перекрёстки» позволяет аргументировать обновление реалистической парадигмы.

Ключевые слова: семейный роман; реалистическая парадигма; композиция; многоголосие; социально-психологическая проблематика; моральная лаборатория.

UPDATING THE REALISTIC PARADIGM IN J. FRANZEN'S FAMILY NOVELS

This article examines the specificity of the family novel as a genre in the contemporary American realistic tradition and its transformation in the works of J. Franzen. An analytical review of the main features of the poetics of the writer's novels *The Corrections*, *Freedom*, and *Crossroads* allows us to argue for the renewal of the realistic paradigm.

Keywords: family novel; realistic paradigm; composition; polyphony; socio-psychological issues; moral laboratory.

В своём историческом развитии жанровая природа семейного романа традиционно рассматривается как разновидность социально-психологического типа романа, претерпевающего существенные изменения и трансформации. Такую особенность романного жанра в общем отметил еще М. М. Бахтин, полагая, что роман в принципе не может обладать завершённой жанровой формой, поскольку это *эпос нашего времени*, т.е. эпос настоящего, поэтому для него важен максимальный контакт с *неготовой*, переживающей становление действительностью, с ее постоянной переоценкой и переосмыслением. М. М. Бахтин также понимал жанр не как жесткую формальную схему, а как *типизированную форму ситуационно-речевого акта* [1: 76], возникающую в определённых сферах человеческой деятельности. Для анализа семейного романа это означает внимание не только к формальным признакам (многочастность, хронологическая протяжённость), но и к коммуникативным ситуациям: внутрисемейному диалогу, хронике поколений, этической направленности текста. В бахтинской концепции *романа-полифонии* – это форма, отражающая *множественность равноправных голосов, ни один из которых не замыкается в авторской монологичности* и организующая их в *диалогическом поле*. Именно семейный роман, в силу своей композиционной многоголосности, наглядно реализует

в конструкции повествования имеет композиционный прием ретроспекции. Писатель противопоставляет понятие настоящего и прошлого, в каждом мгновении которого герои пытаются найти причины своих неудач и ответы. Погружаясь в «здесь и сейчас» Ламберты никогда не смогут избавиться от своих воспоминаний. Метафорой этого ощущения становятся трещины под сиденьем кресла старшего Ламберта, Альфреда, от которых он не может избавиться, как и от самого кресла, ставшего с годами его частью. В «Поправках» прошлое – это не просто то, что произошло и закончилось, но то, что влияет на настоящее. Речь идет о травмах и ударах прошлого, которые одновременно и мучительны, и вызывают боль, и уже прошли, но остаются реальностью. Складывая разные части головоломки в единое целое, герои романа понимают все больше о причинах нынешнего поведения членов своей семьи. Они выходят на новый уровень понимания себя и целостности своего «я», которое тесно связано со временем и местом, с прошлым, настоящим и будущим, напоминая о вечном измерении бытия с одновременным присутствием тревог и печалей, а также радостей и тепла, надежд и ожиданий. В конце концов, семейство Ламбертов собирается вместе на Рождество за одним столом, что символично. Франзен словно берёт на себя этическую миссию утвердить важность семьи и единства, несмотря ни на какие разногласия, семья – единственное, что человек не в силах изменить, поэтому должен принять, какой бы она ни была.

Так, в романах «Сильное движение» и «Поправки», в которых на первый план выступает предпочтительная форма семейной хроники, отчётливы очертания других типов повествования: социальная критика культурно-экономической жизни общества, исследование темы самоопределения героя, темы личностной идентичности и поиска места в современном мире. Одновременно Франзен расширяет проблемно-тематические границы жанра с учётом реалий современной эпохи, включая исследование психологических, гендерных, экологических проблем, используя символы, аллюзии и жанровый синтез.

В жанрово-стилистическом плане ранние романы Франзена, с одной стороны, продолжают традицию классического реалистического повествования с его монументальностью и неторопливой манерой, диалектикой образов, детальными прорисовками вещного мира, с другой, – дают образцы обновлённой стилистической структуры за счёт использования символики, композиционной ретроспекции, усложняющих нарративные стратегии современного жанра семейного романа.

В романах «Свобода», *Freedom, 2010* и «Перекрёстки», *Crossroads, 2021* семья вновь становится моделью американского общества, местом, где свобода, вера и любовь проявляются в противоречивом, но подлинном человеческом опыте. В обоих романах Франзена семья является не только социальной, но и философской категорией – «моральной лабораторией» выяснения смыслов всеми героями. Каждый персонаж получает собственное повествовательное пространство, что создаёт эффект множественных перспектив: повествование не стремится к единому авторскому синтезу, а раскрывает конфликтующие

истины. Таким образом Франзен трансформирует принцип классического реализма – от миметического к этическому: реализм как поиск внутренней правды, а не внешней достоверности.

Франзен также представляет в романе особую модель семейной хроники. Последовательность повествования нарушается усложнённой структурой. В первой части дается краткий обзор жизни семьи Берглундов в Сент-Поле, штат Миннесота и заканчивается переездом Патти и Уолтера в Вашингтон. Вторая часть романа – это рассказ в рассказе («автобиография» Патти). Третья часть романа переносится в начало 2000-х годов, и ведется поочередно от имени Ричарда, и Уолтера и его сына Джоуи. И в последней части происходит завершение круга – после ссор, потерь и расставаний Берглунды снова вместе, покидают Кембридж-на-озере, где Уолтер обустроил заповедник для птиц из своего дома, и отправляются, вернее, возвращаются в Нью-Йорк, откуда Патти бежала в юности, обещая себе никогда туда не возвращаться. Таким образом история семьи Берглундов вначале представляет собой новую версию так называемого «великого национального пути», путешествия с востока на запад Соединенных Штатов (из Нью-Йорка в Миннесоту), а затем возвращает героев в точку отсчёта. Уолтер и Патти в роли пионеров каждый раз открывают для себя новую жизнь на новом месте, с нуля, но судьба вновь возвращает их к истоку. Такая цикличность, возможно, символически выражает идею автора о семейном круге. Вопреки логике развития событий почти во всех своих романах Франзен создаёт иллюзию воссоединения семейства. В романе «Поправки» за одним рождественским столом он собирает представителей разных поколений, в «Свободе» примиряет ещё не простивших друг друга супругов на пути в неизвестность.

Роман демонстрирует реализм отношений, основанный не на социальном описании, а на диалогическом взаимодействии моральных систем. Свобода каждого голоса становится метафорой самой структуры повествования – «свободы без выхода»; выстраивая соотношение множественных перспектив, Франзен усложняет реалистическую парадигму. Структура романа демонстрирует, что современный реализм Франзена – это реализм отношений, а не фактов. Повествование чередует внутренние голоса, создавая эффект когнитивной множественности. В отличие от фолкнеровского многоголосия сознаний с темпоральными композиционными переходами, Франзен в целом сохраняет линейную композицию (исключение – ретроспекции в дневнике Патти), но использует её для морального контрапункта, противопоставляя ценностные ориентиры героев, не расставляя акценты и не оценивая никого при этом менторским голосом автора. Как отмечает Р. Фелски: *Франзен демонстрирует, что критика может сосуществовать с эмпатией – в этом суть нового реализма* [4]. Также Франзен развивает бахтинскую идею диалогического реализма, где этическое содержание рождается из столкновения голосов, а не из авторской морализации, и многоголосие является главным принципом архитектоники, структурообразования всего произведения в целом. Если сравнить эффект такой техники повествования с традицией в американском семейном романе, можно обнаружить, что по композиции и тематике Франзен продол-

жает линию классического американского семейного повествования, но с новыми акцентами: в романе У. Фолкнера «Шум и ярость» множественные голоса ведут к распаду смысла; в первом романе пенталогии Дж. Апдайк «Кролик, беги» – к сатирическому реализму; в романе Франзена «Свобода» – к возможности диалога между распавшимися голосами, и его роман становится попыткой «спасти реализм», превратив его в этическое пространство, где свобода и ответственность оказываются неразделимыми. Так в романе реализуется обновлённая форма реализма – не описывающего мир, а ведущего с ним диалог, своего рода, «моральный реализм» Франзена, модернизированный, этически и нарративно диалогичный.

Роман «Свобода» – ключевой пример того, как семейный роман благодаря новым нарративным стратегиям автора трансформируется в нравственно-философский жанр, способный передать сложность современной личности [5]. Ключевая цель этой техники – релятивизация истины, демонстрация ее субъективности и зависимости от позиции наблюдателя. Читатель становится активным участником интерпретации, вынужденным сопоставлять, оценивать и синтезировать различные ракурсы видения. Полифоническая структура, множественные нарративные центры и отказ от авторской монологичности позволяют Франзену объединить социальный и психологический уровни повествования. Свобода здесь не только тема, но и принцип повествования – свобода каждого голоса, его право на собственную правду.

Свой шестой роман «Перекрёстки» (*Crossroads*, 2021) Франзен позиционировал как первую часть трилогии «Ключ ко всем мифам», *A Key to All Mythologies*, что уже на уровне замысла вводит сюжет на уровень мифа о современной семье и желании автора охватить широкий социально-исторический фон. Роман «Перекрёстки» особенно показательным образом демонстрирует, как семейная история становится не хроникой быта, а исследованием духовного распада и возможности обновления веры и любви.

Внешне это многостраничное, как и все романы Франзена, повествование выстроено как панорамная семейная хроника: роман разбит на части, каждая часть фокусируется на сознании и историях разных членов семьи Хилдебрандтов. Техника многоголосия обеспечивает «внутрисемейную диалогичность» в бахтинском смысле: голос каждого персонажа не только сообщает события, но и конституирует этическую проблематику романа. Такой прием усиливает эффект реализма – не как фотографическое отображение, а как множественное, «переплетённое» представление реальности.

Как и в предыдущих романах, Франзен остаётся верен темам морального выбора героев и личной вины, добавляя размышления по религиозным вопросам. Религия и нравственные дилеммы – ключевые оси романа: отец-священник Расс, его жена Мэрион, дети, каждый из которых оказывается на своём «прекрёстке», перед выбором. Название романа символически отражает состояние героев, поставленных перед необходимостью выбора жизненного пути и принятия решений. Роман задаёт вопрос о том, как личная мораль касается общественной жизни и как бытовые проблемы отражаются в более широких исторических условиях жизни американского общества начала 1970-х: войной

во Вьетнаме, движением за мир, религиозными «брожениями», наркотиками, сексуальной революцией, контркультурой. Смещение классического монументального повествования в форме семейного романа с элементами психологической прозы, исповедальными интонациями и стилистикой журналистского эссе, позволяет автору достаточно достоверно и убедительно воплотить картины жизни средних американцев в контексте национальной и мировой истории.

Критики отмечали «консервативную» в смысле нравственной рефлексии интонацию романа и возвращение к серьёзной строгой реалистической форме, имея в виду культурную и этическую центрику [6]. Однако сама структура, основанная на чередовании глав, посвящённых отдельным членам семьи Хилдебрандтов, свидетельствует о более сложной «реалистической» организации и этого текста. Франзен вновь создаёт «полифоническое многоголосие», где повествовательная фокализация постоянно меняется, позволяя читателю воспринимать единое событие через несопадающие оптики сознания. Сконцентрированность на каждом персонаже семьи Хилдебрандтов, превращает роман в серию взаимосвязанных внутренних монологов. Голоса отца (Расс), матери (Мэрион) и детей (Клема, Бекки и Перри) формируют семейный хор, где каждый участник живёт в своей этической системе ценностей. Франзен конструирует роман как «полифоническую этическую драму»: голоса героев не подчиняются авторскому нарративу, но пересекаются в диалогическом поле. Как и в романе «Свобода», этот способ повествования получает сюжетную обусловленность: включение «автобиографий» персонажей, хотя никак формально не обозначенных. Писательский стиль характеризует тонкий психологизм и натуралистическая точность: Франзен беспощаден в характеристике «благопристойных» членов семейства и их соседей, многие из которых также оказываются в жизненном тупике. При этом противоречивое сознание и душевный поиск героев воссоздаются с удивительной точностью и увлекательностью, глубоким проникновением в изучение нравственных вопросов, вниманием к деталям и нюансам человеческой психики. Структура «Перекрёстков» демонстрирует тип внутрисемейного полифонизма, который представляет собой обновление реалистической парадигмы: реализм здесь не основан на линейном повествовании и внешнем описании социальных проблем. Семейный роман писателя превращается в лабораторию современного реализма, который стремится к этическому многообразию без авторитарного синтеза.

Таким образом, в романах Джонатана Франзена «Поправки», «Свобода» и «Перекрёстки» реализуется новый тип реализма, сочетающий социальную конкретность, психологическую глубину и многоголосие. Франзен по-прежнему использует многие приёмы классического реализма: глубокую психологизацию персонажей, причинно-следственную мотивацию, крупную семейную композицию. Однако у Франзена этот жанр приобретает новые качества: он соединяет документальную конкретность реализма с полифонической организацией, характерной для модернизма, допускает жанровый синтез и жанровые диффузии, характерные для постмодернистской прозы, сочетает натуралистическое описание с моральной аналитикой, свойственной позднему гуманизму.

Франзен возвращает семейному роману статус моральной лаборатории, где свобода, вера и любовь проверяются на прочность человеческой индивидуальностью. Тем самым он формирует обновлённую реалистическую парадигму ХХІ века – реализм как диалог множества правд, как пространство эмпатии, ответственности и сложной внутренней организации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 502 с.
2. Dell K. The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: A Study in Genre [Electronic resource] // 54290 Trier. URL: <https://d-nb.info/976174383/34> (accessed: 09.11.2025).
3. Mitgang Herbert. Books of The Times; Recycling the 1980s for Ecological Scorn. Rev. of Strong Motion, by Jonathan Franzen [Electronic resource] // New York Times. 26 Feb., 1992. [Electronic resource]. URL: <https://www.nytimes.com/sitemap/1992/02/> (accessed: 01.07.2023).
4. Felski R. The Limits of Critique. Chicago: University of Chicago Press [Electronic resource] // The University of Chicago Press, Ltd., London Chicago, 2015. https://elearning15.unibg.it/pluginfile.php/494943/mod_resource/content/1/Rita%20Felski%2C%20Introduction%2C%20The%20Stakes%20of%20Suspicion%2C%20in%20The%20Limits%20of%20Critique.pdf (accessed: 09.11.2025).
5. Van Vliet, J. The American Family Saga in Jeffrey Eugenides' Middlesex and Jonathan Franzen's Freedom [Electronic resource]. URL : https://www.oakland.edu/Assets/Oakland/oujournal/files-and-documents/21_the_american_family_saga.pdf?utm_source=chatgpt.com (accessed: 09.11.2025)
6. Lorenzo Mari. Running In (and Out) the Family: Postcolonial perspectives on the American family saga [Electronic resource] // Il Tolomeo. Vol. 23, 2021. URL : https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/il-tolomeo/2021/1/art-10.14277-10.30687-Tol-2499-5975-2021-23-019_M9UQNd2.pdf?utm_source=chatgpt.com (accessed: 09.11.2025).

ЗМЕСТ

**НАПРАМКІ РАЗВІЦЦА БЕЛАРУСКОЙ І ЗАМЕЖНОЙ
МАСТАЦКАЙ РЕАЛИСТИЧНАЙ ПРОЗЫ Ё ХХ–ХХІ СТАГОДДЗЯХ**

<i>Бурдзялёва І. А.</i> Натуралістычны дыскурс беларускай літаратуры 1920-х гадоў	3
<i>Воінава-Страха М. М.</i> Некаторыя аспекты развіцця рэалістычнай парадыгмы ё гісторыі беларускай літаратуры	12
<i>Губская В.М.</i> Беларуская літаратура рэальнага факта як самабытная мадэль адлюстравання рэчаіснасці	19
<i>Дорох А. В.</i> Художественные средства воплощения универсального, национального и регионального в романе Э. Гилберт «Есть, молиться, любить»	27
<i>Копытко Н. В.</i> Жанровые модификации социально-психологического романа в произведениях Дж. Филлипс «Исчезающая земля» и Дж. К. Оутс «Ночь, сон, смерть и звезды»	34
<i>Кудрявцева И. К.</i> Региональный диалект как средство реалистического отображения действительности в произведениях Рона Рэша	44

**БЕЛАРУСКАЯ І ЗАМЕЖНАЯ ПРОЗА ХХІ СТАГОДДЗЯ
Ё КАНТЭКСЦЕ РЕАЛИСТИЧНАЙ ПАРАДЫГМЫ**

<i>Курыпка М. А.</i> Спавадальнасць як прынцып захавання гістарычнай памяці (раманы «Неўтаймаваная» У. Бойда і «Пісьмо ў рай» А. Савіцкага)	50
<i>Лабай М. Г.</i> Проза К. Чорнага ё кантэксце дзейнасці літаратурнага аб'яднання “Маладняк”	56
<i>Хайбо Лянь</i> Китайская проза о войне в рамках белорусско-китайской компаративистики	61
<i>Рассадина А. С.</i> Жанровая специфика романа М. Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки»	68
<i>Минина В. Г.</i> Повествовательные стратегии в романе К. Аткинсон «Боги среди людей»	74
<i>Сержант Н. Л.</i> Обновление реалистической парадигмы в семейном романе Дж. Франзена	84

Навуковае выданне

**НОВАЯ РЕАЛІСТЫЧНАЯ ПАРАДЫГМА Ў ЗАМЕЖНАЙ
І БЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦКАЙ ПРОЗЕ XXI СТАГОДДЗЯ**

Зборнік навуковых артыкулаў
па актуальных пытаннях літаратуразнаўства

У аўтарскай рэдакцыі

Адказны за выпуск *М. М. Воінава-Страха*

Камп'ютарная вёрстка *Т. С. Салаўёвай*

Выдавец і паліграфічнае выкананне: установа адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт замежных моў». Пасведчанне пра дзяржаўную рэгістрацыю выдаўца, вытворцы, распаўсюджвальніка друкаваных выданняў ад 02.06.2014 г. № 1/377. ЛП № 38200000064344 ад 17.09.2025 г.

Адрас: вул. Захарава, 21, 220034, г. Мінск.