

MIESIĘCZNIK
POŁOCKI.

Tom I.
Rok 1818.

№ 2(78), 2026

*«Вестник Полоцкого государственного университета»
продолжает традиции первого в Беларуси литературно-
научного журнала «Месячник Полоцкий».*

ВЕСТНИК ПОЛОЦКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
Серия А. Гуманитарные науки

В серии А научно-теоретического журнала публикуются статьи, прошедшие рецензирование, содержащие новые научные результаты в области истории, литературоведения и языкознания.

ВЕСНІК ПОЛАЦКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА ЎНІВЕРСІТЭТА
Серыя А. Гуманітарныя навукі

У серыі А навукова-тэарэтычнага часопіса друкуюцца артыкулы, якія прайшлі рэцэнзаванне і змяшчаюць новыя навуковыя вынікі ў галіне гісторыі, літаратуразнаўства і мовазнаўства.

HERALD OF POLOTSK STATE UNIVERSITY
Series A. Humanity sciences

Series A includes reviewed articles which contain novelty in research and its results in history, literary studies and linguistics.

Журнал входит в Российский индекс научного цитирования.
Электронная версия номера размещена на сайте: <https://journals.psu.by/humanities>

Адрес редакции:
Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой,
ул. Блохина, 29, г. Новополоцк, 211440, Беларусь
тел. + 375 (214) 59 95 41, e-mail: vestnik@psu.by

Отв. за выпуск В.Е. Овсейчик.
Редактор И.Н. Чапкевич.

Подписано к печати 09.03.2026. Бумага офсетная 80 г/м². Формат 60×84¹/₈. Ризография.
Усл. печ. л. 14,18. Уч.-изд. л. 17,10. Тираж экз. Заказ 125.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК 821.161.1-31:94(470)

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-2-5

ОБРАЗЫ ВОЙНЫ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ КНИГЕ
К. ПАУСТОВСКОГО «БЕСПОКОЙНАЯ ЮНОСТЬ»

д-р филол. наук, доц. З.И. ТРЕТЬЯК

(Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой)

e-mail: zoya.tretyak@rambler.ru

В статье рассмотрены эпизоды из автобиографической книги К. Паустовского «Беспокойная юность», воссоздающие перипетии жизни повествователя на территории современной Беларуси во время Первой мировой войны. Основанные на противопоставлении безвозвратно ушедшего прошлого со своими культурно-историческими императивами и жестокостью современности, системно уничтожающей материальные ценности, аксиологические доминанты и значимость человеческого бытия как такового, данные фрагменты говорят о своеобразном темпоральном разрыве, последствия которого переживаются местным многонациональным населением на глазах у повествователя. Кризисный характер описываемой эпохи заставляет автора переосмыслить образ беженца, показанного не столько как невинного мученика войны, сколько как одного из носителей её деструктивного потенциала.

Ключевые слова: русская литература о Первой мировой войне, автобиографическая проза, литературное краеведение, К. Паустовский.

Введение. Автобиографическая проза, тематически связанная с событиями Первой мировой, воспроизводит колоритный «ландшафт» войны, воссозданный в связи с пережитым художником слова. Непредсказуемый ход боевых действий предопределял перемещения на фронте и в тылу, динамика и внутреннее содержание которых впоследствии находили отражение в литературно-художественных произведениях. В таких случаях территория современной Беларуси, ставшая театром боевых действий, инклюзивно описывается на страницах книг зарубежных писателей. Зачастую подобные произведения либо воспринимались как забытые отголоски «забытой» войны, либо «их можно прочесть и конкретизировать по-новому, раскрыть в них новые смыслы и значения. Они проявятся ярче, если ввести их в широкий исторический и литературный контекст, прибегнуть к локальным и глобальным сопоставлениям» [1, с. 18].

На наш взгляд, тематика и проблематика подобных текстов открывает свой настоящий потенциал только в связи с белорусской художественной литературой и публицистикой о 1914 – 18 гг., так как «без понимания всех культурных, политических, психологических, эмоциональных, духовных, объективных и субъективных составляющих той эпохи» [2, с. 565], без сведений биографического характера либо исторических справок подобные эпизоды воспринимаются как опциональные, содержащие незначительные сведения о Первой мировой войне. Однако, имеющаяся в них информация значительно расширяет представления о ходе локальных боевых действий, повседневной жизни на фронте и в тылу, образе мышления человека, столкнувшегося с непредсказуемой военной реальностью. Авторами фиксируются интересные этнографические факты. Увиденные с позиции представителя другого культурного окружения, они получают новую интерпретацию как читателем-литературоведом, так и любителем. Кроме того, объектом научного анализа могут стать определённые нарративные стратегии либо художественные средства, которые позволили охарактеризовать военную реальность.

Осмысление Первой мировой войны во всём её многообразии занимает одно из центральных мест в книге «Беспокойная юность», входящей в «Повесть о жизни» К. Паустовского. Будущий прозаик в качестве добровольца записался в санитарный отряд, в рядах которого и совершил свою «одиссею» по военным дорогам. Пережитое настолько глубоко врезалось в его память, что в начале 1950-х гг. автор вновь возвращается к тем годам, чтобы «осмыслить не политический, а экзистенциальный и нравственный опыт («сухой остаток») Великой войны» [3, с. 5], увиденный в контексте глобального вооружённого конфликта 1939 – 45 гг.

Основная часть. Описанные в книге «Беспокойная юность» события, связанные с пребыванием повествователя на территории современной Беларуси¹, датируются 1915 – началом 1916 гг. Дневниковые записи и письма К. Паустовского позволяют не только верифицировать биографическую основу книги, но и заметить, как будущий прозаик постепенно вычленил значимые темы и осваивает различные способы изложения материала. Фронтные блокноты автора характеризуются предельной лапидарностью: «Брест. Слухи о долгой стоянке <...> Вечером в кавярню <...> Проводы наших. Австрийские пленные из Перемышля <...> Мой двойник» [4, с. 592]. Упомянутая вскользь встреча с пленным², удивительно похожим на писателя, в книге «Беспокойная юность» становится самостоятельным микросюжетом, в котором собственно автобиографическое на паритетных началах вступает, например,

¹ Отдельные биографические и краеведческие аспекты осмыслены А. Карлюкевичем, например, в статье «Белорусская зима русского писателя (Первая мировая война в творчестве К.Г. Паустовского)». – URL: <https://webkamerton.ru/2010/02/paustovski>.

² Пленных вели через Брест. Тяжело волоча на ногах разбитые ботсы, шли по улицам Бреста тысячи австрийских солдат и офицеров <...>

в диалог с солдатским фольклором, где подобная история присутствует в различных модификациях. Кроме того, последующая беллетризация дневниковых записей, сохранивших память о наиболее значимых событиях, позволила К. Паустовскому переосмыслить отдельные имагологические проблемы, обострённые вооружённым конфликтом. На наш взгляд, данные размышления коррелируют с наблюдениями М. Горьцкого, изложенными в рассказе «Русский». Говоря о сходствах во внешности, социальном статусе либо образе мышления воюющих персонажей-врагов, писатели подчёркивают искусственность природы войны, непринятой обыкновенным человеком, осознающим, что он не испытывает особой враждебности по отношению к людям по другую сторону фронта.

В контексте книги «Беспокойная юность» программным выглядит письмо К. Паустовского С. Высочанскому, написанное в ноябре – декабре 1915 г. Многие изложенные в нём наблюдения нашли своё продолжение в художественном произведении: «Война – это голод, когда по два-три дня люди грызут черствые хлебные корки, это – бесконечные утомительные переходы по непролазной грязи, под дождем, переходы, которые всегда происходят ночью, все колодцы, деревни, избы заражены. Везде холера, сыпной тиф, дизентерия, черная оспа. Все озлоблены. На войне ты не услышишь ни разу простой человеческой речи. Всюду – злая брань и очень часто вместо слов употребляют нагайки. Война – это десятки тысяч беженцев, умирающих от голода и холеры, бесконечные военные обозы. Все дороги, как кладбища. Везде убийства, разбой, поджоги» [6, с. 20]. Перечисленные мрачные образы войны детализируются уже в произведении, становясь не только фактом автобиографическим и документальным, но и литературно-художественным.

Эпизоды, связанные с пребыванием на территории Беларуси, объединяются в концептуальное целое благодаря приёму противопоставления. Прошрое, описанное где-то в идиллическом, а где-то социально-критическом ключе, контрастирует с грубой повседневностью, вызывающей у повествователя чувство отторжения: «Тогда Белоруссия выглядела так, как выглядел бы старинный пейзаж, повешенный в замызанном буфете прифронтовой станции. Следы прошлого были еще видны повсюду, но это была только оболочка, из которой выветрилось содержимое.

Я видел замки польских магнатов <...>, фольварки, еврейские местечки с их живописной теснотой и запущенностью, старые синагоги, готические костелы <...> Видел полосатые верстовые столбы, оставшиеся от николаевских времен. Но уже не было ни прежних магнатов, ни пышной и бесшабашной их жизни, ни покорных им “хлопов”, ни доморощенных раввинов-философов, ни грозных Судных дней в синагогах <...> А сейчас, во время войны, устоявшийся быт, так же, как и эти тусклые воспоминания, стерла до основания война. Она затоптала его, загнала в последние тихие норы, заглушила хриплой руганью и ленивым громом пушек» [5, с. 393–394]. Тем не менее, увиденное и пережитое на войне (даже в самых апокалиптических формах) заставляло думать, что «в бестолочи и военной сумятице явно выступали черты нового переломного времени, и у людей на сердце было тревожно, как перед медленно идущей грозой» [5, с. 394].

Полное неприятие войны, уродующей человеческое бытие, отразилось в эпизодах, связанных с пребыванием на территории Беларуси. Новая реальность вызывала у повествователя приступы меланхолии, когда казалось, что даже силы природы противостоят человеку: «Мы шли по южной части Гродненской губернии, кормили беженцев, отправляли их в тыл, забирали больных и развозили по лазаретам.

Начались обложные дожди. Желтые пенистые лужи рябили на дорогах. Дожди тоже казались желтыми, как лошадиная моча. Шинели не просыхали. От них воняло псиной. Ветер непрерывно гнул кусты вдоль дорог и свистел ветвями, как розгами.

Попутные местечки – Пружаны, Ружаны, Слоним – были обглоданы, как кости, отступающими войсками. В лавчонках ничего не осталось, кроме синьки и столярного клея» [5, с. 365].

К. Паустовский детально остановился на проблеме беженства, знакомой ему «изнутри» благодаря работе в санитарном отряде. Важно отметить предельную концентрацию душевной боли и негативных эмоций, связанных с судьбой переселенцев поневоле. Повествователя, занятого гуманитарной деятельностью, особенно удручали моменты, когда стечение обстоятельств принуждало беженцев забывать о своём моральном облике и правилах общезжития. Так, в Кобрине он наблюдал за душераздирающим зрелищем: «Голодная толпа беженцев рвалась к котлам. Ее сдерживали солдаты. Факелы металась и освещали, казалось, только одни глаза – выпуклые стеклянные глаза людей, ничего не видевшие, кроме открытых дымящихся котлов <...> Мужчины рвали миски друг у друга из рук. Женщины торопливо совали в рот грудным посиневшим детям куски серой распаренной свинины» [5, с. 362]. Свое-

Вдруг санитар Гуго Ляхман схватил меня за руку.

– Смотрите! – крикнул он. – Вон там! Австрийский солдат! Смотрите!

Я взглянул и почувствовал, как озноб прошел по телу. Навстречу мне шел усталым, но мерным шагом я сам, но только я был в форме австрийского солдата <...>

И тут произошло совсем уже странное обстоятельство. Конвоир взглянул на меня, потом посмотрел на австрийца, бросился к нему, дернул за рукав и показал ему на меня.

Австриец взглянул, как будто споткнулся и остановился <...> В темных глазах австрийца я увидел удивление. Потом оно сменилось мгновенным страхом. Он быстро пересилил его и вдруг улыбнулся мне застенчиво и печально и приветственно помахал поднятой бледной рукой <...>

В поезде было много разговоров об этом случае. Все сошлись на том, что этот австрийский солдат был, конечно, украинец. А так как я отчасти был тоже украинцем, то наше поразительное сходство уже не казалось непонятым [5, с. 342–343].

образной кульминацией пребывания в Кобрине становится беседа с местным жителем – Иосифом Шифрином, который эмоционально выражает своё отношение к происходящему: «Я не вижу, кто отомстит за нас! Где человек, что утрет слезы этих нищих и даст матерям молоко, чтобы дети не сосали пустую грудь! Где тот, кто посеет на этой земле хлеб для голодных? Где тот, кто отнимет золото у богатых и раздаст его беднякам? Да будут прокляты до конца земли все, кто пачкает руки человека кровью, кто обворовывает нищих!» [5, с. 363].

Зарисовки беженского быта и рассуждения К. Паустовского о судьбе людей, согнанных с родной земли, на наш взгляд, уточняют ряд наблюдений белорусских писателей: З. Бядули («Набліжэнне»), М. Горецкого («Літоўскі хутарок», «На імперыялістычнай вайне», отрывки из романа «Віленскія камунары»), Т. Гартного («Сокі цаліны»), Я. Коласа («Туды, на Нёман»). Стоит отметить, что в отличие от отечественных авторов, изображавших персонажей-беженцев преимущественно как невинных мучеников войны, которые не могут осознанно сотворить зло, К. Паустовский, скорее, далёк от их идеализации. Данный факт свидетельствовал о желании писателя, пережившего Великую Отечественную войну, показать своеобразную ретроспективу процесса дегуманизации, характеризовавшего первую половину XX столетия.

Рассуждения о дегуманизации заставили повествователя рассказать и об эпидемии чёрной оспы, пережитой в безымянной деревне на пути в Барановичи, куда санитарный отряд попал по чистой случайности. В телеграфно-натуралистической манере он сообщал: «Мы ходили по хатам, впрыскивали морфий, поили умирающих водой и с безмолвным отчаянием следили, как заболели те немногие, которым болезнь дала отсрочку.

Трупы мы стаскивали в столоды. Врач из летучки приказал сжигать эти столоды. Каждый раз он распоряжался этим делом сам и очень при этом оживлялся.

Санитары обкладывали столоды соломой и поджигали. Загорались они медленно, но горели жарко, распространяя тяжелый дым.

Стодол пропах карболкой. Наши руки были сожжены карболкой до того, что их нельзя было помыть. От воды они невыносимо болели» [5, с. 381]. По мнению повествователя, судьбы будь то белорусских крестьян, беженцев либо медицинских работников перекликались, т.к. война делала их чрезвычайно уязвимыми перед лицом боевых действий, где всё чаще использовались средства массового поражения, господствовали голод и эпидемии. Кроме того, бедствия войны прерывали естественный процесс коммуникации представителей разных поколений, что не позволяло полноценно передать информацию о прошлом. В таком случае значимые для определённого этноса предметы материальной культуры, традиции, верования, ценностные ориентации становились описанной выше оболочкой, лишённой смыслов.

Ностальгия о прошлом, рождавшаяся в сердцах рядовых жителей белорусских местечек и деревень, заставляла их идеализировать ушедший в небытие образ жизни. Так, корчмарь, у которого повествователь остановился на пути в Несвиж, с грустью говорил: «Теперь жизнь не жизнь! <...> Вот бы приехали вы до нас в мирное время. Каждый день имел свой порядок и свое удовольствие. Я открою утречком рано корчму, подъезжают на фурах добрые люди – кто на базар, а кто на мельницу. Я их всех знаю кругом на пятьдесят верст. Заходят до корчмы и кушают и пьют – кто чай, а кто горилку <...> И идет хороший разговор. Про цены, про урожай и помол, про картошку и сено. И я знаю еще про что! Про все на свете. Тихое время для души <...> Все пошло в помол, вся наша жизнь» [5, с. 389]. Подобные мотивы звучат и в прозе Т. Гартного («Сокі цаліны»), М. Мелешки («Шэпты»), М. Лынькова («На чырвоных лядах»).

Стоит отметить, что в книге «Беспокойная юность» «белорусские» эпизоды, посвящённые войне, повествуют не только о концептуально значимых философских, аксиологических, морально-этических проблемах, рождённых глобальным вооружённым конфликтом. Автор переходит на уровень подобных обобщений, опираясь исключительно на истории, носящие частный характер (полный трагизма рассказ о смертях, вызванных оспой, воспоминания о принятых под открытым небом родах, эпизод случайной гибели мальчика-беженца, попавшего в толпу голодных переселенцев). Подобные фрагменты воспринимаются читателем практически как самостоятельные произведения, создающие идейно-тематическую комплементарную систему.

Заключение. Книга «Беспокойная юность» К. Паустовского воспринимается как значимый литературно-художественный источник, позволяющий расширить представления о Первой мировой войне, которая прокатилась и по территории современной Беларуси. Авторская концепция предполагает создание такого повествовательного единства, где бы слились эпизоды из жизни повествователя и его рассуждения на морально-этические темы, ставшие предельно актуальными в связи с тотальной десакрализацией человеческой жизни. Говоря о бытии белорусских деревень, городов и местечек, К. Паустовский прибегает к приёму противопоставления, т.к. и повествователь, и эпизодические персонажи обращают внимание на радикальные трансформации повседневности, которая перестала видиться в контексте прошлого. Ощущение своеобразного «темпорального разрыва» усиливалось, в связи с наблюдением за ландшафтом и обликом населённых пунктов с их архитектурными доминантами: осквернённые войной, они перестали ассоциироваться с историей белорусского народа, богатой на события и выдающиеся персоналии. Кроме того, осознание аксиологического кризиса обострялось в связи со столкновением местного населения с бесчисленными волнами беженцев, предъявляющими иную картину мира. Показательно, что автор не желает идеализировать человека, познавшего ужасы войны, говоря о нём исключительно как о жертве обстоятельств либо мученике. Боевые действия, по наблюдениям К. Паустовского, высвобождают деструктивные силы, делающие его персонажей глухими к доводам рассудка и морально-этическим ценностям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будагова Л. К литературоведческой рефлексии Первой мировой войны // Первая мировая война в литературах и культуре западных и южных славян. – М.: Институт славяноведения РАН, 2004. – С. 14–22.
2. Красников Г. «Внимая ужасам войны» // Первая мировая война в русской литературе. Антология. – М.: ООО «Издательский дом «Вече», 2014. – С. 558–576.
3. Будагова Л., Доронина Р. От редколлегии // Первая мировая война в литературах и культуре западных и южных славян. – М.: Институт славяноведения РАН, 2004. – С. 3–5.
4. Паустовский К. Страницы из дневников 1914 – 1919 гг. // Повесть о жизни. В 2 т. – Т. 1. – М.: Современный писатель, 1993. – С. 592–617.
5. Паустовский К. Беспокойная юность // Повесть о жизни. Кн. 1–6. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. – С. 249–472.
6. Паустовский К. Письма. 1915 – 1968 // Собрание сочинений. В 9 т. – Т. 9. – М.: Худ. лит., 1986. – 542 с.

Поступила 07.10.2025

IMAGES OF WAR IN K. PAUSTOVSKY'S AUTOBIOGRAPHICAL BOOK 'RESTLESS YOUTH'

Z. TRATSIAK

(Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk)

This article examines some episodes from K. Paustovsky's autobiographical book, 'Restless Youth', which recreate the narrator's life in the present-day Belarusian territories during the First World War. Based on the juxtaposition of a bygone past, with its cultural and historical imperatives, and a brutal modernity that systematically destroys material values, axiological dominants, and the significance of human existence as such, these fragments speak of a peculiar temporal rupture, the consequences of which are experienced by the local multinational population before the narrator's very eyes. The crisis-ridden nature of the era under consideration compels the author to rethink the image of a refugee, portrayed not so much as an innocent martyr of war, but as one of the bearers of its destructive potential.

Keywords: *Russian literature about the First World War, autobiographical prose, literary local history, K. Paustovsky.*

УДК 362.8.09.82.0.82.091.82-1

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-6-12

**САТИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ В ШЕКИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СРЕДЕ 50-70-х гг. XX в.
(ПО МАТЕРИАЛАМ ГАЗЕТЫ «ШЕКИНСКИЙ РАБОЧИЙ»)****д-р филол. наук, доц. К.Ф. АДИШИРИНОВ***(Шекинский региональный научный центр при Национальной академии наук Азербайджана)*ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0890-4867>e-mail: kamil.adisirinov@mail.ru

В статье рассматриваются вопросы сатиры на страницах газеты «Шекинский рабочий». Впервые в качестве объекта анализа отобраны стихи на различные темы, опубликованные в данном периодическом издании в 50 – 70-х годах XX века. При оценке мнений авторов за основу берется их соответствие историческим фактам; объективные и субъективные мнения поэтов трактуются исследователем с точки зрения исторической реальности. Впервые исследование истории сатирической поэзии Шеки как значимой части азербайджанской литературы за двадцатилетний период на основе материалов газеты «Шекинский рабочий» проводится столь системно, подчеркивая актуальность данной статьи. Сатира в шекинской литературной среде играла роль своеобразного зеркала, в котором общество могло увидеть свои недостатки и пороки.

Ключевые слова: сатирическая поэзия, Ягуб Махир, Шакир Хаял, газета «Шекинский рабочий», бахри-тавил, антипод, сатирический тип.

Введение. Русский литературовед В.Т. Колганова пишет, что «специфика литературного развития заключается отчасти в том, что большое место в нём принадлежит сатире» [1, с. 84]. Великие представители азербайджанской литературной критики подошли к проблеме с исторической и хронологической точек зрения и отразили в своих исследованиях развитие сатирической поэзии в национальной литературе. Неоспорим тот факт, что сатирическая поэзия с начала XX века развивалась во всех направлениях. Мирза Алекпер Сабир достиг вершины мастерства, создавая революционную сатиру. В частности, видные литературоведы – Азиз Мирахмедов, Джафар Хандан Гаджиев, Яшар Караев, Ислам Агаев, Тарлан Новрузов, Ариф Сафиев, Камран Мамедов, Бадирхан Ахмедов, Баба Бабаев, Ядулла Агазаде – в своих исследованиях сатиры всесторонне проанализировали традиции сабирской сатиры в азербайджанской сатире XX века. Тем не менее, история развития сатирической поэзии не стала отдельной темой исследования в литературоведении с региональной точки зрения. Азербайджанские писатели XX – XXI вв. использовали этот жанр литературы не только для развлечения читателя, но и для острой критики общественных пороков, несовершенств государственного устройства и человеческих слабостей.

Материалом для исследования послужили архивы газеты «Шекинский рабочий» («Şəki fəhləsi») за период 1950-х – 1970-х гг. и стихотворения поэтов. Применялись следующие научные методы: описательный, биографический, культурно-исторический, сравнительно-исторический и аналитический.

Основная часть. Одной из основных причин популярности газеты «Шекинский рабочий» среди масс является её верность классическим традициям и публикация сатирических и юмористических критических статей под девизом «Борьба с антиподами». Газета продолжала традиции критики журналов «Молла Насреддин» и «Ёжик» («Kıprı») в 1960-х и 1990-х гг. Писатели Мехмеддин Аббасов, Низами Набиев, Ягуб Махир, Энвер Мирзаоглу, Шакир Хаял, Сурагат Курбани, Мамедия Насибли, Сабир Эфендиев, Нурпаша Гумметов, братья Валех и Мухтар Кияси и другие талантливые авторы публиковали свои сатирические произведения на страницах газеты «Шекинский рабочий». В газете публиковались произведения различных жанров: сатирические стихотворения, фельетоны, бахри-тавилы¹, рассказы, двустишия, мухаммасы² и др. На её страницах резко разоблачались коррупционеры, председатели колхозов, руководители хозяйств, жадные люди, льстецы, лицемеры, родители, создающие условия для безнравственной жизни своих детей, лжерелигиозные деятели, врачи-посредники, взяточники, недобросовестные торговцы и другие негативные явления.

Сатирические произведения публиковали не только местные авторы, такие как Ягуб Махир, Энвер Мирзаоглу, Нурпаша Гумметов, Мехмеддин Аббасов, Алашраф Шаян, но и талантливые писатели из близлежащих регионов, например, Шакир Хаял, Мамедия Насибли, Сурагат Курбани. Эти поэты обогатили сатирическую поэзию и прозу азербайджанской литературы в литературной среде региона, продолжая традиции сабирской сатиры. Особенно в 60-е гг. XX в. сатира приобрела ярко выраженный социальный характер, отражая общественную жизнь. Для сатирических произведений, публикуемых в газете «Шекинский рабочий», были характерны такие приёмы воздействия, как использование разговорной речи, а также точная и лаконичная манера изложения.

¹**Бахри-тавил** – сатирико-лирическое прозаическое произведение в азербайджанской литературе. Объём не превышает одной-двух страниц. Отличается текучестью содержания и рифмованной прозой.

²**Мухаммас** (араб. – ‘пяť’) – одна из лирических поэтических форм в средневековой классической восточной, в том числе азербайджанской, и ашугской поэзии. В основном, рифмуются все строки первой строфы, а в последующих строфах рифмуются только последняя строка с первой.

В сатирических стихах, опубликованных на страницах газеты, те, кто разворовывает общественную собственность, получает доходы через взяточничество, а также наживается лёгким спекулятивным путём, представлены, как реальные типы своего времени:

Rəhbər idim bir böyük idarədə,
Daş – baş ilə kefə baxırdım, adə,
Danışan olmazdı mənim barədə,
Yox idi bunca zilləti rüşvətin.
Vardı dadı, həm ləzzəti rüşvətin [2, с. 86].

Я был главой в большом учреждении,
С камнем в голове я жил в наслаждении,
Никто не смел говорить обо мне в осуждении,
Не было такого позора у взятки тогда.
Был вкус и сладость у взятки всегда [Здесь и далее – перевод наш К. А.].

Обращает на себя внимание обилие сатирических произведений на страницах газеты. Нет такой стороны общественной жизни, которую бы не критиковали сатирики. В этих сатирах авторская позиция не остаётся на втором плане, привлекая внимание читателя и акцентируя его на внутренней сути произведений. Для этого требуется смелость сатирика. Среди примеров такого мужества, украшающих страницы газеты «Шекинский рабочий», выделяются образы людей, разрушающих общество.

Алашраф Шаян произведении «Что я смогу сделать?» («Neyləyə billəm?») разоблачает алчность одного из самых самовлюблённых торговцев Шеки, высмеивая его действия:

Tərəzi qapazsız işləyən zaman,
Ovqatım təlx olur, halıma inan,
O “leviy” malların kalan pulundan,
Ciblərim dolmasa neyləyə billəm?

Yoxlama dil bilib söz anlayanda,
Qada-bəlalardan dururam yanda,
Meydan sulayaraq mən oynayanda,
Müfəttiş çalmasa, neyləyə billəm? [3, с. 4; 4, с. 104–105].

Когда весы без чаши начинают работать,
Настроение моё портится, поверь.
Если из тех «левых» товаров, что уходят,
Карманы мои не наполняются, – что мне делать?

Когда язык знает дело, а слова понятны,
Я сторонюсь бед и опасностей,
И если на площади я не веселюсь,
Если инспектор не вмешается – что мне делать?

Как уже отмечалось, влияние журналов «Молла Насреддин» и «Ёжик» прослеживается в сатирических стихотворениях, опубликованных на страницах газеты «Шекинский рабочий». В 50 – 60-е гг. прошлого века в журнале «Ёжик» публиковались интересные сатирические стихи и фельетоны шекинских авторов. Так, поэт-сатирик Шакир Хаял в стихотворении «Жениться или не жениться?» («Evlənim, evlənməyim?») создаёт произведение, схожее по эффекту с одноимённой сатирой известного «молланасреддинца» Али Назми, но с совершенно иными идеями. Если герой Али Назми – старый мулла, имеющий несколько жён и не решающийся жениться вновь, то сатирический герой Шакира Хаяла – мещанин, холостяк и бродяга 60-х гг. XX века, воплощающий образ антипода. Язык произведения построен на монологе отрицательного персонажа, в духе традиций «Молла Насреддин»:

Nəyatımın, ömrümün nemətidir subaylıq.
Ən qiymətli çağları, şöhrətidir subaylıq.
Eşqimin dan ulduzu, ziynətidir subaylıq.
Bir gözələ dil töküb evlənim, evlənməyim?
Subaylıqdan əl çəkib, evlənim, evlənməyim? [5, с. 3].

Одиночество – дар моей жизни и судьбы,
Слава лучших лет – в свободе моей.
Звезда моей любви – украшение холостяцкой доли.
Стоит ли, пленившись красотой, жениться?
Променять свободу на узы брака – жениться или нет?

В третьей строфе стихотворения сомнения отрицательного героя усиливаются. Ему трудно решиться на брак, стать «слугой жены», терпеть семейные тяготы, отказаться от холостяцких развлечений, таких как нарды и домино, и от друзей, любящих водку и вино:

Deyirlər ki, arvada nökdər evlənlər,
Çəkirlər min əzabı, min dərdi evlənlər,
Oynamırlar domino, nə nərdi evlənlər,
Var qəlbimin marağı, evlənim, evlənməyim?
Atıb çaxır, arağı, evlənim, evlənməyim? [5, с. 3].

Говорят, женатые – слуги своих жён,
Терпят тысячи мучений и бед.
Не играют в домино, не знают веселья.
Тревожит сердце вопрос: жениться или нет?
Бросить вино и водку – жениться или нет?

Одной из примечательных особенностей сатирических стихов, опубликованных в газете «Шекинский рабочий», является критика антиподов, тормозящих развитие общества. Такие стихи присутствуют в творчестве каждого сатирика, публиковавшегося в газете. Отрицательный герой сатиры «С инструкции» («Təlimatdan») Ягуба Махира, выдающегося поэта своего времени, не имеет аналогов. Газета посвятила ему отдельную страницу, представляя читателям как гнилого представителя партии. Возможно, это стихотворение было опубликовано в партийном органе из-за неприязни редактора к подобным фигурам. Стихотворение написано в 1975 г., когда коммунистическая партия глубоко проникла в политическую жизнь общества. Это было время, когда руководитель страны Гейдар Алиев разрешил критиковать чиновников, отстающих от общественного прогресса. Такие «антиподы» стали объектами сатиры, и стихотворение Ягуба Махира «С инструкции» («Təlimatdan») было опубликовано в 1975 г. на страницах газеты «Шекинский рабочий» – органа Шекинского горкома партии. В стихотворении поэт художественно изображает героя, скованного инструкциями: каждое его действие, походка, поза и даже сон подчинены правилам. Герой следует инструкциям даже при стирке и одевании, а его очки соответствуют цвету одежды:

Bir tanışım var mənim
Hər işi təlimatdan.
Oturuşu, duruşu,
Yerişi təlimatdan.
Təlimatla yatıb o,
Təlimatla oyanır.
Təlimatla yuyunub,
Təlimatla daranır.
Əynindəki zolaqlı
Köynək də təlimatdan,
Gözlərinə taxdığı,
Eynək də təlimatdan [6, с. 3].

Есть у меня знакомый,
Живёт по инструкциям.
Сидит, стоит, шагает —
Всё по инструкциям.
Ложится спать по правилам,
Просыпается по ним же.
Моется по уставу,
Причёсывается по предписаниям.
Полосатая рубашка –
По инструкции подобрана,
Очки на глазах –
И те по инструкции.

Этот «инструктор», призванный служить народу, смотрит на гражданина, просящего помощи, и ищет в инструкциях «законное» решение, хотя проблему можно решить быстро:

Əgər işin düşsə, sən.
Ondan kömək istəsən.
İnanın ki, həmin an
Dəbərrib altdan-altdan,
Köməklik göstərməyi
Axtarar təlimatdan [6, с. 3].

Если тебе нужна помощь,
И ты к нему обратишься,
Поверь, в тот же миг
Он начнёт копаться в бумагах,
Ища, как по правилам
Оказать тебе содействие.

Прославление труда, трудолюбия и честной работы всегда было одной из ведущих тем азербайджанской литературы. Эта тема нашла отражение в лирико-сатирической поэзии шекинской литературной среды и в газете «Шекинский рабочий» – главной трибуне местных писателей. В сатире «Не стой, мужчина!» («Durma, kişi!») Валех Гияси критикует людей, избегающих общественно полезной работы, бессмысленно проводящих дни и желающих больше зарабатывать, работая меньше. В первой строфе поэт подчёркивает, что человек возвышается только трудом, и призывает ленивых быть прилежными:

Ucalır insan oğlu işlə, əmi,
Göstərib qüdrətini işlə, əmi,
Zəhmətin bəhrəsini dişlə, əmi,
Bizə gəl, hiylə, kələk qurma, kişi.
Kölgədə daldalanıb durma, kişi! [7, с. 4].

Человек возвышается трудом, дядя,
Покажи свою силу работой, дядя,
Вкуси плоды усилий, дядя,
Не плети хитрости, будь мужчиной,
Не стой в тени, не прячься, мужчина!

В последней строфе поэт напоминает ленивому герою, что азербайджанский народ трудолюбив, и подчёркивает ценность тружеников в социалистическом обществе:

Biz sənə işdə zəfər çal deyirik,
Yeni şöhrət, yeni ad al deyirik,
İş sevən xalqa nəzər sal deyirik,
O uzun bığımı çox burma, kişi.
Kölgədə daldalanıb durma, kişi [7, с. 4].

Мы говорим: побеждай трудом,
Заслужи славу и почёт,
Взгляни на народ, что любит работу,
Не тереби усы, будь мужчиной,
Не стой в тени, не прячься, мужчина!

В сатире «Ещё есть надежда на последнюю весну» («Ümidimiz son bahara var hələ») Валех Гияси критикует вялую работу управления коммунального хозяйства. Несмотря на важность строительных работ в городе в любое время года, осенью и зимой они не проводятся из-за безразличия руководителей. Жертвами такого пренебрежения становятся граждане, годами ждущие жилья. Поэт, следуя традициям Мирзы Алекпера Сабера, передаёт равнодушие к работе и ситуации на языке руководителя строительно-ремонтного управления:

İşdən qalıb icazəsiz, iznsiz,
Qış günləri gedin rahat gəzin siz,
Bir balaca çətinliyə dözdün siz,
Çox yağacaq sısqa yağış-qar hələ.
Ümidimiz son bahara var hələ [8, с.4].

Работа встала без разрешения,
Зимой гуляйте свободно, без забот,
Потерпите небольшие трудности,
Ещё будут дожди и снегопады.
Надежда наша на весну грядущую.

В третьей и четвёртой строфах сатиры поэт обостряет критику, высмеивая неэффективное управление, оправдания руководителей и их радость от зимнего безделья:

Biz deyirik indi bahar, yaz deyil,
Görməli işlər də hələ az deyil,
Nə etməli, məşınlar da saz deyil,
Çox yağacaq sısqa yağış-qar hələ.
Ümidimiz son bahara var hələ [8, с. 4].

Говорим: сейчас не весна, не лето,
 Дел впереди ещё немало.
 Что делать, машины неисправны,
 Ещё будут дожди и снегопады.
 Надежда наша на весну грядущую.

Сатирические стихи в газете публиковались в рубриках «Литературная страница» («Ədəbiyyat səhifəsi»), «Сатира и юмор» («Satira və uumor») и «Дятел» («Ağacdələn»). В 1960-е годы для усиления сатирического стиля была создана рубрика «Дятел» («Ağacdələn»), где резко критиковались недостатки социально-экономической и культурной жизни города и региона. Поэтические и прозаические произведения в этой рубрике отличались остротой. Статьи рубрики «Дятел» в номере газеты от 18 сентября 1966 г. напоминают критический подход Мирзы Джалиля, обусловленный его сатирическим стилем. После сатиры «Шерашуров» [9, с. 4; 10, с. 179–180], посвящённой разоблачению людей, срывающих работу пустыми разговорами, публикуется «Объявление дятла» («Ağacdələnün elanı»), написанное составителем рубрики Алекпером Эйюбовым. В объявлении говорится: «*Просим автомобилистов быть осторожными на улицах города и смотреть вперёд зорким взглядом. Не стоит слишком гордиться своим мастерством вождения и соблюдением правил. Есть обстоятельства, не зависящие от них, о которых мы предупреждаем. При строительстве канализации и водопровода в городе были открыты люки, которые забыли закрыть. <...> Также убедительно просим: если вы видели железные крышки люков, сообщите в коммунальный отдел. Возможно, они примут меры и спасут вас от несчастных случаев*» [11, с. 3]. В духе критики Мирзы Джалиля «Дятел» разоблачает неэффективность шекинской коммунальной службы.

В номере газеты от 31 декабря 1974 г. в рубрике «Новогодние телеграммы» («Yeni il teleqramları») были опубликованы обращения к Таджеддину Эфендиеву, директору Шекинской шёлковой фабрики имени В.И. Ленина: «*Поздравляю ваш коллектив с досрочным выполнением годового плана и присвоением государственного знака качества трём видам тканей. Желаю в новом году покрыть страну красивым шекинским шёлком. Если вы прекратите использовать большое количество коконов для выпуска некачественной продукции и искорените безделье, ваша работа станет ещё успешнее*» [12, с. 4].

Заведующая животноводческой фермой колхоза «9 января» Немат Ахмедова и директор дома культуры села Бидеиз Ф. Керимов также получили письма от «Дятла». Особенно резко критиковалась Немат Ахмедова: «*Если я не ошибаюсь, в начале года вы обещали увеличить надои молока до 1200 кг с каждой коровы и поставить 195 тонн молока для населения. Но вы нарушили обещание. Вместо прогресса вы отступаете, как краб. Вы довели коров до состояния, когда они дают на 45 тонн меньше молока, снизив удои на 20%. Это недопустимо. Слово мужчины – закон. Передайте привет вашему председателю Юсифу Джалилову, который не замечает ваших промахов*» [12, с. 4]. Критика «Дятла» в адрес директора дома культуры села Бидеиз Ф. Керимова и председателя исполкома Кюнгютского сельсовета Т. Самадовой была ещё более жёсткой: «*Вы превратили новый Дом культуры, сданный в эксплуатацию 7–8 месяцев назад, в настоящий бардак. Никаких мероприятий – ни днём, ни ночью, кроме посиделок пяти-шести человек. Нет ни культурной работы, ни активных объединений. Как говорили предки: «Ни приклада для ружья, ни пестика для ступы». Ждите, пока власти не сократят штат до двух человек*» [12, с. 4].

В 70-е годы XX века газета «Шекинский рабочий» вела беспощадную борьбу с людьми, препятствующими новаторству в социальных процессах. В номере от 3 февраля 1977 г. рубрика «Дятел» направила критику на разные цели. Газета выделила «Дятлу» отдельную страницу под заголовком «Смех газеты “Шекинский рабочий”» («“Şəki fəhləsi” qəzetinin gülüşü»). На страницах публиковались сатиры, такие как «Главы и оправдания» Ягуба Махира, «Тарифбазов», статьи журналиста Акифа Саламова «Бандеролы», «После шипения», «Покаяние», «Избавимся летом от смущения», «При выборе штаба». В статье «Избавимся летом от вашего конфуза» критикуется городское коммунальное хозяйство. Корреспондент А. Гаджизаде пишет: «*Товарищ Дятел, как и каждый год, сотрудники коммунального хозяйства впадают в спячку. Из-за их бездействия на улицах и во дворах появились мусорные кучи. Начальство отвечает, что в зимние трудности уборка невозможна. Дятел, может, тебе стоит посмеяться? Уборщики говорят, что чистить улицы должны другие. Но придёт весна, и мы избавим вас от этого позора*» [13, с. 4].

В сатире «Тарифбазов» («Этот человек хочет, чтобы его всегда хвалили»), одном из самых читаемых произведений страницы, Ягуб Махир высмеивает тщеславных псевдоинтеллектуалов, считающих себя учёными. Персонаж Тарифбазов, которого поэт встретил в жизни, представлен как самодовольный «критик». Взяв стихотворение для редакции, Тарифбазов портит его из-за своей некомпетентности, вызывая гнев поэта:

Öyündü Tərifbazov, özünə “doktor” dedi.
 Dünyada məndən artıq tənqidçi yoxdur, dedi.
 Poema verdim ona, lap şitini çıxartdı,
 Qırıb qol - qabırğasını, düzlu yerini atdı.
 O dedi bəs, bununla bir inqilab yaratdı.
 Guya bir az şit çıxıb, həcmcə çoxdur, – dedi,
 Tərifbazov: – Mənimtək tənqidçi yoxdur, – dedi [13, с.4; 14, с. 113].

Хвалился Тарифбазов, назвал себя «доктором»,
«Критика лучше меня в мире нет», – заявил он.
Дал я ему поэму – он всё испортил,
Сломал ей руки-рёбра, выбросил соль.
«Этим, – сказал он, – я создал революцию!
Правда, чуть скучно и слишком длинно», – добавил,
Тарифбазов: «Критика лучше меня нет!»

Ягуб Махир использует разные ситуации, чтобы показать самодовольство Тарифбазова. Тот хвастается, не зная ни дома, ни улицы, искажая всё, что попадает под руку. Когда его спрашивают: «Почему твоя работа заплесневела на полке?» – он, как кролик, меняет тему, заявляя: «Ещё много надо напечатать», и хвалится, что нет критика лучше него:

Ötdü, keçdi özünü məclisdə təriflədi,
Çənəsinin altına kim düşdü həriflədi.
Soruşdular: – Əsərin rəfdə neçün kiflədi?
Çap olası, ay canım, qalaq – qalaqdır, – dedi.
Dünyada məndən artıq tənqidçi yoxdur, – dedi [15, с. 4; 16, с. 113].

Прошло время, он хвалил себя на собраниях,
Кого встречал – того унижал.
Спросили: «Почему твой труд пылится на полке?»
«Готово к печати – стопками!» – ответил он.
«Критика лучше меня в мире нет!»

Поэт питает ненависть к таким псевдоинтеллектуалам. Он считает, что люди вроде Тарифбазова, хвастающиеся учёностью, возносятся на гору, но неизбежно падают. В последней строфе Ягуб Махир использует в адрес Тарифбазова вульгарные выражения – «облизать рот», «безголовый», «слепой»:

Böylələri çapsa da, öz atını sağ – sola,
Düşəcəkdir o mütləq gec – tezi mayallağa.
Lap özünü şişirdib qoysa da, hündür dağa,
Eldə qananlar ona: – elmə calaqdır, – dedi.
Ağzi yalaq, başı boş, kor yapalaqdır, – dedi [15, с. 4].

Пусть такие, как он, скачут на своих конях,
Рано или поздно упадут в грязь.
Пусть возносятся на высокие горы,
Знающие скажут: «Его наука – пустышка!»
Язык льстив, голова пуста, слеп и жалок он.

В статье «При выборе кадров» («Kadr seçəndə»), высмеянной «Дятлом», критикуется назначение неграмотных людей на ответственные должности, их грабёж народа и кумовство. Взятчик, представляя родственника начальнику, говорит: «*Этот парень – внук тёти нашей жены. Он знает язык и понимает слова, хоть и не очень образован. Возьмите его на работу – и мы, и вы будете довольны*» [15, с. 4].

В заметке «Покаяние», подписанной «Молодым дятлом» («Bala ağacdələp»), спекулянт-торговец рассказывает о бедах, вызванных обманом покупателей и коммерческими аферами: «*Дорогие работники шекинских магазинов и столовых! Пишу вам из-за решётки, чтобы разбудить вас. Братья, не хватайтесь за всё, что блестит, как золото. Оно может стать змеей и укусить. Я был честным парнем, но в Кичик-Дехне меня проклинали. В моей книге жалоб писали приятные слова, но жадность взяла верх, и я сбился с пути. Я брал с клиентов по 20–30 копеек, потом по 1–2 маната. Например, продал двухметровый матрас Бабакиши Гаджалиеву за 2 маната 20 копеек вместо 93 копеек, а Самую Аллахвердиеву обманул на 2 маната 24 копейки. Сотрудники ОВД поймали меня. Теперь я каюсь, но что толку? Некоторые из вас тоже играют в эти игры. Пока не поздно, остановитесь*» [15, с. 4].

Заключение. Проведённый анализ показывает, что сатирики использовали газету «Шекинский рабочий» как трибуну для объективной критики негативных явлений в обществе. Хотя газета была органом Шекинского горкома партии и Совета рабочих депутатов, она публиковала яркие критические произведения Нурпаши Гумметова, Ягуба Махира, Шакира Хаяла, братьев Валеха и Мухтара Гияси, Сабира Эфендиева, Алашрафа Шаяна и других талантливых авторов, откликаясь на призывы руководства страны бороться с антиподами. В этих произведениях различных жанров резко критиковались коррумпированные чиновники, неграмотная интеллигенция и некомпетентные руководители колхозов. Анализируемые художественные примеры демонстрируют высокое мастерство сатириков, умело использовавших возможности художественного описания и выразительности. Эти произведения формируют полное представление об общественно-политической жизни, экономическом укладе и моральных качествах государственных деятелей того времени. Мы убеждены, что эти сатирические произведения займут достойное место в национальной сатирической мысли и азербайджанской сатирической поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Колганова В.Е. Стихотворные и сатирические послания в творчестве А.П. Сумарокова // Вестник РУДН, Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2003–2004. – № 7–8.
2. Махир Я. Взятка // Шекинский рабочий. – 1968. – 23 апреля. – С. 4.
3. Шаян А. Что я знаю? // Ленинского знамя. – 1965. – 31 март. – С. 4.
4. Шаян А. Не смотрите на жизнь через розовые очки. – Баку: Наука и образование, 2016. – 248 с.
5. Хаял Ш. Жениться или не жениться? // Шекинский рабочий. – 1969. – 18 января. – С. 4.
6. Махир Я. Из инструкции // Шекинский рабочий. – 1975. – 22 марта. – С. 4.
7. Кияси В. Не останавливай, дядя // Нухинский рабочий. – 1959. – 31 мая. – С. 3.
8. Кияси В. У нас еще есть надежда на последнюю весну // Нухинский рабочий. – 1959. – 29 марта. – С. 3.
9. Гумметов Н. «Шерашуров» // Нухинский рабочий. – 1966. – 21 сентября. – С. 4
10. Гумметов Н.У. Молюсь Богу. – Баку: Наука и образование, 2016. – 361с.
11. Объявление «Дятла» // Нухинский рабочий. – 1966. – 18 сентября. – С.4.
12. Дятел. Новогодние телеграммы // Шекинский рабочий. – 1974. – 31 декабря. – С.3
13. Смех газета Шекинский рабочий // Шекинский рабочий. – 1977. – 8 февраля. – С.4
14. Махир Я. Махирнаме. – Мингечаур, 2004. – 200 с.
15. Махир Я. Шекинцы. – Баку, 1998. – 129 с.

Поступила 04.07.2025

**SATIRICAL POETRY IN THE SHEKI LITERARY ENVIRONMENT IN THE 50s – 70s
OF THE XX CENTRY (BASED ON THE MATERIALS OF THE NEWSPAPER “SHEKI FAHLESI”)**

K. ADISHIRINOV

(Sheki Regional Scientific Center of the National Academy of Sciences of Azerbaijan)

The article examines the issues of satire on the pages of the “Sheki Fehlesi” newspaper. For the first time, the author takes as an object of analysis the poems on various topics published in the pages of the “Sheki Fehlesi” newspaper in the 50s and 70s of the 20th century, related to satire. In evaluating the opinions of the authors, the correspondence to the historical truths is taken as the basis, the objective and subjective opinions of the poets are treated by the researcher in terms of historical reality. The study of the development history of satirical poetry in Shaki as an important part of Azerbaijani literature for the first time in a twenty-year period of time on the pages of the newspaper “Sheki Fehlesi” proves the relevance of the article. Satire in the Sheki literary environment played the role of a kind of mirror in which society could see its shortcomings and vices.

Keywords: *satirical poem, Yaqub Mahir, Shakir Khayal, “Sheki Fehlesi” newspaper, behri-tavil, antipode, satirical type.*

УДК 821.112.2

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-13-17

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ В «ВЕЧНЫЙ СЮЖЕТ»:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ****Э.А. БЕЛОУСОВА***(Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой)**e-mail: e.belousova@psu.by*

Статья представляет теоретический обзор исследований, посвященных легенде о Тристане и Изольде: от истоков и средневековых версий (А.Н. Веселовский, Д.С. Гусман, Н.М. Долгорукова, А.Д. Михайлов, В. Хауг, Н. Хенкель, С. Хьюот) до рецепций (А.В. Ведель, В.И. Вьюшина, О.Г. Ключ, Т.А. Михайлова, А.А. Недавойдина). Отдельное внимание уделяется исследованиям рецепции легенды о Тристане и Изольде в творчестве Р. Вагнера (Н.Ю. Бартош, Т.С. Иващенко, Е.Ю. Кривых), который трансформировал известный сюжет в архетип, что в свою очередь способствовало распространению данного сюжета во многих национальных литературах XX века. Рассматриваются различные методологические подходы к изучению легенды о Тристане и Изольде.

Ключевые слова: миф, мифологическая легенда, «вечные» образы Тристана и Изольды, архетипический сюжет, средневековая литература, кельтские саги, интерпретация, рецепция.

Введение. Легенда о Тристане и Изольде является средневековым архетипическим сюжетом, истоки которого коренятся в кельтской мифологии. Впрочем, свое широкое распространение легенда получила в эпоху Средневековья. Среди известных версий, посвященных легенде о Тристане и Изольде, следует назвать «куртуазную» версию Томаса Британского «Роман о Тристане» (между 1170 и 1190), «эпическую» версию романа Беруля «Роман о Тристане» (1191), объемный роман на немецком языке Г. Страсбургского «Тристан» (ок. 1210), норвежскую сагу о Тристане (1226), небольшую английскую поэму «Сэр Тристрем» (конец XII в.), анонимный итальянский прозаический роман «Тристан» (конец XIII в.), а также белорусское переложение легенды – «Аповесць пра Трышчана» (вторая половина XVI в.).

Актуальность исследования заключается в том, что легенда о Тристане и Изольде относится «к числу легенд “вечных”. Рожденная культурой Средневековья и понятная лишь в контексте этой культуры, она не умерла вместе с нею. Дело в том, что легенда о Тристане и Изольде моделирует человеческие отношения, поэтому она универсальна. Но отношения эти, при всей их кажущейся простоте, глубоки и сложны» [1, с. 65]. «Вечный» сюжет неустанно привлекает внимание поэтов, писателей, художников и музыкантов. Легенда о Тристане и Изольде выходит за рамки эпохи Средневековья и продолжает оказывать влияние на литературу и искусство последующих столетий и привела к созданию множества произведений искусства: поэзия (Авг. фон Платен «Тристан и Изольда» (*Tristan*, 1825), Ю. Мозен «Король Марк и Изольда» (*König Mark und Isolde*, 1843)), проза (М. Арнольд «Тристрем и Изольда» (*Tristram and Iseult*, 1852), К. Иммерманн «Тристан» (*Tristan und Isolde*, 1869)), живопись (С. Дали «Тристан и Изольда» (*Tristan and Isolde*, 1944), кино (Ф. Фон Фюрстенберг «Пламя и меч: Тристан и Изольда» (*Fire and Sword: Tristan and Isolde*, 1981), музыка (опера Р. Вагнера «Тристан и Изольда» (*Tristan und Isolde*, 1859)). Кроме того, легенда о Тристане и Изольде также вызывает неподдельный интерес многих исследователей, каждый из которых изучает отдельные аспекты легенды и её рецепций. Актуальным и научно значимым является представление легенды о Тристане и Изольде как сложного смыслового целого, которое может быть прочитано и в аспекте историко-генетического исследования, и в аспекте синхроническом, в контексте взаимодействия с другими произведениями в одном литературном процессе.

Цель исследования – изучить и систематизировать парадигму современных исследований, посвященных легенде о Тристане и Изольде, определить перспективное направление будущих научных изысканий. Объект исследования – легенда о Тристане и Изольде как архетипический сюжет европейской культуры. Предмет исследования – современные научные исследования, посвященные легенде о Тристане и Изольде.

Научная новизна обусловлена тем, что в статье представлена комплексная типология методологических подходов к изучению легенды о Тристане и Изольде (культурно-исторический, компаративный, историко-генетический, герменевтический методы и метод структурного анализа мифа). Проводится подробный обзор научных трудов и статей, изучающих легенду (ее истоки, средневековые версии и рецепции в различных национальных литературах), что позволяет проследить трансформацию легенды, а также изменения в научных подходах к изучению легенды. Стоит отметить, что в статье также рассматриваются междисциплинарные аспекты изучения рецепций легенды о Тристане и Изольде.

Основная часть. Затрагивающие человеческие чувства темы любви и преданности, предательства и утраты представляют интерес не только для литературоведов, но и для философов, которые стремятся понять внутренние механизмы человеческой природы и взаимоотношений. Эти смыслы мы находим в самых ранних версиях легенды, поэтому значительное количество научных трудов посвящено истокам легенды и её средневековым инвариантам. Так, испанский философ, профессор, автор научных статей в области античной и скандинавской мифологии Д.С. Гусман изучает различные мифы и легенды, в том числе и легенду о Тристане и Изольде. В статье «Тристан

и Изольда: миф и символ» (1998) [2] исследовательница анализирует легенду через призму понятия «миф» и описывает параллели с античным мифом о Тесее. Кроме того, автор статьи рассматривает известные варианты мифа о Тристане и реконструирует общий сюжет. Особое внимание Д.С. Гусман уделяет символичности имен героев и эпизодам, которые играют ключевую роль. Анализируя истоки легенды, ученый приходит к выводу, что уже в Средневековье образы героев были глубоко символичными. «В этой истории переплетается множество символов и символических ключей. Тристан олицетворяет все человечество – молодое и героическое по духу, способное сражаться, любить и понимать красоту. Мудрая Изея – это образ заботливого ангела-хранителя человечества, воплощенного в лице Тристана, – образ, символизирующий вечные таинства бытия, которые всегда имели два лица, содержали две соединяющиеся противоположности: разум и пол, жизнь и смерть, любовь и войну» [2].

Изучением легенды о Тристане и Изольде занимался и советский литературовед, доктор филологических наук, медиевист А.Д. Михайлов, который в своем труде «Средневековые легенды и западноевропейские литературы» (2006) [1] представил истоки легенды, пути ее формирования и функционирования, а также последующую «судьбу» легенды. А.Д. Михайлов настаивает на том, что «легенды не являются ни в коей мере пересказом архаичных мифов, они берут из таких мифов только отдельные мотивы, только определенный взгляд на действительность, только к этой действительности отношение. <...> Для средневековых легенд отдельные сюжеты и мотивы архаичных мифов – это благодарный строительный материал» [1, с. 7]. В отношении легенды о Тристане и Изольде исследователь использует термин «мифологическая легенда», подчеркивая тем самым ее прочную связь с древними фольклорно-мифологическими источниками. Несомненным преимуществом данного исследования является то, что А.Д. Михайлов подробным образом освещает рецепции легенды в различных национальных литературах.

Если А.Д. Михайлова в большей степени интересовала реконструкция сюжета и композиции легенды, то русский историк литературы, профессор, исследователь бродячих сюжетов А.Н. Веселовский более детально разбирает кельтские корни легенды. Ученый занимался исследованием «миграции» сюжетов и проводил сравнительный анализ в рамках различных национальных литератур. Так в статье «Тристан и Изольда» [3] литературовед сравнивает британские, ирландские и кельтские мотивы легенды. Он находит некоторые корни легенды в ирландском эпосе о Кухуллине и уэльских сказочных повестях «Мабиногион». Немаловажен тот факт, что А.Н. Веселовский не просто исследует корни легенды, но и пути ее проникновения в литературу (и не только в английскую, но и итальянскую, французскую и немецкую). Автор подчеркивает, что взаимодействие фольклора и христианской культуры создало уникальное произведение, в котором встречаются черты мифологического и религиозного: «повесть-сказка, архаическая по чертам отражающегося в ней быта, полуязыческая по мирозерцанию, наивно мирящаяся с требованиями христианской морали» [3, с. 117]. Таким образом, исследование А.Н. Веселовского становится важным вкладом в понимание не только самой легенды о Тристане и Изольде, но и ее развития и функционирования в рамках литературного взаимодействия, происходившего в эпоху Средневековья.

Средневековые версии легенды о Тристане и Изольде не раз становились предметом диссертационных исследований. Так, например, Н.М. Долгоорукова в диссертации «“Лэ” Марии Французской в контексте литературы ее времени» (2014) [4], изучая сборник «Лэ» первой французской поэтессы, в том числе обращается к легенде о Тристане и Изольде и ее средневековым вариациям и описывает трансформацию мифологических мотивов (любовное зелье, запретная страсть) в средневековой литературе. Автор диссертации подчеркивает, что куртуазные мотивы переплетаются с кельтскими. Компаративный подход к анализу мотивов, их влияния и взаимодействия позволил автору работы оценить степень влияния куртуазной культуры как на творчество средневековой поэтессы, так и на мифологическую составляющую легенды в целом.

В немецкоязычном литературоведении большое внимание уделяется средневековым инвариантам легенды. Немецкий исследователь средневековой литературы, профессор Н. Хенкель (*Nikolaus Henkel*, род. 1945) проводит комплексное исследование истоков легенды и ее версий. В статье «История Тристана и Изольды в немецкой литературе эпохи Средневековья» (*Die Geschichte von Tristan und Isolde im Deutschen Mittelalter*, 1990) [5] особое внимание автор уделяет жанрово-композиционным особенностям и системе персонажей произведения. Как и другие исследователи, Н. Хенкель указывает на кельтские мифологические мотивы и образы в легенде. Кроме того, автор статьи проводит сравнительный анализ её различных трактовок. Стоит отметить, что ученый исследует версии легенды не только в немецкой литературе, но в рамках различных культурно-исторических контекстов. Так, он обращается к версиям Г. Страсбургского, Тома и Беруля. Исследователь делает обзор средневековых вариантов легенды и находит связи между ними, тем самым показывая, как взаимодействовали литературы между собой. Преимуществом является то, что автор рассматривает средневековые версии с точки зрения развития жанра рыцарского романа.

В этом же направлении проводил свои изыскания швейцарский медиевист, специалист по средневековой немецкой литературе, профессор Вальтер Хауг (*Walter Haug*, 1927–2008) [6]. Он анализирует ключевой мотив легенды – страстную любовь – с точки зрения культурного контекста того времени. Исследователь рассматривает, как авторы эпохи Средневековья интерпретировали центральную тему легенды относительно моральных и социальных норм. Кроме того, В. Хауг анализирует становление куртуазного романа через призму развития центральной темы. «Во всех рассмотренных В. Хаугом примерах “абсолют” любви так или иначе проблематизировался, ставился под сомнение, входил в непримиримый конфликт с реальностью, т.е. так или иначе “терпел крушение” именно в этом своем качестве абсолюта. Без этого “крушения абсолюта”, по-разному варьируемого разными авторами, не было бы, однако, и динамики развития романа как жанра – не было бы и самого романа как рассказываемой истории» [6, с. 95].

Большой интерес к легенде о Тристане и Изольде проявляют английские литературоведы. Среди них следует отметить работы специалиста по средневековой французской литературе, профессора С. Хьюот (*Sylvia Huot*, род. 1953) [7]. Одной из ее работ, посвященных легенде о Тристане и Изольде является статья «Невыразимый ужас, неизъяснимое блаженство: загадки и чудеса в прозаическом Тристане» (*Unspeakable horror, ineffable bliss: Riddles and marvels in the prose Tristan*, 2002). В данной статье автор анализирует семиотический аспект прозаической версии «Тристана» в средневековой литературе. С. Хуот исследует иносказания, которые передаются через загадки и чудеса. Исследовательница подчеркивает, что по сравнению с поэтическими версиями легенды, в прозаическом «Тристане» «загадки-иносказания служат средством для поиска ответа на иную, центральную для куртуазного романа, загадку – о человеческой личности» [7, с. 98].

Таким образом, изучение непосредственно средневековой легенды о Тристане и Изольде сочетает как синхронический, так и диахронический подходы: исследования посвящены истокам легенды (А.Н. Веселовский, Д.С. Гусман, А.Д. Михайлов), процессу проникновения в литературу и ее взаимодействие с куртуазной литературой (Н.М. Долгорукова, Н. Хенкель), реконструкции сюжета, композиции и системы персонажей (Д.С. Гусман, А.Д. Михайлов, Н. Хенкель), жанровой эволюции от легенды к рыцарскому роману (В. Хауг, Н. Хенкель), а также изучению символики имен главных героев и ключевых эпизодов легенды (Д.С. Гусман, В. Хауг). Разносторонний анализ легенды позволяет выявить универсальные смыслы и образы, которые позволяют назвать её «вечной».

Исследователи не останавливаются только на средневековых версиях, но и обращаются к рецепциям легенды в разные эпохи. Так, доктор филологических наук, кельтолог Т.А. Михайлова легенде о Тристане и Изольде посвятила главу своей монографии «Грамматика нереального: к анализу структуры средневекового нарратива» (2022) [8], в которой она анализирует и сравнивает несколько древнекельтских мотивов, в том числе мотив любовного зелья. Автор изучает источники этих мотивов и как они функционируют в средневековых легендах. Но Т.А. Михайлова также обращается к рецепции легенды XX века (М. Кунцевич «Тристан, 1946»), прослеживая, как трансформируются мотивы в новом культурно-историческом контексте. Исследовательница приходит к выводу, что сюжет легенды не просто реконструируется, но и «может быть дополнен новыми элементами (как это и было сделано М. Кунцевич)» [8, с. 23].

С точки зрения понятия «вечный образ» легенду рассматривает доктор филологических наук, специалист в области истории русской литературы XX века А.В. Ведель. В своем исследовании «Легенда о Тристане и Изольде в русской поэзии первой трети XX века» (2015), которое вошло в сборник «“Вечные” сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модерна» [9], автор статьи анализирует легенду о Тристане и Изольде, акцентируя внимание не на мифологических образах как таковых, а на интерпретациях этих образов другими поэтами и писателями. А.В. Ведель рассматривает, как распространялся сюжет о Тристане и Изольде в русской литературе, особое внимание уделяя связи с немецкой литературной традицией. Главным источником, к которому обращались русские поэты и писатели, была музыкальная драма Р. Вагнера «Тристан и Изольда». Исследовательница утверждает, что «музыкальность новых текстов восходит к древним источникам легенды – кельтским, древневаллийским, средневековым. Это проявляется в важной роли (как в средневековых, так и в русских текстах) образа арфы и Тристана-арфиста, а также в частотном в русских текстах употреблении слова “песня” (и производных от него лексем) в контексте истории Тристана и Изольды. <...> Это скорее отсылает не к ситуации оперного исполнения, а к средневековой эстетике трубадуров и миннезингеров, которые часто использовали этот сюжет для своих лэ (песен). Двойная природа музыкальности поэтических текстов подтверждает мысль о том, что для русской культуры важным источником легенды о Тристане и Изольде является не только опера Вагнера, но и литературные предтексты. Кроме того, в поэтических текстах появляются такие образы, которых не было у Вагнера, но которые важны для литературных источников» [9, с. 112]. Это только подтверждает важность «вечных» образов Тристана и Изольды. Стоит отметить, что А.В. Ведель также интересуется языческой составляющей легенды, исследуя, как древние представления и верования влияли на формирование сюжета о Тристане и Изольде. Таким образом, ее работа служит обобщением и систематизацией влияний и взаимодействий одной национальной литературы с другой.

В диссертации О.Г. Ключ «Легенда о Тристане и Изольде: особенности интерпретаций в русской литературе конца XIX–XX веков» (2018) [10] анализируются генетические корни легенды о Тристане и Изольде, выявляются способы актуализации мифологической основы центральных образов и мотивов легенды в русской литературе. Автор диссертации также дает типологическую характеристику парадигме интерпретаций сюжета легенды о Тристане и Изольде в русской литературе Серебряного века. Исследовательница изучает легенду и ее трансформации в контексте русской литературы, акцентируя внимание на том, что образы Тристана и Изольды постепенно становятся общекультурными символами любви и преданности. О.Г. Ключ использует компаративный метод в данной работе и проводит параллели между различными интерпретациями легенды в русской и мировой литературе, что актуально в рамках современных исследований.

В современном литературоведении исследования зачастую затрагивают несколько различных аспектов. Ярким примером является диссертация В.И. Вьюшиной «Романы Дж. Апдайк “Бразилия” и “Гертруда и Клавдий”: особенности беллетристического повествования» (2006) [11]. Несмотря на то, что работа направлена на выявление особенностей повествования и художественной манеры Дж. Апдайк, исследовательница подчеркивает, что «попытка автора написать новую историю вечной любви двух молодых людей приводит его к модификации архетипического сюжета о Тристане и Изольде» в контексте литературы конца XX века. Использование приемов массовой литературы, с одной стороны, и средств «высокой» литературы – с другой, дает эффект беллетристического произведения» [11, с. 7].

Популярность сюжета о Тристане и Изольде в литературе приводит к тому, что ученые проявляют все больший интерес к трансформациям легенды. В диссертации А.А. Недавойдиной «Трансформация легенды о Тристане и Изольде в современной англоязычной литературе (творчество Дж. Апдайка и Н. Геймана)» (2024) [12] исследуются интерпретации легенды через призму произведений американских авторов. Исследовательница анализирует, как постмодернистские писатели интерпретируют мифологическую легенду. Особое внимание уделяется изменениям образов Тристана и Изольды в рамках новой культурно-исторической эпохи.

Отдельный пласт исследований посвящен легенде о Тристане и Изольде в немецкой литературе XIX века, и связано это с именем немецкого драматурга и композитора Рихарда Вагнера и его музыкальной драмой «Тристан и Изольда». Стоит отметить, что данные исследования не только литературоведческие, а философские, искусствоведческие и культурологические. Так Н.Ю. Бартош в диссертации «Мифопоэтика модерна в творчестве Оскара Уайлда» (2009) [13] исследует мифологизм писателя и формы функционирования мифа в его творчестве. Исследовательница подробно останавливается на фигуре Р. Вагнера и «рассматривает своеобразие роли мифа в литературе и искусстве второй половины XIX в., обусловленное теоретическими работами и музыкальными драмами Р. Вагнера; анализирует открытые композитором эстетические возможности мифа; осмысляет осуществившийся благодаря Вагнеру переход искусства от исторического модуса к эйдическому» [13, с. 4]. В том числе проводится анализ влияния мифопоэтики Р. Вагнера на английскую литературу на примере драмы «Тристан и Изольда». «Художественное мироощущение английского литературного модерна в целом и художественное сознание Уайлда впитали в себя идеи французского символизма, который, в свою очередь, находился под сильным воздействием Вагнера: музыкальных драм “Тристан и Изольда”, где художник-творец, возлюбленный Великой богини, должен уничтожить свое Я в “сакральном браке”» [13, с. 3].

В области культурологии стоит отметить диссертацию Т.С. Иващенко «Мифопоэтическая интерпретация культуры средневековой Европы в творчестве Рихарда Вагнера» (1999) [14]. Исследование подчеркивает важность мифа как способа понимания культурных и исторических контекстов Средневековья и его влияния на творчество Р. Вагнера, который соединяет музыкальное искусство с мифологическими мотивами и сюжетами. Т.С. Иващенко проводит сравнительный анализ произведений Р. Вагнера (в том числе драмы «Тристан и Изольда»), выделяя мифологические мотивы, способы их музыкального и сценического воплощения.

Философский аспект в интерпретации легенды в драме Р. Вагнера «Тристан и Изольда» представлен в диссертации Е.Ю. Кривых «Волонтарийская метафизика: Артур Шопенгауэр, Фридрих Ницше, Рихард Вагнер» (2009) [15]. Исследовательница отмечает, что миф о Тристане и Изольде был использован Р. Вагнером для отражения своих философских воззрений. «В опере “Тристан и Изольда” он повествует не о побеждающей любви, а о ее муках, о смерти, несущей освобождение от страданий. Главные герои жаждут найти успокоение всех страстей и томлений по ту сторону земного бытия, смерть для них – средство соединения влюбленных» [15, с. 18]. Это подчеркивает трансформацию средневековой куртуазной версии в новое произведение, полное философских размышлений.

Заключение. Теоретический обзор демонстрирует методологическую разнородность исследований легенды о Тристане и Изольде: культурно-исторический (Н.М. Долгорукова, А.Д. Михайлов, Н. Хенкель, С. Хьюот), компаративный (А.В. Ведель, А.Н. Веселовский, В.И. Вьюшина, В. Хауг, Т.А. Михайлова, А.А. Недавойдина), историко-генетический (Д.С. Гусман, Т.А. Михайлова, Н. Хенкель), герменевтический методы (А.А. Недавойдина, О.Г. Ключ) и метод структурного анализа мифа (Н.Ю. Бартош, Т.С. Иващенко, Е.Ю. Кривых), что обусловлено сложностью и многослойностью легенды о Тристане и Изольде, которая функционирует как важный культурный феномен, актуальный для разных эпох. Несмотря на большое количество трудов, посвященных изучению легенды о Тристане и Изольде, все же остаются лакуны, вызывающие интерес исследователей, в связи с постоянным появлением все новых рецепций легенды. Легенда о Тристане и Изольде и ее рецепции представляют интерес для исследований, в частности, в рамках историко-контекстуального подхода А.А. Гугнина, который позволяет рассмотреть произведения в контексте национальной, европейской и мировой литератур. Такой подход дает возможность выявить как специфику национальных интерпретаций сюжета, так и общую модель его развития в широком межкультурном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов А.Д. Средневековые легенды и западноевропейские литературы. – М.: Языки славянской культуры, 2006. – 264 с.
2. Гусман Д.С. Тристан и Изольда: миф и символ // Новый акрополь. [Электронный ресурс]. – URL: <https://svr-lit.ru/svr-lit/articles/steinberg-gusman-tristan-i-izolda.htm>. (дата обращения: 04.01.2025).
3. Веселовский А.Н. Тристан и Изольда // Избранные статьи. – Л.: Худ. лит., 1939. – С. 117–131.
4. Долгорукова Н.М. «Лэ» Марии Французской в контексте литературы ее времени: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / ИМЛИ РАН. – М., 2014. – 23 с.
5. Henkel N. Die Geschichte von Tristan und Isolde im Deutschen Mittelalter // Hauptwerke der Literatur. – 1990. – № 17. – S. 71–96.
6. Махов А.Е. Литература Средних веков и Возрождения // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение: Реферативный журнал. – 2009. – С. 93–96. – Рец. на ст.: HAUG W. Von «Tristan» zu Wolfram «Titurel», oder die Geburt des Romans aus dem Scheitern am Absoluten // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – Stuttgart, 2008. – Jg. 82, №. 2. – S. 193–204.
7. Лозинская Е.В. Хьюот С. Невыразимый ужас, неизъяснимое блаженство: загадки и чудеса в прозаическом Тристане // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение: Реферативный

- журнал. – 2003. – С. 96–101. – Рец. на ст.: HUOT S. Unspeakable horror, ineffable bliss: Riddles and marvels in the prose Tristan // *Medium Aevum*. – Oxford, 2002. – Vol. 71, №. 1. – P. 47–65.
8. Михайлова Т.А. Грамматика нереального: к анализу структуры средневекового нарратива. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2022. – 280 с.
 9. Ведель А.В. Легенда о Тристане и Изольде в русской поэзии первой трети XX века // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модерна / А.Л. Топорков; ред. кол.: А.Г. Гачева, Е.В. Глухова, В.В. Полонский. – М., 2015. – С. 106–126.
 10. Ключ А.Г. Легенда о Тристане и Изольде: особенности интерпретаций в русской литературе конца XIX–XX веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Северо-Кавказ. фед. ун-т. – Ставрополь, 2018. – 178 л.
 11. Вьюшина В.И. Романы Дж. Апдайка «Бразилия» и «Гертруда и Клавдий»: особенности беллетристического повествования: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / ФГБОУ ВО. – Воронеж, 2006. – 20 с.
 12. Недаводина А.А. Трансформация легенды о Тристане и Изольде в современной англоязычной литературе (творчество Дж. Апдайка и Н. Геймана): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 5.9.2 / ГАОУ ВО. – М., 2024. – 24 с.
 13. Бартош Н.Ю. Мифопоэтика модерна в творчестве Оскара Уайлда: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / МПГУ. – М., 2009. – 19 с.
 14. Иващенко Т. С. Мифопоэтическая интерпретация культуры средневековой Европы в творчестве Рихарда Вагнера: автореф. дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.02 / Нижневартгов. гос. пед. ин-т. – Нижневартговск, 1999. – 23 с.
 15. Кривых Е.Ю. Волонитарийская метафизика: Артур Шопенгауэр, Фридрих Ницше, Рихард Вагнер: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03 / НВГУ. – Екатеринбург, 2009. – 24 с.

Поступила 10.12.2025

**TRANSFORMATION OF THE LEGEND OF TRISTAN AND ISOLDE INTO AN «ETERNAL PLOT»:
METHODOLOGICAL ASPECTS OF MODERN SCIENTIFIC RESEARCH**

E. BELOUSOVA
(Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk)

The article presents a theoretical review of researches on the legend of Tristan and Isolde: from its origins and medieval versions (A.N. Veselovsky, D.S. Gusman, N.M. Dolgorukova, A.D. Mikhailov, V. Haug, N. Henkel, S. Huot) to receptions (A.V. Vedel, V.I. Vyushina, O.G. Klyus, T.A. Mikhailova, A.A. Nedovoydina). Special attention is paid to the research of the reception of the legend of Tristan and Isolde in the works of R. Wagner (N.Y. Bartosh, T.S. Ivashchenko, E.Y. Krivykh), who transformed a well-known plot into an archetype, which in turn contributed to the spread of this plot in many national literatures of the 20th century. Various methodological approaches to the study of the legend of Tristan and Isolde are considered.

Keywords: *myth, mythological legend, «eternal» images of Tristan and Isolde, archetypal plot, medieval literature, Celtic sagas, interpretation, reception.*

УДК 821.16-31"1990"

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-18-20

**АПОВЕСЦЬ У. ДАМАШЭВІЧА «ФІНСКАЯ ЛАЗНЯ, АБО ЦЯЖКА Ў ГЭТА ПАВЕРЫЦЬ» (2006):
ТРАДЫЦЫЙНАЕ І НАВАТАРСКАЕ**

канд. філал. навук, дац. Т.Р. БАГАРАДАВА
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт імя Еўфрасінні Полацкай)
e-mail: t.baharadava@psu.by

Артыкул адлюстроўвае недастаткова асветленую ў беларускай літаратуры тэму фінскай кампаніі 1939 г., рэалістычна прадстаўленую ў ваеннай аповесці У. Дамашэвіча «Фінская лазня, або Цяжка ў гэта паверыць». Падзеі ў творы паказаны драматызавана, дэталізавана, яны лакалізаваны ў прасторы. Раскрыццё напружанага сюжэта спрыяюць разнастайныя стылістычныя прыёмы, сярод якіх вылучаюцца такія тропы, як метафары, эпітэты і паўторы. Драматызацыя сюжэта дасягаецца шляхам ужывання яскравых пейзажных замалёвак, колеравых кампазітаў і своеасаблівага гукапісу. Аўтарам выкарыстаны традыцыйны для айчынай літаратуры прыём паказу ўцёкаў галоўнага героя, характэрны для шэрагу беларускіх твораў пра вайну.

Ключавыя словы: «ваенная проза», драматызм, лакалізацыя, татэмізм, этнаграфізм, экзатызмы.

Уводзіны. Сучасныя навукоўцы пільную ўвагу надаюць функцыянаванню тэрміна «ваенная проза», у тым ліку перыяду савецкага літаратуразнаўства. Падкрэсліваючы цесную ўзаемасувязь дадзенага тэрміна з ідэалогіяй дзяржавы, яны маюць на ўвазе мастацтва ХХ ст., якое павінна быць знітавана з гісторыяй народа: «Каб спасцігнуць вялікую гісторыю, трэба пачаць з малой, каб спасцігнуць вялікую памяць, трэба не згубіць кароткую» [1].

Паказ ваеннай рэчаіснасці ў савецкі перыяд падначальваўся шэрагу падцэнзурных аспектаў. Цэласна асвятляе падзеі вайны СССР з Фінляндыяй 1939 – 1940 гг. толькі адзінкава прадстаўленая ў айчынай літаратуры аповесць Уладзіміра Дамашэвіча (1928–2014) «Фінская лазня, або Цяжка ў гэта паверыць» (2006). Недастаткова адлюстраваныя ў творах беларускіх аўтараў замежжа і ваенныя падзеі на арэне Другой сусветнай: выхадцаў з Беларускай вайны, беларускіх рэгіёнаў у складзе Польшчы ў перыяд 1921 – 1939 гг. Ваенныя канфлікты ХХ ст. лакальнага маштабу ў Карэі, В'етнаме, Анголе, Іране і Іраку перад усім атрымалі ў беларускай літаратуры мінімальнае асвятленне. Беларускі погляд на афганскую трагедыю, прадстаўлены ў творах канца 1980-х гг. і пазней, хутчэй, стаўся выключэннем пры выяўленні пісьменнікамі розных генерацый: Віктарам Карамазавым (нар. у 1934 г.), Іванам Сяргейчыкам (1949–2006), Сяргеем Дубовікам (нар. у 1952 г.), Андрэем Федарэнкам (нар. у 1964 г.), інш.

Актуальнасць даследавання заключаецца ў прасочванні ідэйна-эстэтычных пошукаў У. Дамашэвіча ў галіне адзінкава прадстаўленай ў беларускай літаратуры тэматычнай аповесці. Мэтай дадзенай працы з'яўляецца аналіз у творы У. Дамашэвіча зместу і паэтыкі падзей фінскай кампаніі 1939 г., прасочаных аўтарам з дэмакратычных і рэалістычных пазіцый; задачамі дадзенага даследавання стала вызначэнне ідэйна-эстэтычных канцэпцый раскрыцця фінскай кампаніі У. Дамашэвічам у перыяд 2000-х гг., выяўленне мастацкіх інтэрпрэтацый адлюстравання кантэкста вайны з Фінляндыяй у аўтарскай аповесці. Аб'ектам даследавання выступае аўтарская ваенная аповесць «Фінская лазня, або Цяжка ў гэта паверыць» (2006). Прадметам даследавання ў артыкуле з'яўляюцца формы паказу пісьменнікам падзей фінскай кампаніі 1939 г. праз прызму сучаснасці.

Тэарэтычным абгрунтаваннем ваеннай тэмы ў беларускай літаратуры і разглядам малавывучаных ваенных кантэкстаў у айчынным літаратуразнаўстве займаліся вучоныя, чые пераасэнсаваныя ідэі складаюць аснову метадалогіі дадзенай працы: С. Андраюк [2], А. Бельскі [3], Г. Далідовіч [4; 5], В. Локун [6], У. Навумовіч [7], Л. Сінькова [8], М. Тычына [9; 10; 11], І. Шаладонаў [12; 13] ды інш. У аснове метадалогіі дадзенай працы – культурна-гістарычны метада, а таксама элементы кантэкстуальнага аналізу твора, што дае магчымасць раскрыць наватарства У. Дамашэвіча ў галіне тэматыкі і формаў раскрыцця сюжэту.

Асноўная частка. Як ужо адзначалася, аповесць «Фінская лазня, або Цяжка ў гэта паверыць» адлюстроўвае ваенную кампанію, што атрымала ў савецкай сістэме каардынат неадназначную трактоўку. Праз пльмень свядомасці студэнта Мінскага інстытута культуры Васіля Калатага ў творы падаецца гістарычны ракурс: ваенныя падзеі па вызваленні Заходняй Беларусі, вайна з Фінляндыяй. Трактоўка вайны паказана праз рацыянальны погляд юнака і яго асабістае меркаванне: «Ды нешта яна [Фінляндыя] не вельмі хоча, каб яе зрабілі свабоднай – чырвонай, ёй і белай быць нядрэнна – па ўсім відаць, асабліва па тым, як ваююць яе салдаты» [14, с. 4]. Пісьменнік выказвае гуманістычную думку пра роўнасць людзей перад тварам смерці: «Упершыню пасля гэтага бою – калі гэта можна было назваць боем – Васіль Калатай паікадаваў фінаў: ім таксама балюча, як і нам, і кроў у іх чырвоная, як і наша» [14, с. 5].

Драматычныя падзеі вайны СССР з Фінляндыяй У. Дамашэвіч адлюстроўвае яскрава і праўдзіва. Аповесць «Фінская лазня, або Цяжка ў гэта паверыць» пачынаецца з пейзажнага апісання і ўжывання аўтарам вобразных сродкаў – метафары, варыяцый эпітэта «белы», параўнання: «Белы снег, белы снег, – белы пух лебядзіны... <...> Некрануты фінскі снег, намнога бялейшы за твой масхалат, які ты не здымаў шмат дзён і начэй» [14, с. 3]. Своеасабліва градацыя назіраецца ў шматлікіх паўторах прыметніка «белы»: белы снег, белая маса, белыя фіны (белафіны). Параўнанне служыць мэтай нагнавання абстаноўкі: калона людзей нагадвае гадзюку, што паўзе на вялікую адлегласць. Малюнак трагічных ваенных падзей 1940 г. знаходзіць абстрактнае ва ўжытым пісьменнікам прыёме кантрасту: кроў на белым снезе, кроў на трупах у белых масхалатах. Прыродныя замалёўкі спрыяюць параўнанню фінляндскага каларыту з беларускімі краявідамі, раскрыццё філасофскіх пытанняў чалавечага быцця, паказу змен настрою галоўнага героя ў залежнасці ад акаляючай рэчаіснасці: «Пад гэтым ззянем чалавек –

так лічыў Калатай – робіцца маленькім, як пяшчынкі ў Сусвеце, ён ператвараецца ў часцінку нечага велізарнага, бясконцага» [14, с. 27]. Паводле меркавання аўтара, якое ён укладае ў вусны галоўнага героя, прырода садзейнічае і фарміраванню нацыянальнага характару.

Такім чынам, у аповесці прысутнічае цікавае назіранне – паміж фінамі і беларусамі заўважаецца шмат падабенства: «Лес навучыў іх быць працавітымі, цягавітымі, маўклівымі, зацятымі, замкнёнымі і нават скванымі» [14, с. 33]. Своеасаблівы татэмізм праяўляецца ў захапленні маладога хлопца ледніковымі камянямі-валунамі, прыродай і характарам дрэваў-валежнынаў, становячыся праекцыяй на чалавечае жыццё. Наогул, прыродныя пейзажы адлюстроўваюць характар акаляючай рэчаіснасці, робяцца каталізатарам ваеннай і мірнай абстаноўкі, адлюстроўваюць настрой галоўнага героя.

Закранаецца ў творы і праблема веравызнання – Васіль Калатай верыць у бога, молячыся яму ў душы і просячы абараніць і захаваць жыццё. Наогул, людзі ашчадна бароняць веру ў Бога, бо маці хрэсцяць сваіх дзяцей, выпраўляючы іх на вайну ці ў далёкую невядомую дарогу. Той жа рытуал робіць і фінская маці: у гэтым відавочнае падабенства ўсенароднага стаўлення да вышэйшых сіл.

Узрастанню драматызму і напалу сітуацыі садзейнічае аўтарскае ўжыванне гукавых элементаў: гул танкавых матораў, гарматныя стрэлы, ўзрывы снарадаў, кулямётныя і аўтаматныя чэргі, крыкі параненых, сігнал чырвонай ракеты, прыцэльны шквал агню на паляне: «Дабіваюць, гады! – са злосцю падумаў Калатай пра фінаў. – Завязалі мяшок і дабіваюць. Вось гэта лазня! Фінская лазня, чорт падзяры!» [14, с. 7]. Давяршэннем гукавога малюнку становіцца апісанне бою каля Крывога Возера, дзе ваенная кананада мае зладжаны характар: кулямёты строчаць, быццам швейныя машынкi, б'юць вінтоўкі, захлёбываюцца аўтаматы, узрываюцца гранаты.

Другі раз пісьменнік звяртаецца да матыву лазні пры паказе сапраўднай фінскай сауны, дзе падчас знаходжання ў палоне апынаецца Васіль Калатай. Змываючы пот і негатыўныя ўражанні паразы на вайне, хлопец даходзіць да самых сутнасных быццёвых і філасофскіх ісцін: «Выходзіць, варта прайсці праз усе пакуты, праз ганьбу палону, каб зразумець, што вайна нічога добрага нікому не нясе – ні аднаму, ні другому боку» [14, с. 16]. Трэці аўтарскі зварот вар'іруе матыву лазні праз параўнанне яе Васілём Калатаем з ваеннымі наступствамі і вынікамі: «Вайна – крывавая лазня. Вось як мы разліваем тут вадку, так на вайне разліваецца кроў – і наша, і вша» [14, с. 17]. Нарэшце, апошні раз вобраз лазні фігуруе ў творы перад доўгай дарогай двух маладых людзей да Швецыі, дзе яны павінны былі схаватца: Васіль – ад вайны, а Юхан – ад прызвання ў войска.

У аповесці У. Дамашэвіч выкарыстоўвае матыву дарогі: дарога смерці падчас знішчэння фінаў у крывавым баі падобная да той, што вядзе да мэты ўзброеных і трэніраваных савецкіх лыжнікаў, задача якіх – дапамагачь войску ў выпадку прарыву, нападу ці акружэння; доўгая дарога ў фінскі палон, якая дзіўным чынам нагадвае дарогу дадому; шматразовая лыжная дарога-трэніроўка і яе ландшафтныя дэфармацыі; нарэшце, дарога да свабоды ад вайны і гвалту.

Мова твора насычаная фінскімі словамі і экзатызмамі, якія выконваюць пераважна этнаграфічную функцыю. Падзеі разгортваюцца дастаткова дынамічна: апісанне паражэння ў крывавым баі, знаходжанне ў фінскім палоне, тэму якога мэтанакіравана закранае пісьменнік, выпраўленне да Швецыі, адпраўка на радзіму. У. Дамашэвіч уводзіць у канву аповесці і матыву прарочага сну, у якім хлопцы-ўцекачы – фін Юхан і беларус Васіль – пазбягаюць пераследу і апынаюцца перад сценамі вялікага горада.

Не абыходзіць У. Дамашэвіч і актуальнага нацыянальнага пытання, акцэнтуючы ўвагу на дамінантнай колькасці беларусаў у савецкім войску; узнаўляецца пытанне беларускай незалежнасці, самаідэнтыфікацыі. Васіль Калатай паказаны свядомым і разважлівым юнаком, які імкнецца дайсці да сутнасці самых складаных і спрэчных пытанняў – прычын і мэтазгоднасці вайны з фінамі, тэрытарыяльных змен суседніх краін. У размове з фінскай сям'ёй Хапайнен, якая ўзяла Васіля на працу, ён выяўляецца чалавекам абачлівым: распавядае пра савецкую рэчаіснасць, арганізацыю калгасаў і жыццё ў іх, немагчымасць насельніцтва выехаць на жыхарства ў горад без наяўнасці пашпартаў, адсутнасць належнага заканадаўства, шматлікія сталінскія рэпрэсіі, высылку нявінных людзей у Сібір, на Поўнач і на Салаўкі, знішчэнне малых народаў. Актуальнымі і зладзённымі сталіся разважанні Васіля пра бесчалавечны характар вайны, нямэтазгоднасць шматлікіх ахвяр, вымушанасць маці адпраўляць сыноў на пагібель. Фінскія законы выяўляюцца досыць гуманнымі і справядлівымі, бо Васіля пры сустрэчы не пакаралі мясцовыя паліцыянты. Апаніруючы хлопцу, гаспадар-фін таксама паказвае добрае веданне савецкай рэчаіснасці і даказвае, што ўласніцтва на сваёй зямлі, у параўнанні з калгаснымі абагульненнямі, мае значна больш карысці. Стары Хапайнен выражае сапраўдную сутнасць геапалітычнай сітуацыі пярэдняй Другой сусветнай: «Брат беларус, <...> мне здаецца, што ў нас падобны лёс, <...> і таму мы браты, мы проста абавязаны быць братамі, інакш па адным мы не выстаям, не зможам сябе захаваць для будучыні, для гісторыі» [15, с. 97].

Традыцыйная для беларускай ментальнасці і форма ўцёкаў ад існуючай рэальнасці: хлопцы апынаюцца па-за межамі Фінляндыі, у Стакгольме, дзе Васіль трапляе ў савецкую амбасаду. Выкарыстаны У. Дамашэвічам прыём рэтраспекцыі спрыяе пазнанню мінулага Васіля дзеля супастаўлення са складанай рэальнасцю. Пісьменнік праводзіць свайго героя праз увесь спектр чалавечых пачуццяў: фін Юхан становіцца яго сябрам, хаця сістэма намагалася зрабіць іх ворагамі дзеля знішчэння адзін аднаго; у амбасадзе Васіль сустракае нечаканае каханне; раптоўна апынаецца ў Ленінградскім астрозе за кратамі; перажывае Вялікую Айчынную вайну і рэабілітацыю.

Фінал аповесці мае цікавы і нечаканы характар: пісьменнік зводзіць разам Васіля Калатая і былога палкоўніка фінскай кампаніі 1939 – 1940 гг. Ісакоўскага, ставячы канчатковую кропку ў дадзенай незвычайнай гісторыі і падводзячы яе своеасаблівы вынік. Сумленныя салдаты былой вайны ў постсавецкі час пераасэнсоўваюць наступствы фінскай кампаніі з пазіцыі гуманізму і справядлівасці: «Мы ўсе вінаватыя, што развязалі гэтую неразумную вайну» [15, с. 129], прыходзяць да высновы, што салдаты павінны змагацца за незалежнасць сваёй краіны, магчымасць нацыянальнага самавызначэння.

Заклучэнне. Паводле меркавання В. Локун, «Уладзімір Дамашэвіч належыць да старэйшага пакалення беларускіх пісьменнікаў. Яго творчы метад грунтуецца на нацыянальных традыцыях, разам з тым ён сфармаваўся і здзейсніўся галоўным чынам у рэчышчы савецкай літаратуры. Праўда, творы пісьменніка, як і мастацкія дыскурсы іншых прадстаўнікоў беларускай літаратуры – І. Мележа, А. Кулакоўскага, В. Быкава, Б. Сачанкі, І. Чыгрынава – сваім ідэйным і духоўным зместам выходзілі далёка за межы сацрэалізму» [6]. Відавочна, што апавесць У. Дамашэвіча «Фінская лазня, або Цяжка ў гэта паверыць» з'яўляецца класічным айчынным творам, у якім увасоблены сінтэз нацыянальнай літаратурнай традыцыі і наватарскага ідэйна-эстэтычнага вышуку.

ЛІТАРАТУРА

1. Чыгрынаў І. Хто вінаваты [Электронны рэсурс] // Беларуская палічка. – 2017. – URL: https://knihi.com/Ivan_Cyhrnau/Chto_vinavaty_audio.html. (дата звароту: 20.10.2025).
2. Андраюк, С. Эпічнасць, народжаная трагічным вопытам жыцця // Польша. – 2006. – № 4. – С. 187–204.
3. Бельскі А.І. Вывучэнне творчасці пісьменнікаў: класікі і сучаснікі ў школе. – Мінск: Аверсэв, 2005. – 352 с.
4. Далідовіч Г. Адзін з самых... // Маладосць. – 1998. – № 2. – С. 90–118.
5. Далідовіч Г. Закон Дамашэвіча: згадка пра старэйшага сябра // Дзеяслоў. – 2016. – № 1(80). – С. 241–251.
6. Локун В. Уладзімір Дамашэвіч: амплітуда таленту // Польша. – 2009. – № 8. – С. 164–172.
7. Навумовіч У.А. Канцэптуальнасць падыходаў у асветленні падзей Другой сусветнай вайны ў беларускай прозе XX – пачатку XXI ст. // Русская і беларуская літаратура на рубяжы XX – XXI вв. К 70-летию кафедры русской литературы: сб. науч. ст. В 2 ч. – Ч. 1. / РІВШ; рэдкал.: С.Я. Ганчарова-Грабоўская (старш.). – Мінск, 2010. – С. 179–183.
8. Сінькова Л.Д. Жанравая дынаміка ў дакументальна-мастацкай прозе // Слова ў кантэксце часу. Да 85-годдзя праф. А.І. Наркевіча. Пленар. дакл. / рэдкал.: В.І. Іўчанкаў (старш.). – Мінск, 2014. – С. 144–151.
9. Тычына М. Між двух агнёў: штрыхі партрэта Уладзіміра Дамашэвіча // Роднае слова. – 1998. – № 2. – С. 7–19.
10. Тычына, М. Народ і вайна / М. Тычына. – Мінск: Беларуская навука, 2015. – 433 с.
11. Тычына М.А. Філасофія літаратуры: беларускі варыянт. – Мінск: Белар. навука, 2014. – 324 с.
12. Шаладонаў І. Сучасная апавесць: чалавек і час // Польша. – 2016. – № 10. – С. 130–146.
13. Шаладонаў І. Героіка і трагедыя вайны // Навука і іннавацыі. – 2010. – № 5. – С. 13–15.
14. Домашевич В. Финская баня / В. Домашевич // Нёман. – № 9. – 2014. – С. 3–45.
15. Домашевич В. Финская баня / В. Домашевич // Нёман. – № 10. – 2014. – С. 93–131.

Паступіў 31.10.2025

РАССКАЗ В. ДОМАСHEVИЧА «ФИНСКАЯ БАНЯ, ИЛИ ТРУДНО ПОВЕРИТЬ» (2006): ТРАДИЦИОННЫЙ И НОВАТОРСКИЙ

канд. филол. наук, доц. Т.Р. БОГОРАДОВА
(Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой)
e-mail: t.baharadava@psu.by

В статье рассматривается недостаточно освещенная в белорусской литературе тема финской кампании 1939 года, реалистично представленная в военном рассказе В. Домашевича «Финская баня, или Трудно поверить». События в произведении показаны драматизированно, детально, локализованы в пространстве. Разворачиванию напряженного сюжета способствуют различные стилистические приемы, среди которых выделяются такие тропы, как метафоры, эпитеты и повторения. Драматизация сюжета достигается за счет использования ярких пейзажных зарисовок, цветочных композиций и уникальной звукозаписи. Автор применяет традиционный для отечественной литературы прием показа побега главного героя, характерный для ряда белорусских произведений о войне.

Ключевые слова: «военная проза», драматургия, локализация, тотемизм, этнография, экзотизм.

V. DOMASHEVICH'S NOVEL «THE FINNISH SAUNA, OR IT'S HARD TO BELIEVE IT» (2006): TRADITIONAL AND INNOVATIVE

T. BAGARADAVA
(Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk)

The article reflects the theme of the Finnish campaign of 1939, which is insufficiently covered in Belarusian literature, and is realistically presented in V. Domashevich's military novel «The Finnish bathhouse, or it's hard to believe it». The events in the work are shown in a dramatized, detailed manner, they are localized in space. A variety of stylistic techniques contribute to the disclosure of a tense plot, among which such tropes as metaphors, epithets and repetitions stand out. The dramatization of the plot is achieved through the use of vivid landscape sketches, color composites and a kind of sound recording. The author uses the traditional method of showing the escape of the main character in Russian literature, which is typical for a number of Belarusian works about the war.

Keywords: «military prose», drama, localization, totemism, ethnographism, exoticism.

УДК 82-1:165.742

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-21-25

ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЕ СМЫСЛЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

канд. филол. наук, доц. А.А. БУЕВИЧ
(Витебский государственный технологический университет)
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-3898-9807>
e-mail: englishvtb@gmail.com

В статье рассматривается роль трансцендентных смыслов в поэтическом дискурсе, определяется их значимость в процессе формирования художественного текста и культурной идентичности. Анализируются философские, лингвистические и эстетические аспекты поэтического языка, его способность преодолевать границы обыденной коммуникации и создавать многомерные семантические пространства. На материале произведений русских поэтов Серебряного века (М. Цветаевой, Б. Пастернака, А. Блока, А. Ахматовой, С. Есенина и др.) исследуются механизмы семантических трансформаций, звуковой организации и интертекстуальности.

Ключевые слова: поэтический дискурс, трансцендентность, семантика, метафора, интертекстуальность, культурные коннотации, русская поэзия, Серебряный век.

Введение. Поэтический дискурс, как одна из форм языкового творчества, функционально ориентирован на трансформацию норм повседневной коммуникации для порождения имплицитных, многомерных смыслов. Изучение механизмов создания этих смыслов остается одной из центральных задач лингвопоэтики и стилистики в рамках антропоцентрической научной парадигмы.

Актуальность настоящего исследования обусловлена сохраняющейся недостаточной изученностью конкретных лингвистических механизмов, обеспечивающих возникновение трансцендентных смыслов в поэтическом дискурсе. Несмотря на обширный корпус работ, посвященных поэтике и идиостилю (труды В.В. Виноградова, Ю.Н. Тынянова, Ю.М. Лотмана, М.Н. Виролойнен, В.И. Тюпы, М.В. Пименовой, В.А. Масловой, З.И. Резановой, Н.А. Фатеевой и др.), вопросы интертекстуальности и четкого разграничения конкретных лингвистических механизмов трансценденции остаются открытыми. Объект нашего исследования – поэтический дискурс как особая семиотическая система. Предмет исследования – лингвистические механизмы создания трансцендентных смыслов в русской поэзии Серебряного века. Для обеспечения репрезентативности и однородности материала в работе анализируются произведения знаковых поэтов русского Серебряного века: М.И. Цветаевой, Б.Л. Пастернака, А.А. Ахматовой, А.А. Блока, С.А. Есенина и других.

Цель настоящей работы – выявить и описать специфику лингвистических механизмов порождения трансцендентных смыслов в поэтическом дискурсе Серебряного века. Методы исследования: лингвистический и семантический анализ поэтического текста, элементы компонентного анализа, интертекстуальный анализ.

Основная часть. Среди ключевых философско-эстетических категорий центральное место занимает трансцендентность, наиболее полно раскрывающая сущностные характеристики поэтического дискурса. Лингвистическое происхождение термина связано с латинским словом «transcendens» («преступающий пределы», «превосходящий»), что подразумевает преодоление наложенных ограничений и выход за границы устоявшихся конвенциональных норм. Особую значимость трансцендентность приобретает в поэтическом дискурсе, который сознательно дистанцируется от стандартов кодифицированного языка, тем самым формируя свою автономную систему. Известные лингвисты – В.В. Виноградов [1], Г.О. Винокур [2], В.П. Григорьев [3], Н.А. Кожевникова [4], Ю.М. Лотман [5], В.А. Маслова [6] и др. – исследовали роль слова в поэтическом дискурсе. Они отмечали, что в художественном контексте слово подвергается семантическим трансформациям, обретая новые оттенки значения, коннотации и образные смыслы. Взаимодействие прямого и переносного значений создаёт эстетическую и эмоциональную выразительность текста, превращая его в уникальный феномен языка и культуры.

Поэтическая речь «превосходит» нормы повседневной коммуникации благодаря уникальным характеристикам: специфической ритмико-метрической организации (например, доминированию силлабо-тоники) и особому лексическому составу. К отличительным чертам поэтического дискурса относится интенсивное употребление поэтизмов – лексических единиц, насыщенных экспрессивно-образными коннотациями, а также процессы семантической диффузии и расширения границ значения языковых знаков. Способность текста стать произведением искусства обусловлена рождением в нем имплицитного сверхсмысла, который возвышается над прямыми значениями слов и организует их в целостный художественный универсум. В поэтических текстах происходит своеобразное «поворачивание» слов к читателю разными гранями их смыслов. Формируется сложное полифоническое пространство образов, где, наряду с диалогом между создателем текста и его реципиентом, актуализируются те смысловые голоса, которые, по выражению М.М. Бахтина, «звучат в преднайденном автором слове» [7, с. 235].

Взаимодействие слов в поэтическом тексте – удивительный феномен, порождающий новые, неожиданные смыслы и коннотации. Здесь переносные значения переплетаются с прямыми, создавая многомерное семантическое пространство: «Февраль. Достать чернил и плакать! / Писать о феврале навзрыд, / Пока грохочущая слякоть / Весною черною горит» (Б. Пастернак).¹ Проведенный анализ позволяет утверждать, что метафора *грохочущая*

¹ Пастернак Б.Л. Февраль. Достать чернил и плакать! – М.: АСТ, 2021. – С. 3.

слякоть семантически многомерна: она не ограничивается визуальным образом подтаявшего снега, но включает акустический компонент – звуковой ландшафт, создаваемый гулом колес по весенней дороге.

Язык поэзии – это инструмент расширения семантических возможностей языка. Литературный язык превосходит обыденный не только образностью и экспрессивностью, но и способностью формировать мировоззрение и ценностные ориентиры читателя. Через художественные тексты транслируются культурные идеалы, моральные принципы и ценности народа (любовь, дружба, справедливость, красота, семья и др.). В системе русских аксиологических координат наблюдается парадоксальный, на первый взгляд, феномен: некоторые ключевые ценности сопряжены не с позитивными, а с глубоко травматичными переживаниями.

В частности, категория страдания постигается как опыт сакральный и возвышающий, обладающий потенциалом теологического сближения. Это отношение к страданию пронизывает всю историю русского народа. Оно осмысливается как краеугольный камень в становлении духа («Человек начинается там, где, радостный вокруг себя, он внутри принимает страдания»²), что имплицитно утверждает тождество между страданием и самой жизнью: «Я ждал страданья столько лет / Всей цельностью несознанного счастья. / И боль пришла, как тихий синий свет, / И обвилась вокруг сердца, как запястье...» (М. Волошин)³. Для русского человека страдать – любимое дело: «Как в знойный день студёная вода, / Как медленные острые лобзанья, / Отрадны в жизни мне мои страданья. / О, если б я могла страдать всегда!» (Л. Вилькина)⁴. В творчестве А.А. Блока страдание приобретает метафорический характер, выступая неотъемлемой частью пути лирического героя через хаос и несовершенство мира к возможному преображению. Это не обыденная эмоция, а экзистенциальное состояние, связанное с поиском недостижимого идеала: «И я горел душой, а ты была темна. / И я, в страданьи безответном, / Я мнил: когда-нибудь единая струна / На зов откликнется приветно»⁵. В поэзии А. Блока страдание становится своего рода искупительной жертвой: «...Мне ночью жаль мое страданье ... / Оно в бессонной тишине / Мне льет торжественные муки. / И кто-то милый, близкий мне / Сжимает жалобные руки ...»⁶. Для М. Цветаевой страдание – это форма бытия, жизненного пути и творческой энергии. Ее лирическая героиня не бежит от боли, а бросается ей навстречу, исследуя ее границы и претворяя в слово. Здесь страдание лишено пассивности; оно активно и тесно связано с темой творческого горения: «В стране несбывшихся гаданий / Живешь одна от всех вдали. / За счастье жалкое земли / Ты не отдашь своих страданий. / Ведь нашей жизни вся отрада / К бокалу прошлого прильнуть. / Не знаем мы, где верный путь, / И не судить, а плакать надо»⁷. В поэзии А. Ахматовой категория страдания получает иное измерение. Личное горе (любовная мука, потеря близких) возводится до уровня общенародной, исторической трагедии («Реквием»): «Узнала я, как опадают лица, / Как из-под век выглядывает страх, / Как клинописи жесткие страницы / Страдание выводит на щеках...»⁸. Страдание становится формой памяти, свидетельства, духовного состояния: «Как белый камень в глубине колодца, / Лежит во мне одно воспоминанье. / Я не могу и не хочу бороться: / Оно – веселье и оно – страданье...»⁹.

Таким образом, проведенный анализ позволяет утверждать, что категория страдания в поэзии Серебряного века репрезентируется не как простая эмоция, а как сложный культурно-семантический концепт. Страдание – это способ познания мира и самопознания, источник творческой энергии и форма духовного противостояния хаосу, это также акт сохранения коллективной памяти и солидарности.

Очевидно, что в поэзии язык выступает мощным инструментом воспитания и формирования личности. Кроме того, литературные произведения способствуют сохранению и развитию самого языка как культурного феномена. Именно в творениях классиков закрепляются нормы и образцы речевого поведения, устойчивые выражения и обороты, составляющие богатство национального языка. Благодаря этому язык не теряет связи со своими истоками, эволюционируя, но при этом сохраняя преемственность и целостность. Таким образом, язык художественной литературы представляет собой своеобразную квинтэссенцию духовного наследия нации, концентрированное выражение ее ментальности и культурных традиций. Постигая художественные тексты, мы приобщаемся к многовековой истории своего народа, его ценностям и идеалам, закрепленным в сокровищнице родного языка.

Поэтическое произведение – это целостная система, в которой взаимосвязаны все компоненты: ритм, интонация, звуковая организация, лексика и грамматические структуры. Каждый элемент испытывает влияние всей системы и приобретает новые качества и смыслы именно в рамках этой конкретной поэтической структуры. В поэтическом произведении слово раскрывается в приобретенных им глубинных смыслах, свойственных исключительно данному тексту. Таким образом, его основное понятийное подвергается смысловому приращению. В качестве примера можно привести следующий отрывок из стихотворения С. Есенина, в котором «отчий дом» приобретает

² Словарь афоризмов русских писателей / А.В. Королькова, А.Г. Ломов, А.Н. Тихонов; под рук. А.Н. Тихонова. – М.: Русский язык-Медиа, 2004. – URL: <http://www.epwr.ru/quotauthor/337/txt11.php>.

³ Волошин М.А. Стихотворения и поэмы 1899–1926 // Собр. соч. – Т. 1. – М.: Эллис Лак, 2003. – С. 42.

⁴ Вилькина Л.Н. Мой сад [Сонеты и рассказы] / Предисл. В.В. Розанова. – М.: Гриф, 1906. – 140 с.

⁵ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. – М.: Наука, 1997. Т. 1. – С. 38.

⁶ Там же. – С. 162.

⁷ Цветаева М. Вечерний альбом. Стихи. – СПб.: СЗКЭО, 2018. – С. 173.

⁸ Ахматова А. Реквием. 1935–1940. – Изд. 2-е, испр. автором с послесл. Г. Струве. – Мюнхен: Тов-во Зарубежных Писателей, 1969. – С. 19.

⁹ Ахматова А. Собрание сочинений. В 6 т. – Т. 4: Книги стихов. – М.: Эллис Лак, 2000. – С. 267.

трансцендентный, нетипичный смысл смерти: «...Но на склоне наших лет / В отчий дом ведут дороги. / Повезут глухие дроги / Полутруп, полускелет» (С. Есенин)¹⁰. В стихотворении А. Ахматовой «Там тень моя осталась и тоскует...» дом также обретает символическое значение смерти: «...И в доме не совсем благополучно: / Огонь зажгут, а все-таки темно...» (А. Ахматова)¹¹. В этих примерах слово *дом* используется авторами в метафорическом значении *смерть*. Это не согласуется с общей семантикой слова *дом* в русском языке, но создается определенным контекстом и подсознательными мотивами авторов.

Таким образом, перед нами раскрывается способность поэтического слова обретать новые, нестандартные смыслы, преодолевая границы узкого значения. Это происходит благодаря особому контексту и авторскому видению, способному обогащать язык новыми смыслами.

Нередко поэты соединяют обычные слова по-особенному, создавая сложные и многомерные образы. Мастером такого языкового творчества была М. Цветаева: «Тоска по родине! Давно / Разоблачённая морока! / Мне совершенно всё равно – / Где совершенно одинокой / Быть...» (М. Цветаева)¹². Проводя морфемный анализ, можно наблюдать, как лексема *родина* семантически расщепляется на компоненты *род-* и *-ина* (в значении «иное», «чужое»), что акцентирует идею окончательного разрыва с родовыми корнями и утраты связи с исконными. Или другой пример: «Гора горевала (а горы глиной / Горькой горюют в часы разлук), / Гора горевала о голубиной / Нежности наших безвестных утр...» (М. Цветаева)¹³. На примере данного фрагмента можно наблюдать авторскую стратегию фонетико-семантического сближения: паронимические пары (*гора – горе*) вступают в отношения взаимного отражения. Подобная поэтическая техника, основанная на обыгрывании звуковых ассоциаций, является одной из устойчивых черт идиостиля М. Цветаевой. Повторяющиеся звуки усиливают выразительность, глубже раскрывая тему страдания. М. Цветаева часто использовала этот прием – она намеренно ставила рядом созвучные слова, заставляя их «отражаться» друг в друге, таким образом, обогащая текст новыми оттенками смысла. Ей было присуще стремление добраться до самой сути слова, до его глубинного, корневого смысла. А затем, сталкивая эти слова со сходным звучанием, она делала их родственными, включая в единое семантическое поле. Подобным приемом наполнены строки из ее стихотворения «Рас-стояние: вёрсты, мили»¹⁴: здесь повтор приставки *рас-* в разных словах (*рас-ставили, рас-садили, рас-клеили, рас-паяли* и др.) создает образ увеличивающегося разделения или дистанции. Это метафора эмоциональной или духовной пропасти, которая растёт и становится все более ощутимой между лирическими героями. Такое мастерское обращение со словом, умение пробуждать в нем новые грани значений – одна из отличительных черт поэтического гения Цветаевой.

Ни один существующий словарь не может исчерпывающе отразить то лексическое значение, которое слово приобретает в пространстве художественного текста. В связи с этим, наиболее продуктивным представляется анализ на уровне смысла, поскольку именно смысловая составляющая тесно связана с идейно-художественной концепцией произведения и его внутренним содержанием. Такой подход дает возможность выявить взаимосвязь между текстом и подтекстом, а также обратить внимание на имплицитную, трансцендентную информацию. Выдающийся психолог Л.С. Выготский писал: «Слово, проходя сквозь какое-либо художественное произведение, вбирает в себя все многообразие заключенных в нем смысловых единиц и становится по своему смыслу как бы эквивалентным всему произведению в целом» [8, с. 308]. Стоит отметить, что подобное приращение смыслов характерно не только для отдельных слов, но и для других элементов поэтического текста. Так, ритмический рисунок стихотворения, его интонационный строй обретают в рамках конкретного произведения особые качества и значимость, которых они лишены вне поэтического контекста. У М. Цветаевой: «Моим стихам, написанным так рано, / Что и не знала я, что я – поэт, / Сорвавшимся, как брызги из фонтана, / Как искры из ракет...» (М. Цветаева)¹⁵. В этом стихотворении строки насыщены звуками *рв* (сорвавшимся) – *бр* (брызги) – *р* (рано, ракет) – *ф* (фонтана) – *ст* (стихам) – *ск* (искры). Значение слов сближается с фонетически близкими комплексами звуков – (*сорвавшимся, фонтана, искры, ракет*) и передает взрывную энергию, бунтующий ритм юности. В стихотворных строках А. Блока: «Снежный ветер, твое дыханье, / Опыленные губы мои... / Валентина! Звезда! Мечтанье! / Как поют твои соловьи...»¹⁶ – особая синтаксическая организация создаёт эффект прерывистого дыхания. Краткие, эмоционально насыщенные фразы, часто обрывающиеся на многоточиях, чередуются с отдельными восклицаниями. Каждое такое восклицание, несмотря на свою грамматическую незавершённость, интонационно совершенно и служит своеобразным эмоциональным разрешением напряжения, накопленного в предыдущих строках. Все это определяет и индивидуальную выразительность строфы и вместе с тем придает ей обобщенный характер, отвечающий такого рода переживаниям.

Кроме того, в поэзии нередко встречается переосмысление традиционных образов и символов, которые приобретают новые смысловые оттенки благодаря контексту произведения. Например, образ *розы* в средневеко-

¹⁰ Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев; ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. – М.: Наука; Голос, 1995-2002. – Т. 1. – С. 228.

¹¹ Ахматова А.А. Собрание сочинений. В 6 т. – Т. 4: Книги стихов. – М.: Эллис Лак, 2000. – С. 126.

¹² Цветаева М. Собрание сочинений. В 7 т. – Т. 2: Стихотворения. Переводы. – М.: Эллис Лак, 1994. – С. 315.

¹³ Цветаева М. Собрание сочинений. В 7 т. – Т. 3: Поэмы. Драматические произведения. – М.: Эллис Лак, 1994. – С. 27.

¹⁴ Цветаева М. Собрание сочинений. В 7 т. – Т. 2: Стихотворения. Переводы. – М.: Эллис Лак, 1994. – С. 258.

¹⁵ Цветаева М. Собрание сочинений. В 7 т. – Т. 1: Стихотворения. – М.: Эллис Лак, 1994. – С. 178.

¹⁶ Блок А. Собрание сочинений. В 6 т. – Т. 2: Стихотворения и поэмы 1907–1921. – Л.: Худ. лит., 1980. – С. 149.

вой поэзии часто символизировал прекрасную возлюбленную. Но в руках поэтов роза может стать знаком мимолетности бытия, драматизма человеческой судьбы или даже предвестником смерти. В ранней лирике А. Блока, в частности в стихотворении «Мне снилась снова ты», образ *розы*, при всей кажущейся прозрачности его любовной символики, подвергается смысловому усложнению. Поэт сознательно апеллирует к античной традиции, где роза была амбивалентным символом, связанным не только с любовью, но и со смертью и скорбью. Эта аллюзия проявляется в отсылке к образу Офелии, уходящей из жизни «в розовом сиянии», в то время как лирический герой обречен на страдание с букетом цветов «на груди, на голове, в руках»¹⁷, что придает традиционному образу трагическую и многослойную глубину.

Еще один важный аспект поэтического языка – его способность создавать многозначность и недосказанность. Поэтические тексты зачастую изобилуют метафорами, аллегориями, сравнениями, которые открывают простор для множественных интерпретаций. Читатель вовлекается в процесс сотворчества, самостоятельно домысливая и достраивая заложенные автором смыслы. В этой связи нельзя не упомянуть о явлении интертекстуальности – присутствию в произведении отсылок и цитат из других литературных источников.

Ярким примером служит творчество М. Цветаевой, которая активно вела диалог с русской и европейской литературной традицией. Ее стихотворение «Тоска по родине Давно...» содержит мощный интертекстуальный пласт отсылающий к пушкинскому «Пора мой друг пора» и лермонтовскому «Выхожу один я на дорогу...». Однако Цветаева не цитирует, а трансформирует ключевые мотивы: «Тоска по родине Давно / Разоблачённая мороза / Мне совершенно всё равно – / Где совершенно одинокой / Быть...»¹⁸. Здесь происходит сознательная полемика с романтической традицией тоски по утраченному раю. Цветаева деконструирует сам концепт «родины» подвергая его семантическому расщеплению (*род-ина* как «чужое»). Интертекстуальная отсылка служит не для подражания, а для создания нового трагически-отстранённого смысла: тоска оказывается «разоблачённой морозкой», а не возвышенным чувством.

Другой пример – стихотворение Б. Пастернака «Гамлет», представляющее собой сложный интертекстуальный синтез: «Гул затих. Я вышел на подмости, / Прислонясь к дверному косяку, / Я ловлю в далеком отголоске, / Что случится на моем веку. / На меня наставлен сумрак ночи / Тысячью биноклей на оси. / Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси. / Но продуман распорядок действий / И неотвратим конец пути. / Я один. Все тонет в фарисействе. / Жизнь прожить – не поле перейти»¹⁹. На метрическом уровне присутствует явная отсылка к стихотворению М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», написанное пятистопным хореем. Однако, для лермонтовского текста характерно противопоставление статики бытия и динамики пути, что находит развитие у Пастернака в афористичной финальной строке. Семантическая многомерность произведения Б. Пастернака «Гамлет» проявляется в сложном наложении библейского и шекспировского контекстов. Прямое цитирование евангельского «моления о чаше» (Мф. 26:39) утверждает параллель между лирическим героем и Христом. Однако название отсылает к принципиально иному архетипу – гамлетовскому. Разрешение этого смыслового противоречия кроется в глубинной психологической парадигме. Оба протагониста – и библейский, и шекспировский – выступают исполнителями воли Отца, хотя их миссии кардинально различны: месть против искупления. Поэт у Пастернака, подобно Христу, приносит себя в жертву искусству, но в критический момент, подобно Гамлету, пытается отсрочить неотвратимое. Вся эта драма разворачивается на сцене, которая становится моделью жизни-спектакля с предопределённым финалом. Таким образом, стихотворение представляет собой сложный интертекстуальный узел, где переплетаются евангельский, шекспировский и лермонтовский мотивы, раскрывая трагическую природу творчества и судьбы поэта.

Заключение. Проведенное исследование позволило выявить ключевые лингвистические механизмы создания трансцендентных смыслов в поэзии Серебряного века: 1) семантическая диффузия и метафоризация («грохочущая слякоть» у Б. Пастернака, «отчий дом» у С. Есенина и А. Ахматовой, «роза» у А. Блока); 2) фонетическая инструментовка (звукопись у М. Цветаевой, создающая дополнительный смысловой ореол); 3) интертекстуальность (осмысление классических тем у М. Цветаевой, Б. Пастернака).

Анализ произведений показал, что для поэтов Серебряного века было характерно целенаправленное преобразование языковой нормы и доведение соответствующих художественных приемов до предельной степени выразительности, что позволило создать условия для порождения уникальных трансцендентных смыслов, выходящих за пределы словарных дефиниций.

Перспективы исследования видятся в более детальном анализе идиостиля каждого из поэтов в аспекте трансценденции, а также в сопоставлении выявленных механизмов с поэзией других периодов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. – М.: Акад. наук СССР, 1963. – 253, [2] с.
2. Винокур Г.О. О языке художественной литературы: Учеб. пособие для филол. спец. вузов / Сост. Т.Г. Винокур; Предисл. В.П. Григорьева. – М.: Высш. шк., 1991. – 448 с.

¹⁷ Блок А. Собрание сочинений. В 6 т. – Т. 1: Стихотворения и поэмы 1898–1906. – Л.: Худ. лит., 1980. – С. 61.

¹⁸ Цветаева М. Собрание сочинений. В 7 т. – Т. 2: Стихотворения. Переводы. – М.: Эллис Лак, 1994. – С. 315.

¹⁹ Пастернак Б.Л. Собрание сочинений. В 5 т. – Т.3. Доктор Живаго: Роман. – М.: Худ. лит. 1990. – 734 с.

3. Григорьев В.П. Поэтика слова. – М.: Наука, 1979. – 343 с.
4. Кожевникова Н.А. Избранные работы по языку художественной литературы / Сост. Е.В. Красильникова, Е.Ю. Кукушкина, З.Ю. Петрова; Под общ. ред. З.Ю. Петровой. – М.: Знак, 2009. – 896 с.
5. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста. Статьи и исслед. Заметки. Рецензии. Выступления. – СПб., 2001. – 846 с.
6. Маслова В.А. Русская поэзия XX века. Лингвокультурологический взгляд: учеб, пособие. – М.: Высш. шк., 2006. – 256 с.
7. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русское слово, 1996. – Т. 5: Работы 1940-х-начала 1960-х годов. / ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гогтишвили. – 1996. – 731 с.
8. Выготский Л.С. Мышление и речь. – М.: Лабиринт, 2007. – 352 с.

Поступила 01.07.2025

TRANSCENDENTAL MEANINGS IN POETIC DISCOURSE

A. BUYEVICH

(Vitebsk State Technological University)

This article examines the role of transcendental meanings in poetic discourse, defining their significance in the formation of artistic texts and cultural identity. It analyzes the philosophical, linguistic, and aesthetic aspects of poetic language, its ability to transcend the boundaries of everyday communication and create multidimensional semantic spaces. Based on works by Russian poets of the Silver Age (M. Tsvetaeva, B. Pasternak, A. Blok, A. Akhmatova, S. Yesenin, and others), the mechanisms of semantic transformations, sound organization, and intertextuality are explored.

Keywords: *poetic discourse, transcendence, semantics, metaphor, intertextuality, cultural connotations, Russian poetry, Silver Age.*

УДК 821.111(73)

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-26-30

МОДЕРНИСТСКОЕ МИРОВИДЕНИЕ В РОМАНЕ Э. ХЕМИНГУЭЯ «ПРОЩАЙ, ОРУЖИЕ!»

В.Э. КОНТОРОВ

(Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой)

e-mail: v.kontorov@psu.by

Анализируются формально-содержательные аспекты романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!», которые комплементарно служат для художественного осмысления аксиологического кризиса в произведении, отражающем модернистское мировидение эпохи. Особое внимание уделяется экспериментальной природе текста, проявляющейся в языковом минимализме («принцип айсберга»), ярко выраженной суггестивности и авторской установке на очуждение действительности. Читатель-интерпретатор хемингуэевского текста наделяется активной сотворческой ролью.

Ключевые слова: американская литература, модернизм, Э. Хемингуэй, «Прощай, оружие!», аксиология, суггестивность, очуждение, «принцип айсберга».

Введение. Первая половина XX в. вошла в историю американской художественной словесности как эпоха, основными доминантами которой стали переосмысление культурологического концепта «американская мечта» и описание послевоенного чувства «потерянности» с заметной направленностью литературного процесса в сторону самоопределения на фоне других мировых литератур («великий американский роман»). Среди авторов, ставших не только частью канона американской, но и западной литературы, выделяется Э. Хемингуэй (*Ernest Miller Hemingway*, 1899–1961), чье мастерство отмечено Нобелевской премией 1954 г. Осмысление Первой мировой войны присуще раннему творчеству писателя (романы «И восходит солнце» (*The Sun Also Rises*, 1926) и «Прощай, оружие!» (*A Farewell to Arms*, 1929), а также отдельные рассказы из сборников «В наше время» (*In Our Time*, 1925), «Мужчины без женщин» (*Men Without Women*, 1927), стремящегося к созданию в художественном тексте такого формально-содержательного единства, которое максимально точно передало бы атмосферу эпохи. Американская писательская среда (Дж. Дос Пассос, Э.Э. Каммингс, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй и др.) предложила оригинальную национально-маркированную концепцию истолкования событий 1914–18 гг., в которой продуктивно сосуществовали элементы поэтики модернизма и реализма. Важно отметить, что для характеристики временного промежутка между 1919 и 1934 гг. В.М. Толмачёв использует выражение «эра “потерянного поколения”» [1, с. 267]. При этом личное участие того или иного литератора в войне не является определяющим. Важен сам факт художественной рефлексии на военную тематику и (или) на послевоенное состояние западной цивилизации в целом.

В своих произведениях Э. Хемингуэй уподобляет микрокосм изображенного мира макрокосму жизни всего человечества. Согласно Е.А. Стеценко, «крупным художникам были тесны рамки “потерянного поколения”, они были не только его представителями, но и критиками, а его мировосприятие стало для них материалом, стимулом и поводом для размышлений над местом человека в мире и истории в целом, для поиска абсолютных, непреходящих ценностей в условиях распадающегося миропорядка» [2, с. 16–17]. Справедливо заключить, что анализировать это произведение лишь с точки зрения антивоенной тематики (в контексте конкретно-исторического события) – значит также рассматривать роман односторонне, лишая его художественной многогранности, находящей свое отражение, в том числе, в ряде формальных находок автора.

Объектом исследования в настоящей работе является роман Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!». Цель исследования – выявление способов выражения модернистского (кризисного) мировидения в обозначенном произведении.

Основная часть. По наблюдению З.И. Третьяк, роман «Прощай, оружие!» написан «в более или менее традиционной форме, похожей на “роман воспитания”, переосмысленный в соответствии с потребностями времени» [3, с. 281]. Определяющей жанровой чертой антивоенных литературных произведений является формирование соответствующих убеждений персонажа и «переоценка ценностей» одновременно с развитием действия в произведении. Строго говоря, мировоззрение главного героя проходит путь от идеи о допустимости либо оправдания войны до осознания ее дегуманизирующей сути («Алый знак доблести» С. Крейна, «Три солдата» Дж. Дос Пассоса и «На западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка). В то же время литература 1920–30-х гг. отличается экспериментальностью в отношении формы. Действительно, Э. Хемингуэй, осмысляя бытие личности в соответствующую эпоху, наравне с дегероизацией и дэстетизацией сражений на поле брани, а значит, пересматривая ценностную картину мира, сложившуюся до событий первой трети XX в., использует для этого ряд художественных приемов.

Так, в произведении заметен «принцип айсберга», к 1929 г. этот приём уже испробован художником слова в сборнике рассказов «В наше время» и в романе «И восходит солнце». Этот подход к созданию текста предполагает опущение части информации, т.е. создание смысловых лакун, которые читатель затем заполняет, используя свое воображение, границы и направленность которого определяются «сохранившимися» элементами текста. По выражению Д.В. Затонского, «оформляет подтекст только форма художественная» [4, с. 52], а «"сокрытие" служит разоблачению» [4, с. 53]. В этом отношении читатель наделяется заметной сотворческой функцией интерпретатора произведения. Задача подобного эксперимента – обновление языка художественной литературы,

чтобы тот соответствовал требованиям адекватного изображения действительности, где «господствует состояние “эпистемологической неуверенности” и признается неосуществимость завершенности и аутентичности воссоздания мира во всем богатстве его связей, которая была главной творческой задачей для художественной культуры XIX в., развивавшейся в границах эстетики классического реализма» [5, С. 567–568]. Поэтому закономерным видится наблюдение Р.П. Уоррена, описывающего содержательный аспект романа как любовную историю на фоне «пленяющей черноты войны, разрушающегося мира и ничто (*nada*)»¹.

В отношении тематики романа «Прощай, оружие!» интерес представляет тот факт, что в подтекст произведения помещён начальный этап формирования чувства неприятия войны главного героя. В наиболее декларативном виде антивоенные убеждения Фредерика Генри сформулированы в следующем отрывке: «Меня всегда смущали такие слова, как “священный” и “славный”, или выражение “принести свои плоды”. Нам доводилось слышать их краем уха, под проливным дождем, когда долетают лишь отдельные слова, и мы их читали на прокламациях, наклепленных расклейщиком поверх других прокламаций, читали не раз и не два, но что-то мне не доводилось видеть ничего священного, и в славных делах не было ничего славного, а жертвы напоминали чикагские бойни, когда мясо остается только закопать»² [7, с. 186]. Здесь мы наблюдаем не только соответствующий взгляд на осмысляемое персонажем историческое событие, но и ситуацию переосмысления ценностей довоенного мира, выраженных на уровне слов (знаков, с семиотической точки зрения, потерявших присущие им ранее значения). Г. Левин объясняет интерес автора к языковой редукции следующим образом: «Поскольку слова обесценились и стали раздутыми, Хемингуэй не желает признавать никаких ценностей, кроме тех, которые можно непосредственно почувствовать и на которые можно указать прямо»³. По сути, хемингуэевский стиль – проявления очуждения, в основе которого «лежит старый философский посыл: видеть реальность верно, а не так, как диктует привычка» [10, с. 463], в более узком смысле перед нами «прием, позволяющий расширить арсенал художественных средств, разрушить канон, а вместе с ним автоматизм восприятия реципиента, побудить зрителя или читателя к более активной позиции и т.д.» [10, с. 465]. Незадолго до ранения, т.е. уже в начале романа, главный герой высказывает следующую мысль: «Я считаю, что с войной надо покончить, – продолжил я. – Но она не закончится, если одна сторона перестанет сражаться»⁴ [7, с. 54]. Э. Хемингуэй исходит из художественной задачи не столько самоочевидного для современников автора обличения войны, сколько поднимает вопрос о возможности полностью сепарированного бытия человека в отрыве от описанных им реалий первой трети XX в. (финал романа говорит, что это невозможно), а также общей предопределенности существования смертного человека.

Примером актуализации «принципа айсберга» видится также неясность причин, по которым Фредерик Генри оказался на фронте. Герой не желает говорить об этом и лишь называет себя «дураком» (*a fool*). Однако общей антивоенный пафос «Прощай, оружие!», литературный и общественно-политический контексты позволяют интерпретатору текста заключить, что главный герой поддался пропаганде, воспевавшей подвиги солдат предыдущих столетий, которые, однако, не могут быть осуществлены в реалиях механистической войны 1914 – 18 гг.

Другой характеристикой индивидуально-авторского стиля Э. Хемингуэя является использование лексических повторов в пределах границ лапидарно изложенных небольших фрагментов текста (одного-двух абзацев). К примеру, в начале 21 главы слово «спеклись» (*cooked*) использовано 13 раз в отношении участников войны с обеих сторон конфликта. Применение этой стилистической фигуры и в особенности слова, означающего в контексте упомянутого фрагмента поражение и бессилие, заостряет внимание на патовом положении дел на фронте и бессмысленности войны, где все армии понесли большие потери и разуверились в необходимости продолжения боевых действий.

Несмотря на то, что, на первый взгляд, перед нами находится достаточно «камерная» история, посвященная описанию небольшого отрезка жизни основных действующих лиц, литератор наделяет роман группой элементов, усиливающих эффект глобальности событий. Кроме воочию засвидетельствованной протагонистом войны, в произведении фигурируют всевозможные мнения эпизодических и второстепенных персонажей, упоминаются газетные статьи, ходят слухи о положении дел как на итальянском, так и на других фронтах. Сама палитра персонажей подчеркнута многонациональна, что, безусловно, объясняется биографией Э. Хемингуэя, путешественника и экспатрианта, но с точки зрения читателя подобная всеобщая вовлеченность в конфликт создает в своей целокупности эффект тотальности войны.

Столкновение двух моделей действительности, классической довоенной и новой, являющейся следствием исторических потрясений, приводит к абсурдизации событий, изложенных в романе, причем автор критически осмысляет стереотипы, важные для формирования «лицеприятного» образа войны и оправдания необходимости прямого или косвенного вовлечения общества в нее. Во-первых, в романе абсурдным представлено возвышенное и абсолютизированное понимание подвига и знаков воинской доблести. Наиболее характерным примером этого выступает отношение Фредерика Генри к перспективе получения награды после ранения: «... Когда рвануло, я ел сыр.

¹ «the flame-streaked blackness of war, of a collapsing world, of nada» [6, p. 51].

² «I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them, sometimes standing in the rain almost out of earshot, so that only the shouted words came through, and had read them, on proclamations that were slapped up by billposters over other proclamations, now for a long time, and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it» [8, p. 196].

³ «Since words have become inflated and devalued, Hemingway is willing to recognize no values save those which can be immediately felt and directly pointed out» [9, p. 592].

⁴ «I believe we should get the war over,” I said. “It would not finish it if one side stopped fighting. It would only be worse if we stopped fighting» [8, p. 52–53].

– Давай серьезно. Наверняка ты совершил какой-то подвиг, до или после. Хорошо подумай.

– Ничего такого я не совершал.

– Может, вытащил на себе кого-нибудь? Гордини утверждает, что ты вынес на себе несколько человек, а вот майор медицинской службы на первом посту говорит, что это невозможно. А он подписывает представление к награде.

– Никого я не вытаскивал. Я не мог пошевелиться⁵ [7, с. 69].

Во-вторых, в художественной реальности романа заметно размытие оппозиции «свой» – «чужой», что соотносится с общим состоянием эпистемологической неуверенности, господствующим с конца XIX в. Так, итальянца Аймо, сослуживца главного героя, убивает солдат собственной армии, а Фредерик Генри в условиях всеобщей неразберихи при отступлении едва не становится жертвой военно-полевого суда, что и приводит к дезертирству героя. Абсурдность, а значит, и бессмысленность происходящего, говорит о невозможности героического в описываемых обстоятельствах: ни один из персонажей не совершает истинного подвига в интересах своей стороны конфликта и общего дела. Поэтому главной задачей человека в мире романа становится выживание и индивидуальное (сепарированное от военизированного государства) благополучие.

В разрезе пессимистической картины мира, изображенной в романе, ключевую роль приобретает заглавие произведения «Прощай, оружие!» (*A Farewell to Arms*), задающее стратегию прочтения текста, содержащее игру слов и предполагающее двойственную трактовку, указывающую на основные тематические константы произведения: войну и любовь, которые настолько связаны, что выглядят «аспектами единого бытия»⁶. С одной стороны, *arms* – оружие, с другой – рука. Обе лексические единицы семантически связываются со словом, имеющим значение «прощание», обладающим как положительным смысловым оттенком (прощание с войной), так и отрицательным (потеря возлюбленного). По наблюдению Б. Олдси, заглавие, избранное Э. Хемингуэем, «помогает объяснить диалектическое движение романа от тезиса к антитезису и синтезу – от романтики к реализму (с бунтарскими и пародийными элементами) и затем к идиллической трагедии»⁷.

Автор прибегает к изображению войны, довлеющей над личностью и лишаящей последнюю субъектности. Начало военной операции и последующее ранение Фредерика Генри в первой книге романа, а также отступление армии не определяются интенцией главного героя. Потери, которые он переживает, не находятся в каузальной связи с его волей, за исключением принятия решения отправиться на войну, которое, впрочем, является прологом ко всем событиям романа. Лейтмотивом истории, рассказанной Э. Хемингуэем, становятся следующие слова: «...у нас не получается делать по задуманному, никогда не получается»⁸ [7, с. 16]. Описанное положение вещей также находит свое выражение в особенностях художественного времени произведения. Хотя художник слова явно не заостряет внимание на этом, перед читателем находится ретроспективно изложенная история. Более того, в «Прощай, оружие!» присутствуют обрывочные фразы персонажей, ремарки повествователя и отступления, сообщающие либо намекающие на то, что произойдет позже. Ф. Дж. Свобода видит во временной дистанции между событием и моментом его непосредственного изложения в тексте необходимое условие для формирования настоящей зрелости (*true maturity*) персонажа, столкнувшегося с рядом потерь и осмыслившего их [13, р. 163]. Э. Хемингуэй уже во второй главе романа описывает картину идиллии, отсылающей к событиям пятой книги и контрастирующей с войной: «...промерзшие дороги сродни прокатной стали, где по-настоящему морозно и сухо, и снег сухой и рассыпчатый, а на снегу заячьи следы, и крестьяне снимают шапки и обращаются к тебе «дон», и охота что надо»⁹ [7, с. 17]. Затем читателю сообщается, что Фредерик Генри получит ранение и окажется в госпитале, позднее читаем: «Разругаетесь или кто-то умрет. Так со всеми происходит. Люди не женятся»¹⁰ [7, с. 111]. Повторяющиеся образы в романе выполняют схожую функцию. Если до слов Кэтрин Баркли о том, что либо она, либо её возлюбленный умрёт в дождь, это природное явление лишь усиливало общий меланхолический тон истории, то после их озвучивания, упомянутое предчувствие начинает формировать горизонт читательских ожиданий, одновременно указывая на прочную связь с темой смерти. В то же время понимание мира, запечатленное Э. Хемингуэем, предполагает не только безоговорочное принятие человеком превратностей судьбы, но и борьбу с ними, которая отчетливо показана в более поздних произведениях прозаика: роман «Иметь и не иметь» (*To Have and Have Not*, 1937) и повесть «Старик и море» (*The Old Man and the Sea*, 1952). В этом отношении показательна дихотомия, обозначенная К. Гэндалом: «Вкратце, американская модернистская проза Хемингуэя, Фицджеральда и Фолкнера, в отличие от британской прозы о войне, не является выражено антивоенной. Она

⁵ «I was blown up while we were eating cheese.»

⁶ «Be serious. You must have done something heroic either before or after. Remember carefully.»

⁷ «I did not.»

⁸ «Didn't you carry anybody on your back? Gordini says you carried several people on your back but the medical major at the first post declares it is impossible. He has to sign the proposition for the citation.»

⁹ «I didn't carry anybody. I couldn't move» [8, p. 68].

¹⁰ «appear as aspects of one existence» [11, p. 20].

⁷ «...the title helps account for the novel's dialectic movement from thesis to anti-thesis to synthesis – from romance to realism (with iconoclastic and parodistic elements) to idyllic tragedy» [12, p. 187].

⁸ «we did not do the things we wanted to do; we never did such things» [8, p. 13].

⁹ «the roads were frozen and hard as iron, where it was clear cold and dry and the snow was dry and powdery and hare-tracks in the snow and the peasants took off their hats and called you Lord and there was good hunting» [8, p. 13].

¹⁰ «You'll die then. Fight or die. That's what people do. They don't marry» [8, p. 115].

может быть антивоенной, но в некоторых очевидных аспектах, возможно, наиболее ярко выраженных у Хемингуэя, она идеализирует войну и мужество в бою, то, что Хемингуэй, как известно, называл “достоинством под давлением” (*grace under pressure*)»¹¹.

Особенности произведения, предполагающие, с одной стороны, вовлечение читателя в творческий акт, а с другой, эмоциональное воздействие на интерпретатора, говорят о суггестивности романа «Прощай, оружие!», которая также проявляется на уровне более крупных элементов текста. Достаточно условно в романе можно выделить три сюжетно-тематических плана, отчасти коррелирующих с его событийной структурой: «война», «мир в условиях войны» и «сепаратный мир». Схожее членение наблюдается также на уровне «географии» изображённого мира и соответствующих хронотопов романа: фронт, прифронтовая полоса / мирный город и территории, имеющие нейтральный статус.

Если план «война» самоочевидно формируется вокруг изображения столкновений итальянской армии с противником и наиболее прочно связан с антивоенной направленностью произведения, то «мир в условиях войны» занимает промежуточное положение и состоит из эпизодов, описывающих быт Фредерика Генри и его коллег в Гориции, а также нахождение молодого человека в Милане – как во время лечения от осколочного ранения, так и после факта дезертирства. Определяющей чертой здесь является видимая угроза вновь оказаться на фронте и приблизиться к смерти. Хемингуэй использует мотив, который также можно наблюдать в «И восходит солнце»: праздное времяпровождение и прожигание жизни, временно вытесняющее чувства страха и пустоты. На уровне изображённого мира заметно контрастное сочетание, например, натуралистических описаний увечий солдат с тем, что закономерно отсылает к предыдущему роману прозаика: беззаботная жизнь в городах с посещением увеселительных заведений и упоминание мимолетных любовных связей. В Гориции протагонист замечает: «Жизнь продолжалась, с военными госпиталями и кафешками, с тяжелыми орудиями в переулках и двумя борделями, для офицеров и для солдат, кончилось лето, ночи стали прохладнее, в горах шли бои, железнодорожный мост получил отметины от снарядов, тоннель возле реки разрушили во время сражения, зато стояли нетронутыми деревья по периметру площади и на ведущей к ней длинной аллее...»¹² [7, с. 9]. Но вместе с этим, именно во время нахождения в миланском госпитале, главный герой осознает подлинность своих чувств к Кэтрин Баркли. Аксиосфера Фредерика Генри видоизменяется, теперь ее ядром выступает любовь. Он выказывает желание мирной жизни и на вопрос о главной ценности отвечает: «Любимая женщина»¹³ [7, с. 262].

В финальной книге романа изображен план «сепаратный мир». Совместная жизнь Кэтрин Баркли и Фредерика Генри имеет подчеркнуто идеалистичную тональность и антитетична плану «война». Пребывание героев в Швейцарии беззаботно, бесконфликтно и бессодержательно в сюжетном отношении: эта часть произведения изобилует пейзажными зарисовками и описанием совместного времяпрепровождения персонажей. Вплоть до последней главы романа справедливо говорить об актуализации в тексте инварианта идиллического хронотопа. Особенностью идиллии, по М.М. Бахтину, является «строгая ограниченность ее только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты – вот эти основные реальности идиллической жизни. Они сближены между собой в тесном мирке идиллии, между ними нет резких контрастов, и они равнодостоинны (во всяком случае, стремятся к этому)» [15, с. 258]. Поэтому в произведении можно проследить следующую оппозицию: «ужасный фронт» – «счастливая семейная жизнь». Однако после смерти возлюбленной эта художественная действительность преобразуется, а убеждения протагониста, претерпевшие значительные изменения, приобретают следующее содержание: «Тебя вбрасывают в этот мир и сообщают правила игры, но стоит один раз ошибиться, как тебя убивают. Или даже без всяких причин, как Аймо. Или награждают сифилисом, как Ринальди. Но рано или поздно тебя убивают. В этом можешь быть уверен. Поживи, и ты в этом убедишься»¹⁴ [7, с. 325]. Смерть, разрушительная первооснова войны, выходит для персонажа за рамки последней и обретает абсолютизированную и всеобщую характеристику бытия личности в мире. Строго говоря, мысль Хемингуэя устремляется от выражения идей о потерявших свою значимость ценностях предыдущей эпохи в условиях войны 1914–18 гг. (слова Генри о «священном» и «славном») к трактовке страдания, сражения и гибели как неотъемлемых свойств универсума. Автор отчетливо переходит на уровень метафизики, двигаясь от микрокосма конкретного произведения к макрокосму универсальных законов бытия. Следовательно, противопоставление между тремя сюжетно-тематическими планами и повествования ретроспективно устраняется и теряет актуальность к концу произведения как для главного героя, так и для читателя очуждающего действительность произведения. Согласно М. Рейнольдсу, предметом художественного осмысления в романе становится сама «человеческая природа: стремление к воспроизведению рода в непосредственной близости от смерти, разыгрываемое на фоне ритуального насилия»¹⁵.

¹¹ «In short, the American modernist prose of Hemingway, Fitzgerald, and Faulkner, unlike the British war writing, is not particularly antiwar. It may be antimilitary, but in certain obvious ways, perhaps most clearly with Hemingway, it idealizes war and courage in battle, what Hemingway famously called “grace under pressure”» [14, p. 31].

¹² «People lived on in it and there were hospitals and cafés and artillery up side streets and two bawdy houses, one for troops and one for officers, and with the end of the summer, the cool nights, the fighting in the mountains beyond the town, the shell-marked iron of the railway bridge, the smashed tunnel by the river where the fighting had been, the trees around the square and the long avenue of trees that led to the square» [8, p. 5].

¹³ «Some one I love» [8, p. 179].

¹⁴ «They threw you in and told you the rules and the first time they caught you off base they killed you. Or they killed you gratuitously like Aymo. Or gave you the syphilis like Rinaldo. But they killed you in the end. You could count on that. Stay around and they would kill you» [8, p. 350].

¹⁵ «the human condition: the drive to propagate in the close proximity of death played out against the backdrop of ritual violence» [16, p. 124].

Заключение. Несмотря на то, что форма романа «Прощай, оружие!» по сравнению с ранними произведениями Э. Хемингуэя приблизилась к традиционной реалистической литературе, текст 1929 г. характеризуется концептуальной глубиной и сохранением художественной установки на модернистский эксперимент. Автор исходит из своей концепции «принципа айсберга», означающей языковой минимализм и неизбежное вовлечение читателя-интерпретатора в процесс сотворчества и заполнения семантических лакун не только на уровне текста, но также и считыванию смысловых структур на уровне подтекста. Между тем, в основе авторских формальных находок лежит во-первых, увеличение суггестивных свойств произведения и активное задействование очуждающей действительности функции словотворчества, а во-вторых, отражение общих тенденций в модернистской литературе к пересмотру набора используемых средств художественной выразительности, позволившего бы писателям эффективно передать сущность кризисной действительности образца первой трети XX в. Обозначенная экспериментальность романа обнаруживает свою связь с его центральной темой – осмыслением трагичности человеческого существования и ценностной пустоты. Это наблюдение приводит к мысли о том, что перестройка системы этических ценностей для идейно-содержательного выражения кризисного мировидения комплементарна аналогичным изменениям в области ценностей эстетических.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толмачёв В.М. Литература США между двумя мировыми войнами и творчество Э. Хемингуэя // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.М. Толмачёв, В.Д. Седельник, Д.А. Иванов и др.; Под ред. В.М. Толмачёва. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 249–290.
2. Стеценко Е.А. Литература США между двумя мировыми войнами // История литературы США / гл. ред. Я.Н. Засурский. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – Т. 6, кн. 1: Литература между двумя мировыми войнами / отв. ред. Е.А. Стеценко. – С. 12–41.
3. Трацяк З.І. Беларуская і амерыканская проза пра Першую сусветную вайну: узроўні параўнальнага вывучэння. – Наваполацк: Полац. дзярж. ун-т, 2021. – 320 с.
4. Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
5. Зверев А.М. Модернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПЦ «Интелвак», 2001. – С. 566–571.
6. Warren R.P. Ernest Hemingway // Ernest Hemingway / ed. and with introduction by H. Bloom. – New York: Chelsea House Publishers, 2005. – P. 25–54.
7. Хемингуэй Э. Прощай, оружие! Иметь и не иметь: [романы] / [пер. с англ. С. Таска, И. Судакевича]. – М.: Издательство АСТ, 2022. – 544 с.
8. Hemingway E. A Farewell to Arms. – New York: Charles Scribner's Sons, 1929. – 355 p.
9. Levin H. Observations on the Style of Ernest Hemingway // The Kenyon Review. – Vol. 13, No. 4 (Autumn, 1951). – P. 581–609.
10. Никифоров В.Н. Очуждение // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. / под ред. А.Б. Базилевского, Ю.Н. Гирина, А.М. Зверева и др. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 462–476.
11. Garrety M. Love and War: R.H. Mottram, The Spanish Farm Trilogy and Ernest Hemingway, A Farewell to Arms // The First World War in Fiction: A Collection of Critical Essays / ed. by H. Klein. – London, Basingstoke: The Macmillan Press Ltd, 1977. – P. 10–22.
12. Oldsey B. Of Hemingway's "Arms" and the Man // College Literature. – Vol. 1. – No. 3 (Fall, 1974). – PP. 174–189.
13. Svoboda F.J. The Great Themes in Hemingway: Love, War, Wilderness, and Loss // A Historical Guide to Ernest Hemingway / ed. by L. Wagner-Martin. – New York, Oxford: Oxford University Press, 2000. – P. 155–172.
14. Gandal K. The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, and the Fiction of Mobilization. – Oxford: Oxford University Press, 2008. – 270 p.
15. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
16. Reynolds M. A Farewell to Arms: Doctors in the House of Love // The Cambridge Companion to Hemingway / ed. by S. Donaldson. – New York: Cambridge University Press, 1999. – P. 109–127.

Поступила 11.12.2025

THE MODERNIST WORLDVIEW IN E. HEMINGWAY'S NOVEL «A FAREWELL TO ARMS»

V. KONTARAU

(Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk)

The article examines the formal and content aspects of E. Hemingway's novel "A Farewell to Arms", which complementarily contribute to the artistic comprehension of the axiological crisis, reflecting the modernist worldview of the era. Special attention is given to the experimental dimension of the text, manifested in linguistic minimalism (the "iceberg theory"), prominent suggestiveness, and the author's emphasis on the alienation of reality. The reader as interpreter of the author's text is given an active co-creative role.

Keywords: American literature, modernism, E. Hemingway, «A Farewell to Arms», axiology, suggestiveness, alienation, "iceberg theory".

УДК 821.161.3

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-31-38

**РЭЦЭПЦЫЯ І РЭКАНСТРУКЦЫЯ ВОБРАЗА МАКСІМА БАГДАНОВІЧА
НА АСНОВЕ СТАЛЫХ КАМПАНЕНТАЎ ЯГО ЛІТАРАТУРНАЙ ТВОРЧАСЦІ****К.А. КРЫЦУК-ТАРАСАВА***(Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск)*ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-9347-551X>e-mail: katsyarina_tarasava@mail.ru

У артыкуле разглядаецца выкарыстанне тэрміна «рэцэпцыя» ў сучасным літаратуразнаўстве. Акцэнтуюцца ўвага на зменах у разуменні навукоўцамі роляў аўтара і чытача ў літаратурнай творчасці з сярэдзіны ХХ стагоддзя. Характарызуецца трактоўкі аўтарства ў межах герменеўтыкі і структурнай семіётыкі, з увагай да ўзаемадзеяння паміж тэкстам і чытачом. У працяг даследаванняў В. Мартынава і А. Гардзея ўводзіцца паняцце «рэканструкцыі вобраза аўтара» як практыкі комплекснага літаратуразнаўчага аналізу культурна-гістарычнага і сацыяльна-псіхалагічнага дыскурсаў аўтара з мэтай выяўлення індывідуальна-аўтарскіх асаблівасцей, уласцівых літаратурнай творчасці. Выкладзеная гіпотэза верыфікуецца на матэрыяле вывучэння паэзіі М. Багдановіча.

Ключавыя словы: рэцэпцыя, рэцэптыўная эстэтыка, герменеўтыка, рэканструкцыя вобраза аўтара, аўтарская індывідуальнасць, багдановічазнаўства.

Уступ. Тэрмін *рэцэпцыя* трывала засвоены сучасным літаратуразнаўствам. Асабліва прадуктыўна ён функцыянуе з сярэдзіны ХХ ст., калі вывучэнне тэкставых структур, і, найперш, суадносін наратыўных інстанцый у мастацкім тэксце перайшло ад засяроджанасці на асобе стваральніка да вылучэння асаблівай ролі рэцыпіента. Сучасны ракурс абмеркавання рэцэпцыі тэксту пачынае вызначацца з 1961 г., калі амерыканскі літаратуразнавец У. К. Бут прыняцкова звярнуў увагу не на фактычнага, а на «меркаванага аўтара». Аўтар перастаў разглядацца як стваральнік: ён ператварыўся «ў пустую прастору праекцыі інтэртэкстуальнай гульні» [1, с. 205], а крэатыўная функцыя была не толькі падзелена паміж аўтарам і чытачом, але і цалкам перададзена чытачу, у чыёй свядомасці твор, будучы прачытаным, пачынаў функцыянаваць у сваім адзінкавым выглядзе. З пункту гледжання рэцэптыўнай эстэтыкі, «літаратурны твор <...> хутчэй нагадвае партытуру чытання, неабходную для новага чытацкага рэзанансу, які вызваляе тэкст з матэрыі слова» [2, с. 56]. Падобныя ідэі, блізкія да філасофіі постмадэрнізму, набылі шырокую папулярнасць. Пасля гэтага ўсе даследаванні па рэцэпцыі мастацкіх тэкстаў стала магчымым раздзяліць на два кірункі: герменеўтычны і структурна-семіятычны.

Асноўная частка. Вядома, што раней рэцэпцыя вывучалася літаратуразнаўцамі ў галіне псіхалогіі ўспрыняцця мастацкага твора, паводле фундаментальнай працы Л.С. Выгоцкага «Псіхалогія мастацтва»¹ [3] з улікам вучэнняў пра катарсіс (Арыстоцель), сублімацыйныя механізмы ў псіхіцы (Фрэйд), ды інш. Затым істотны ўнёсак у разуменне рэцэпцыі любога аб'екта, у тым ліку мастацкага тэксту, зрабіў М.М. Бахцін, якому належыць невялікая па аб'ёме, але вельмі важная праца «Да метадалогіі гуманітарных навук» [4], дзе выбітны вучоны апісаў асноўныя адрозненні знака і сімвала, а таксама ўзняў пытанне ўзаемнай камунікацыі аўтара і чытача ў тэксце як сістэмы дыялогаў паміж тэкстам і кантэкстам (або кантэкстам і кантэкстам). Неагерменеўтычная плынь развівалася ў накірунку рэцэптыўнай эстэтыкі, і найбольш фундаментальна яе парадыгма была акрэслена ў даследаваннях Х.-Г. Гадамера, Г.-Р. Яўса, В. Ізэра, В. Кемп («канстанцкая школа»). У розныя перыяды з гэтым накірункам звязваюць таксама літаратуразнаўчыя канцэпцыі Р. Інгардэна і яго паслядоўнікаў Ф. Вадзічкі і Я. Мукаржоўскага; У. Эка, Дж. Прынса, М. Рыфатэра і С. Фіша.

Галоўнай канцэпцыяй рэцэпцыі тут выступае падпарадкаванне ўсёй літаратурна-мастацкай творчасці рэакцыі рэцыпіента. У такім ракурсе твор аднаўляецца не як мастацкая адзінка, а як комплекс эстэтычных, сацыяльна-палітычных і псіхалагічных знакаў, якія дэкадзіруе чытач у працэсе прачытання і па якіх ён можа аднавіць актуальны для аўтара культурна-гістарычны кантэкст. У рэцэптыўнай эстэтыцы гэты комплекс Г.-Р. Яўс акрэслівае як «гарызонт чаканняў» і вызначае, што яго аднаўленне дапаможа аднавіць гісторыю ўспрыняцця ды разумення мастацкага тэксту, а затым упісаць яго ў гісторыю эвалюцыі літаратуры. Канцэпцыю ўзаемазвязанасці літаратуры і гісторыі, вызначальных для кругагляду чытача, чые рэакцыі вывучае рэцэптыўная эстэтыка, падтрымлівае і В. Ізэр: «...рэцэптыўная эстэтыка бачыць сваю мэту ў тым, каб рэканструяваць разуменне тэксту ў мінулым і тым самым закласці асновы навуковай дысцыпліны, якую можна было б назваць гістарычнай семантыкай літаратуры» [5, с. 60].

У сваім даследаванні «Праблемы перакладнасці: герменеўтыка і сучаснае гуманітарнае веданне» В. Ізэр са спасылкай на ранейшыя даследаванні Г.-Р. Яўса вызначае: «Рэцэптыўная эстэтыка накіравана на апісанне гістарычных умоў, якія накладваюць адбітак на ўспрыманне літаратуры чытачамі той ці іншай эпохі. З пункту гледжання рэцэптыўнай эстэтыкі, літаратура робіцца інструментам для аднаўлення мінулага» [5, с. 60]. Даследчык

¹ Напісана ў 1925 – 26 гг., апублікавана ў 1965 г. і пазней неаднаразова перавыдавалася з каментарамі і ўдакладненнямі аўтара.

указвае, што паводле тэксту рэцыпіент, выключаны з сістэмы яго кадзіравання, можа аднавіць кантэкст і досвед цэлага гістарычнага перыяду: «Калі ўсе гэтыя нормы ўжо канулі ў Лету і чытач больш не звязаны з сістэмамі, пра якія ідзе размова, непасрэдна, то сутыкнуўшыся з іх перакадзіроўкай, ён можа не толькі рэканструяваць гістарычную сітуацыю з яе асаблівай сістэмай каардынат, на якую адгукнуўся гэты тэкст, але і “прымерыць на сябе” недахопы невядомых яму раней гістарычных норм паводзін, а таксама вызначыць спосабы іх пераадолення, імпліцытна заключаныя ў тэксце» [5, с. 73]. Метадалагічнай асновай рэцэптыўнай тэорыі (якая вызначае літаратурную камунікацыю як сістэму «кантэкст – тэкст – чытач») выступае, паводле Ізэра, аналіз узаемадзеяння паміж тэкстам і кантэкстам, і паміж тэкстам і чытачом.

Такім чынам, асаблівасцю акрэсленага накірунку ў трактоўках рэцэпцыі выступае даследаванне рэакцый чытача і ролі гісторыка-культурнага кантэксту, а сам мастацкі тэкст паўстае як вынік акрэсленага (захаванага) у ім дыскурсу.

Заснавальнікам другой, структурна-семіятычнай традыцыі ў разуменні рэцэпцыі лічаць Ралана Барта, які прадставіў апісанне ў сваім даследаванні «Міфалогія» [6] пазіцыі аб адсутнасці адзінага варыянту прачытання тэксту, і разам з тым – дакладнага вобраза аўтара. Пазней гэты даследчык абвясціць аб адным з кіруючых паняццяў сучаснага літаратуразнаўства – *смерці аўтара*, якое стане асновай для мноства іншых даследаванняў. Паводле Р. Барта, галоўным крэатарам у працэсе аднаўлення тэксту таксама выступае чытач. У згодзе з Р. Бартам выступаў і М. Фуко, які вызначыў паняцце аўтара як *адзін з магчымых* варыянтаў трактоўкі тэксту: [аўтар] – «гэта функцыянальны прынцып, які <...> ускладняе бясконцае прадукванне сэнсаў, абмяжоўвае свабоду ў стварэнні твора, у раскладанні яго на састаўныя элементы» [7, с. 90]. Такім чынам мы бачым, што паводле М. Фуко аўтар разглядаецца не як крэатар, а як той, хто абмяжоўвае крэатыўную прыроду слова як знака і яго функцыю, што ўказвае на перадачу крэатыўнай функцыі чытачу (або ўвогуле на страту крэатыўнага характару твора).

Пад уплывам прац М. Бахціна сфарміравала свой падыход да семіятычнага аналізу французская даследчыца Ю. Крысцева, якая ўвяла ў літаратуразнаўства паняцце «вытворчасці тэксту» [8], а ў далейшым стала адной з першых, хто распрацаваў тэорыю інтэртэкстуальнасці. Падтрымліваў ідэю дыялогаў аўтара і чытача і іншы даследчык – Г. Гадамер, які сцвярджаў, што для перадачы любой інфармацыі павінны існаваць узаемны водгук, накіраваны на яе ўспрыняцце [9]. Мысляр і пісьменнік У. Эка таксама развіваў структурна-семіятычны падыход да разумення рэцэпцыі: ключавымі работамі даследчыка з’яўляюцца «Адкрыты твор» і «Роля чытача» [10]. У. Эка звярнуў увагу не на вызначэнне ролі і месца аўтара ў літаратурнай камунікацыі, а на разуменне катэгорыі «чытач». Яна яшчэ не была тэрміналагічна акрэслена, і толькі з развіццём нарталогіі пачала паслядоўна «расслайвацца» вучонымі, у выніку чаго з’явіўся тэрмін «ідэальны чытач» (у сэнсе – змадэляваны, элімінаваны з эмпірычных кантэкстаў). Развіццё структурна-семіятычнага кірунку ў вывучэнні рэцэпцыі мастацкага твора і семіётыкі як сучаснай навукі паставіла філолагаў перад пытаннем аб разглядзе ўсіх праяў рэчаснасці як сукупнасці знакаў, а адпаведна – як тэкстаў, прычым, не абавязкова вербальных. Гэта, у сваю чаргу, азначала магчымасць разумення свету як метатэксту (ператварэння свету ў метатэкст), а ўсялякую яго трансляцыю (перадачу) – у інтэртэкст. Такім чынам аўтар ператвараўся ў рэтранслятар інтэртэксту, які існаваў (актуалізаваўся) толькі ва ўмовах успрымання. Разам з тым, вызначаны асаблівасці разумення рэцэптыўных працэсаў і месца аўтара ў іх даюць магчымасць палемізаваць з даследчыкамі аб ролі аўтара ў творчай самарэалізацыі і ўласцівай яму ролі крэатара.

Вернемся да працытаваных вышэй пастулатаў В. Ізэра пра тое, што камунікатыўны патэнцыял літаратуры вызначаецца вывучэннем трыяды «кантэкст – тэкст – чытач»: аналіз узаемадзеяння паміж тэкстам і кантэкстам, а затым паміж тэкстам і чытачом; і яшчэ пра тое, што рэцэптыўная эстэтыка мае на мэце (паўторымся) «рэканструяваць разуменне тэксту ў мінулым і тым самым закласці асновы навуковай дысцыпліны, якую можна было б назваць гістарычнай семантыкай літаратуры» [5, с. 60]; што новы, больш сучасны рэцыпіент, дзякуючы росшукам былых сэнсаў, аднаўленню былых культурных кодаў зможа зразумець кругляд суб’ектаў з мінулага. Неабходна, аднак, заўважыць, што прырода той новай *гістарычнай семантыкі літаратуры* як метадысцыпліны, прапанаванай В. Ізэрам, мусіць падпарадкоўвацца наступнаму сінтаксічнаму прынцыпу: «Калі слухна, што ўсе элементы сістэмы мовы (як часткі карціны свету. – К. К.-Т.) спараджаюцца сінтаксічна і вызначаюцца праз сінтаксіс, то натуральным пачаткам усялякага даследавання мовы як цэлага з’яўляецца ўстанаўленне таго мінімальнага сінтаксічнага ланцуга, у межах якога і праз які магчыма вызначэнне першай апазіцыі гэтай сістэмы элементаў» [11, с. 15]. Далей неабходна прадставіць дэталізацыю мінімальнага сінтаксічнага ланцуга: «Мінімальны ланцуг знакаў, з дапамогай якога можа быць перададзены скончаны сказ (які апісвае дзеянне. – К. К.-Т.), мае ўстойлівую структуру. Яна складаецца з трох пазіцыйных варыянтаў знака: суб’екта дзеяння (S), дзеяння (A) і аб’екта дзеяння (O)» [12, с. 71], дзе «роль суб’екта можа выконваць толькі жывы індывід» [13].

Такім чынам, беручы пад увагу сістэму «кантэкст – тэкст – чытач» як рознабектарную і ўзаемаўплывовую, мы будзем разглядаць наступны парадак рэалізацыі семантычнага ланцуга: чытач з’яўляецца суб’ектам і рэканструюе (акцыя) пэўны тэкст (аб’ект). Але адваротная камунікацыя не можа быць рэалізавана праз адсутнасць суб’екта, які стварае (акцыя) пэўны тэкст (аб’ект). Такім чынам, для рэалізацыі семантычнага ланцуга, прапанаванага В. Ізэрам (у форме камунікацыі «кантэкст – тэкст – чытач»), для ўзнікнення тэксту як аб’екта ў ланцугу павінны з’явіцца суб’ект, а *мена віта – аўтар*. Прысутнасць нявызначанага суб’екта мы знаходзім і ў тэксце самога В. Ізэра: «літаратурны тэкст не капіруе рэфэрэнцыйныя палі, на якія спасылаецца, а з’яўляецца водгукам на тыя экстралітаратурныя сістэмы, элементы якой увайшлі ў яго» [5]. Падкрэслім яшчэ раз, што між кантэкстам (экстралітаратурнымі сістэмамі) і тэкстам, які з’яўляецца рэакцыяй на іх, узнікае яшчэ адна адзінка, не акрэсленая

В. Израм – суб’ект (аўтар), які і фарміруе рэакцыю шляхам выбаркі элементаў палёў і іх пераасэнсавання. Такім чынам, сістэма «кантэкст – тэкст – чытач» для паўнаватраснага аналізу камунікацыі на аснове мастацкага тэксту павінна быць дапоўнена яшчэ адным элементам: кантэкст – *аўтар* – тэкст – чытач.

З гэтага вынікае, што працэс дэкадзіравання чытачом літаратурнага твора не прыводзіць да прамой рэканструкцыі кантэксту, а патрабуе ў першую чаргу яшчэ і рэканструкцыі кантэксту аўтара. І толькі выключыўшы з камунікатыўнага ланцуга рэканструяваную асобу творцы, можна спекулятыўна-абстрактна аднавіць нейкі бесстаронні (асабіста не апасродкаваны, *не прапушчаны праз прызму персанальнай мастацкай вобразатворчасці-ўпарадкавання*) хаос знакаў замест кантэксту.

Такім чынам перад літаратуразнаўствам паўстае пытанне *рэканструкцыі асобы (вобраза) аўтара* і як элемента камунікатыўнай сістэмы рэфэрэнцыйных палёў, і як прадстаўніка акрэсленага ў творчасці перыяду са сваім індывідуальным досведам, які ў найноўшых літаратуразнаўчых школах быў нівеляваны, а сам крэатар «памёр» (паводле Р. Барта і яго паслядоўнікаў). Існае выключэнне аўтарскай індывідуальнасці з сістэмы літаратурнай камунікацыі прывяло б да з’яўлення на аснове аднаго кантэксту масіву аднолькавых тэкстаў, чаго не адбываецца ў практычнай літаратурнай камунікацыі.

Пад паняццем *рэканструкцыі аўтара (у ланцугу камунікацыі на глебе вобразатворчасці – для семіятычнай раскадзіроўкі мастацкага тэксту)* мы маем на ўвазе аднаўленне ўсіх даступных біяграфічных, сацыяльна-гістарычных і псіхалагічных індывідуальных асаблівасцей творцы, сфарміраваных ім свядома ці падсвядома, дзякуючы ўплыву бліжэйшага асяроддзя, і яўна рэалізаваных ім у творчасці. *Рэканструкцыя аўтара* як літаратуразнаўчая практыка можа запатрабаваць для сваёй рэалізацыі адмысловага комплексу метадаў біяграфічнага, псіхалагічнага, культурна-гістарычнага і сацыялагічнага аналізу з уласцівым ім інструментарыем. У выніку поўная *рэканструкцыя аўтара як суб’екта камунікацыі* будзе заключаць у сабе вобраз аўтара, створаны пры даследаванні яго мастацкай спадчыны з улікам біяграфічных і псіхалагічных асаблівасцей рэальнага аўтара, а таксама публічны вобраз аўтара – сфарміраваны яго пазіцыянаваннем (свядомымі актамі волевыяўлення) і рэакцыяй поля культуры на іх.

Акрэслім магчымасці аднаго з метадалагічных прыёмаў семіётыкі (выяўленне бінарных апазіцый) для сучаснай рэканструкцыі вобраза класіка беларускай літаратуры Максіма Багдановіча.

На першы погляд, культурна-гістарычны перыяд жыцця і творчасці, а таксама біяграфія М. Багдановіча дастаткова падрабязна вывучаны айчыннымі гісторыкамі літаратуры. З 1910-х гадоў пачаў сваё развіццё новы літаратуразнаўчы кірунак у беларускім літаратурным працэсе, зместам якога зрабілася даследаванне жыцця і творчасці Максіма Багдановіча, – багдановічнаўства. У розныя культурна-гістарычныя перыяды даследаваннямі жыцця і творчасці паэта займаліся ў манаграфічных працах такія даследчыкі, як Я. Карскі «М. А. Багдановіч – беларускі паэт чыстага мастацтва» (1920) [14], У. Пічэта «М. Багдановіч як гісторык беларускага адраджэння» (1922) [15], І. Навуменка «Максім Багдановіч» [16], М. Стральцоў «Загадка Багдановіча» (1968) [17], Н. Ватацы «Шлях паэта» (1975) [18], А. Лойка «Максім Багдановіч» (1966) [19], У. Кофан «Святло паэзіі і цені жыцця. Лірыка Максіма Багдановіча» [20], М. Трус «Максім Багдановіч: коды жыцця і творчасці» (2015) [21] і іншыя. З калектыўных прац дастаткова назваць такое важнае выданне, як літаратуразнаўчая энцыклапедыя «Максім Багдановіч» [22].

Разам з тым падкрэслім, што пры актыўным вывучэнні сацыяльна-гістарычнага поля літаратуры біяграфічнае поле, нават не будучы непасрэдным аб’ектам даследавання, адыгрывае большую ролю ў тлумачэнні і вызначэнні некаторых літаратурных кодаў, чым сацыяльна-гістарычны кантэкст. Варта задумацца, ці дастаткова глыбока ведаем мы біяграфію Максіма Багдановіча не толькі фактаграфічную, а персанальна-псіхалагічную, безумоўна захаваную ў яго творчасці? Бясспрэчна толькі тое, што, дзякуючы М. Стральцову, спецыфічнай міфалагемай зрабіўся выраз «загадка Багдановіча», але спроба М. Стральцова раскрыць творчую індывідуальнасць паэта з улікам яго псіхалогіі, самапачування ў сямейным коле [17] выклікала не толькі гарачую зацікаўленасць, але і не менш гарачую нязгоду сярод нашчадкаў, асобных спецыялістаў і прыхільнікаў спадчыны класічнага паэта. Вобраз «жывога» Максіма Багдановіча як асобы-крэатара, якая адлюстравалася ў інавацыйных для Беларусі тэкстах, яшчэ належыць паслядоўна і цэласна рэканструяваць і прапанаваць для літаратуразнаўчай рэцэпцыі.

Індывідуальна-аўтарская сістэма кадзіроўкі інтэнцый паэта можа быць выяўлена на матэрыяле яго лірыкі. Напрыклад, мы вылучылі адну з базавых асаблівасцей светаўспрымання М. Багдановіча: бінарнасць светаадчування, якая вызначаецца ў дыхатаміі святло/цемра, нараджэнне/смерць, моцнае/слабае і іншых, што назіраецца ва ўсёй яго паэзіі. Гэта адзін са сталых кампанентаў і ў яго прозе (асабліва на рускай мове).

Успрыманне М. Багдановічам свету як дыхатамічнага найперш прыцягвае ўвагу пры аналізе вершаў міфалагічнага і абрадавага зместу. Пры апісанні прасторы (часовай ці фізічнай) паміж чалавекам і міфам, аўтар часта выкарыстоўвае бінарныя апазіцыі агонь – вада, жаль – жах, ціша – шум, сіла – бясілле. У вершах з абрадавым зместам паэт часта выкарыстоўвае як паганскія, так і хрысціянскія матывы, спалучаючы варажбу і малітву. Такім чынам паэт перадае дынамічнасць і нявызначанасць свету, у якім усё змяняецца і нічога не можа быць канчатковым. Яго лірычны герой-персанаж балансуе між спакем і жарсцю:

Я спакойна драмлю пад гарой між кустоў
Лес прыціхнуў, – ні шуму, ні сокату.
Але чую ў цішы нада мной звон падкоў,
Чую гул мяккі конскага топату

Ці не гукнуць, каб рэха па лесе пайшло,
Каб з касцямі, у кавалкі рзбітымі,
Нехта біўся ў крыві, каб мне можна было
Усю ноч рагатаць над ракітамі?! («Я спакойна драмлю над ракой між кустоў...» (1910)

Каравая моршчыцца скура,
Аброс цёмным мохам, як пень,
Трасе галавою панура,
Бакі выгравае ўвесь дзень. («Прывольная цёмная пушча» (1909)

Брыдзец, пахіліўшысь, панура,
Лясун на раздоллі дарог.
Абшарпана старая скура,
Зламаўся аб дзерава рог. («Старасць» (1909)

Загарэліся кроўю вочы. Вось нясецца
З цёмнай елкі гук нуды і смеха,
І далёка голас аддаецца –
Пакацілася па лесе рэха... («Пугач» (1909)

Працываваньня вершы ілюструюць дваістасць успрымання паэтам міфалагічнага свету. З аднаго боку паэт бачыць міфічных істот як спакойных, панурых і сонных, а з іншага – ілюструе іх небяспечнасць і сілу, якая проста яшчэ не прачнулася.

Дваістасць светаўспрымання назіраецца і ў вершах, звязаных з абрадавацю розных рэлігій і веравызнанняў. Так, аўтар аднолькава часта выкарыстоўвае як паганскія, так і хрысціянскія матывы, у некаторых выпадках спалучаючы іх разам. Прывядзем прыклады:

Сабіраліся таварышы Яна –
У полі яму капаюць.
У той яме пры дарозе
Хлопца пахаваюць. («Ой, грымі, грымі, труба, ўранку рана...»)

«Ой, скацілася, зорачка, скацілася,
Ты ўшла ад нас – і не прасцілася,
Не прасцілася, не развіталася,
І куды ушла – не сказалася.
<...>
Я ж цябе лячыла, даглядала,
<На снег нагаворны клала>,
Праз хамут прадзявала,
Ліпавым цветам паіла.
Чаму ж ты мне гэтак зрабіла?... («Ой, скацілася, зорачка, скацілася...»)

Прычасціўся целама мацеры,
Малаком яе грудзей
І заснуў, заснуў пад пацеры
<Між прыціхнуўшых> людзей. («Прычасціўся целама мацеры...»)

Спалучэнне некаторых абрадавых і побытавых з’яў, якія апісвае Максім Багдановіч, выступаюць у дыхатаміі жыцця і смерці, што ўзнікае на працягу ўсёй творчасці паэта. Так, ён часта апісвае з’явы пахавання (памірання), спалучаючы іх з тэмай нараджэння, догляду за малымі дзецьмі. Тлумачэннем гэтаму могуць паслужыць некалькі прычын. Першая і, на думку большасці даследчыкаў, галоўная – ранняя страта маці, а ў далейшым створаная ў свядомасці аналогія: нараджэнне дзяцей – просты шлях да смерці маці.

Праявы такой прычынна-выніковай сувязі мы бачым у нізцы вершаў «Каханне і смерць», дзе Максім Багдановіч адкрыта праводзіць названую аналогію:

Шчасцем яна аж да краю,
Стаўшы вагітнай, паўна.
Бедная! Хутка зазнае
Мукі кахання яна...

Шчыра мяне ты любіла,
Шчыра цябе я кахаў,
Але давёў да магілы,
Сам на мучэнні аддаў. («Шчасцем яна аж да краю...»)

Паводле звестак з біяграфіі, у сям’і паэта жанчыны неаднаразова паміралі пасля родаў, што стала траўматычным досведам для паэта і стварыла ўстойлівы патэрн у паводзінах Максіма Багдановіча і зафіксавала хваравітае, абвостранае пачуццё віны і піетэт перад жанчынай, як загадзя вышэйшай і мацнейшай.

Блізкімі да гэтай тэматыкі выступаюць вершы пра каханне, у якіх таксама выяўляецца дыхатамія светапогляду Максіма Багдановіча. Пачуцці паміж мужчынам і жанчынай у разуменні паэта часцей за ўсё выглядаюць або як гульня, або як пакаранне. Прывядзем прыклады:

Не помню, як – я ручку ўзяў,
Не помню, як – пацалаваў,
Ціхутка пальчыкі цалуючы,
Як да дзіцёнка, у лад казаў:
«Сарока-варона кашку варыла,
Дзетак карміла;
Гэтаму дала, гэтаму дала,
А гэтаму не дала... («Хоць мы былі адны ў той час»)

Стужку сінюю ўплятаю
У цябе, мая каса!
У таго, каго кахаю,
Сіні колер паяса.
Можа, мілы здагадаецца,
Што ён сэрцу спадабаецца... («Стужку сінюю ўплятаю»)

Буду сніць і днямі, і начаю.
І прыду. Што ўздумаеш, рабі.
Хочаш – душу растапчы нагамі,
Хочаш – мучай, хочаш – загубі. («Буду сніць і днямі, і начаю»)

Тут пахаваны мае пачуцці, – калісьці жывыя.
Можа палюбіце Вы могількі іх навяшчаць. («Тут пахаваны мае пачуцці, – калісьці жывыя»)

Усе вершы гэтага плану можна падзяліць на тры характэрныя групы: распачнае каханне, якое прычыняе боль; юнацкае каханне, якое нагадвае гульню, наіўнае і чыстае; блізкасць, якую адцурае сам аўтар. Першая група выяўляе вернае, але неўзаемнае каханне, якое прыносіць боль і пакуты аўтару. У такіх вершах Максім Багдановіч часта звяртаецца да тэмы смерці, быццам сам факт адцурання прыводзіць да яе. Матывы гэтых вершаў можна акрэсліць як пакуту ад вернасці і разам з гэтым бездапаможнасць у гэтай вернасці – яго пачуцці застаюцца не рэалізаванымі і прычыняюць боль, які аўтар даверліва нясе да таго, хто яго спрычыніў. Другая група выяўляе гуллівае, дзіцячае ўзаемнае каханне, дзе пачуццё – гэта забаўка, якая цягнецца толькі ў імгненні і часта не ўсведамляецца глыбока. На лексічным узроўні гэтым вершам уласціва выкарыстанне словаў з сэнсам недакладнасці, раптоўнасці, імгненнасці: *здагадаецца, не помню, знянацку*, (у рускай рэдакцыі верша: *безотчетно, нечаяно, нежданно, душа очнулась*). Такім чынам паэт выяўляе інтуітыўнасць, імклівасць, імгненнасць пачуцця. Трэцяя група выяўляе блізкасць, якую не прымае сам аўтар. Часта такія вершы будуць па прынцеце інтымнай лірыкі, але ў сваёй аснове маюць адмаўленне пачуцця, якое накіравана да адрасата ў другой асобе. Напрыклад:

Цёмнавокая пані, сябе
Я на гэтым агні не спалю:
Шмат на свеце ёсць розных агнёў,
Ўсе яны вабяць душу маю. («Цёмнавокая пані, канец...»).

Кампазіцыя верша ўяўляе сабой параўнанне жанчыны (пані) са з’явай прыроднай прыгажосці, дзе перавага аддаецца прыродзе, бо яна з’яўляецца больш бяспечным характэрам: яна не прыносіць болю («не апаліць», «не страшна», «...*Можа, таму-та душа надарваная гэтак любоўна вянок з вас сплятае*»). Гэтыя вершы ілюструюць нам асяржонасць чалавека, які баіцца новых эмацыйных страт.

Не пазбаўлена дыхатамічнасці і патрыятычна лірыка Максіма Багдановіча. Так, у адных вершах паэт заклікае да нацыянальнага адраджэння, волі, вызвалення – стварэння новага, лепшага жыцця, а ў іншых, усведамляючы цяжкі стан людзей, просіць аб смерці. Напрыклад, з аднаго боку:

Ты не згаснеш, ясная зараначка,
Ты яшчэ асвеціш родны край.
Беларусь мая! Краіна-браначка!
Ўстань, свабодны шлях сабе шукай. («Ты не згаснеш, ясная зараначка...» (1915)

А з другога –

Хваляй шырокай разлілась, як мора,
Родны наш край затапіла...
Брацця! Ці зможам грамадскае гора?!
Брацця! Ці хваце нам сілы?! («Краю мой родны! Як выкляты Богам...»)

«Гнусь, працую, пакуль не парвецца
Мне жыццё як сагніўшая ніць.
<...>
Шчасце ж гляне і ўдаль пранясецца,
І магу я аб ім толькі сніць...
Дык няхай жа, няхай сабе рвецца
Мне жыццё, як сагніўшая ніць. («Гнусь, працую, пакуль не парвецца»)

Такім чынам, ва ўсёй творчасці аўтара адзначаецца дыхатамія ў светаўспрыманні і светаадлюстраванні: моцна выяўлена адчуванне нявызначанасці, неспакою. З аднаго боку – перадсмяротная трывога і нясмеласць², а з іншага – моладзевая наравістасць, дзёрзкасць, смеласць³. Мужчынская ўважлівасць, далікатнасць, клапатлівасць, абазнанасць, відушчасць юнака⁴ і перажыванне фатальнай віны⁵; вера ў лепшае⁶ і распач⁷; адданае каханне, нават, калі яно прычыняе боль⁸ і ўцёкі ад яго⁹.

Заклучэнне. Акрэслена дыхатамія светаадчування Максіма Багдановіча ўказвае на яго індывідуальны, унікальны спосаб успрымання свету, звязаны з асаблівым жыццёвым досведам паэта, поўным драматызму. Значнасць і вага, глыбіня і інтэнсіўнасць драматычных перажыванняў, якія суправаджалі Максіма Багдановіча з ранняга дзяцінства, выяўлены ім у працэсе творчасці. Такім чынам, асоба Максіма Багдановіча-аўтара з яе ўнікальнымі

² «Цемь» (1909), «Змяіны цар [...] Цемь. Сосны. Елкі. Мох. Кара...» (1910), «Самнамбул» (1909–1912), «Плакала лета, зямлю пакідаючы...» (1912), «Не кувай ты, шэрая зязюля...» (1912), «Дзед» (1913), «Безнадзейнасць» (1913), «На глухіх вулках – ноч глухая...» (1912), «Хаўтуры» (1911), «Мае песні» (1908), «Над магілай» (1908), «Ой, чаму я стаў паэтам...» (1912), «Даўно ўжо целама я хварэю...» (1912), «Д. Дзявольскаму» (1911), «Ціхія мае ўсе песні, цёмныя, як вугаль чорны...» (1910), «Дзе вы лясоў, палёў цвяты...» (1911), «Была калісь пара: гучэла завіруха...» (1911), «Шмат у нашым жыцці ёсць дарог...» (1912), Пентаметр №2 («Хіліцца к вечару дзень і даўжэйшымі робяцца цені...» (1910), «Прыйдзецца, бачу, пазаздросціць бяздольнаму Марку...» (1915–1916), «Мы гаворым удвух пры агні ў цішыне...» (1915–1916), «Пралятайце вы, дні...» (1917).

³ «Споўненае абяцанне» (1913), «Возера» (1911), «Зімой» (1910), «Мая душа» (1910), «Разгарайся хутчэй, мой агонь, між імглы...» (1911), «Калі ў ракавіну цёмную жамчужніцы...» (1912), «Песняру» (1910), «Средо» (1911), «Пугач» (1909), «Падвей» (1909), «Бура» (1910), «Перад паводкай» (1910), «Уступ» (1912), «Вулкі Вільні зноў і гулка грымяць...» (1912), «У Вільні» (1912), «Завіруха» (1912), «Народ, Беларускі народ...» (1913), «Я хлеба ў багатых прасіў і маліў...» (1909), «Рушымся, брацця, хутчэй...» (1910), «Жывеш не вечна, чалавек...» (1911), «Вы кажаце мне, што душа ў паэта...» (1912), «Трыялет» [Калісь глядзеў на сонца я...»] (1913), «Я, Купала – не малое, ды благоге наравістае дзіця...» (1910).

⁴ «Цёмнае небы начное...», «Да вагітнай», «Жывая лялечка! Не душу і не сэрца...» (1910), «Ласун» (1912).

⁵ «Сумна мне, а ў сэрцы смутак ціха запявае...» (1911), «Пачуццю цёмнаму падлеглая», «З энкам дзіцё ты раджаеш...», «Апусціўшы густыя расніцы...» (1912), «Шчасцем яна аж да краю...» (1912).

⁶ «Варажба» (1913), «Прывет табе, жыццё на волі...» (1912), «Блічць у небе зор пасеў...» (1911), «Цёплы вечар, ціхі вечар, свежы стог...» (1910), «Добай ночы зара-зараніца!» (1911), «Вечар на захадзе ў попеле тушыць...» (1910), «Ноч. Газніцца гарыць, чырванее...» (1912), «Палымі ўгару сваё вока...» (1912), «Сэрца ные, сэрца краіцца ад болю...» (1911), «Прыйдзе вясна» (1908), «Халоднай ноччу я ў шырокім цёмным полі...» (1910).

⁷ «Залілося слязьмі быццам, зоркамі...» (1910), «Ціха па мяккай траве...» (1911), «Разрытая магіла» (1909), «На чужыне» (1908), «Вось і ноч. Нада мной заліліся слязамі нябёсы...» (1910), «Ян і маці» (1911), «Белым кветам адзета каліна...» (1912).

⁸ «Раманс» (1910), «Успамін» (1913), «У небе – ля хмары грымотнай – празрыстая лёгкая хмара...» (1910), «Раманс» (1912), «Першая любоў» (1911), «Маркотна я чакаю. Для чаго ты...» (1911), «Пад ценню цёмных ліп, схваўшых нашу пару...» (1911), «Трыялет» [Мне доўгае растанне з Вамі...»] (1913), Гекзаметры «Да дзяўчыны», «Агата» (1915–1916), «Як прыйшла я на ток малаціць...» (1915), «Сярод вуліцы ў нас карагод...» (1915), «У Максіма на кашулі вышыты галубкі...» (1915), «Я – непрыкметны, шэры чалавек...» (1914), «Вы так часта пазіралі ў лостру...» (1912–1913), «Учора шчасце толькі глянула нясмела...» (1912–1913), «Маладыя гады...» (1915–1916), «Набягае яно...» (1917).

⁹ «Купідон» (1913), «Уся ў слязах, дзяўчына...» (1911), «Дзве смерці» (1912), «Санет» [«Прынадна вочы ззяюць да мяне...»] (1914), «У мясечку Церакечку не званы гудзіць...» (1915), «Ці ведаеце Вы, цёмнавокая пані...» (1912–1913), «Цёмнавокая пані, канец...» (1912–1913), «Мая гаспадыня, Тацыяна Р-на...» (1912–1913), «Муар...» (1912–1913), «Усё адна цяпер мне думка сэрца глушыць...» (1912–1913), «Непагодны вечар. Сумна, дружа, мусі...» (1915–1916), «Ужо пара мне да дому збірацца...» (1915–1916).

ўнутранымі інтэнцыямі (сярод якіх, напрыклад, – бінарнасць у светабачанні) павінна быць рэканструявана ў ланцугу камунікацыі на глебе літаратурна-мастацкай вобразатворчасці. Аўтар (Максім Багдановіч з індывідуальным дыхатамічным светаадчуваннем) – важнейшы суб'ект гэтай камунікацыі, якая ў рэальным жыцці адбываецца паміж тэкстам і чытачом.

Менавіта цэласны семантычны ланцуг *кантэкст – аўтар – тэкст – чытач* вяртае нас ад тэорыі пра самадастатковасць тэкстаў (як кодаў рэчаіснасці, што выключаюць аўтараву суб'ектнасць) да прызнання крэатыўнай функцыі мастака-творцы, бо без такога прызнання немагчымае адекватнае разуменне (кадзіраванне і дэкадзіраванне) літаратурных мікра- і макрасэнсаў. Не адмаўляючы плённасці літаратуразнаўчых метадаў, якія ў вывучэнні мастацкіх тэкстаў грунтуюцца на пераважнай эксплікацыі грамадска-палітычнага дыскурсу (кантэксту), або на прэзумпцыі дэіерархізаваных інтэртэкстуальных трактовак літаратурнай творчасці, неабходна актуалізаваць і той навуковы патэнцыял, які маюць прыёмы літаратуразнаўчай рэцэпцыі і рэканструкцыі вобраза аўтара – стваральніка кожнага канкрэтнага тэксту.

ЛІТАРАТУРА

1. Современное зарубежное литературоведение: страны Зап. Европы и США: концепции, школы, термины: энцикл. справ. / А. В. Дранов и др. / Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – М.: Интрада, 1996. – 317 с.
2. Яусс Г.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34–84.
3. Выготский Л.С. Психология искусства / коммент. Л.С. Выготского, В.В. Иванова; общ. ред. В.В. Иванова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
4. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – С. 363–364.
5. Изер В. Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание / публ. И. Ильина // Академические тетради. – 1999. – Вып. 6. – С. 59–96.
6. Барт Р. Мифологии. – М.: Академический проект, 2008. – 351 с.
7. Фуко М. Что такое автор? / сост. И. В. Кабанова // Современная литературная теория: антология. – М.: Флинта; Наука, 2004. – С. 70–91.
8. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики / сост. и ред. Г.К. Косиков. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 298 с.
9. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 265 с.
10. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с ит. А. Шурбелева. – М.: АСТ; Сogrus, 2018. – 512 с.
11. Мартынов В.В. Категории языка: семиологический аспект. – М.: Наука, 1982. – 190 с.
12. Мартынов В.В. Кибернетика. Семиотика. Лингвистика. – Минск: Наука и техника, 1966. – 146 с.
13. Гордей А.Н. Лингвистическая и металингвистическая операции // Чтения, посвященные памяти профессора В.А. Карпова (Минск, 17 марта 2007 г.) / редкол.: А.И. Головня (отв. ред.). – Минск: Изд. центр БГУ, 2007. – С. 12–18.
14. Карскі Я.М. М. Багдановіч. Беларускі паэт чыстага мастацтва // Максім Багдановіч: вядомы і невядомы: крытыка-архіўны зб. / уклад. і кам. Ц.В. Чарнякевіча. – Мінск: Літ. і мас-ва, 2011. – С. 388.
15. Пічэта У.І. М. Багдановіч як гісторык беларускага адраджэння // Вестник Народного Комиссариата Просвещения БССР. – 1922. – № 5/6. – С. 8–12.
16. Навуменка І.Я. Максім Багдановіч. – Мінск: Беларуская навука, 1997. – 141 с.
17. Стральцоў М. Загадка Багдановіча. – Мінск: Беларусь, 1969. – 120 с.
18. Шлях паэта: зб. успамінаў і біяграфічных матэрыялаў пра Максіма Багдановіча / склад. Н.Б. Ватацы. – Мінск: Маст. літ., 1975. – 315 с.
19. Лойка А. Максім Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1966. – 333 с.
20. Конан У. Свято паэзіі і цені жыцця: лірыка Максіма Багдановіча. – Мінск: Маст. літ., 1991. – 208 с.
21. Трус М. Максім Багдановіч: коды жыцця і творчасці / навук. рэд. І.А. Чарота. – Мінск: БДТУ, 2015. – 184 с.
22. Максім Багдановіч: энцикл. / склад. І.У. Саламевіч, М.В. Трус; рэдкал.: Т.У. Бялова (гал. рэд.). – Мінск: Беларуская навука, 2011. – 608 с.
23. Багдановіч М.А. Выбраныя творы. – Мінск: Маст. літ., 2021. – 255 с.

Поступила 16.12.2025

ВОСПРИЯТИЕ И РЕКОНСТРУКЦИЯ ОБРАЗА МАКСИМА БОГДАНОВИЧА НА ОСНОВЕ ПОСТОЯННЫХ КОМПОНЕНТОВ ЕГО ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

К.А. КРЫЦУК-ТАРАСОВА

(Белорусский государственный университет, Минск)

В статье рассматривается использование термина «рецепция» в современных литературоведческих исследованиях. Основное внимание уделяется изменениям в понимании учеными роли автора и читателя в литературном произведении с середины XX века. В статье рассматриваются интерпретации авторства в рамках герменевтики и структурной семиотики с акцентом на взаимодействие текста и читателя. Продолжая исследования В. Мартынова и А. Гордея, вводится понятие «реконструкция образа автора» как практика комплексного литературного анализа культурно-исторических и социально-психологических дискурсов автора

с целью выявления индивидуально-авторских особенностей, присущих литературному произведению. Выдвинутая гипотеза проверяется на материалах исследования поэзии М. Богдановича.

Ключевые слова: рецепция, рецептивная эстетика, герменевтика, реконструкция образа автора, авторская индивидуальность, богдановичеведение.

RECEPTION AND RECONSTRUCTION OF THE IMAGE OF MAXIM BOGDANOVICH BASED ON THE STABLE COMPONENTS OF HIS LITERARY CREATIVITY

K. KRYTSUK-TARASAVA
(Belarusian State University, Minsk)

The text examines the term "reception" in contemporary literary studies, focusing on changes in the understanding of the roles of the author and the reader since the mid-20th century. The processes of creating hermeneutics and structural semiotics are actualized and reinterpreted, emphasizing the interaction between the text and the reader. Based on the V. Martynov's and A. Hardei's research, the concept of "reconstruction of the author's image" is introduced as a practice of comprehensive research into the cultural-historical and socio-psychological discourse of the author, aimed at revealing the individual-authorial features of literary creativity. The presented practice is implemented based on the study of M. Bogdanovich's poetry.

Keywords: reception, receptive aesthetics, hermeneutics, reconstruction of the author's image, authorial individuality, Bogdanovich studies.

УДК 82.0+821.111.0

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-39-41

**ЭСТЕТИКА СОТВОРЧЕСТВА: ПИСАТЕЛЬ И ЧИТАТЕЛЬ
В СБОРНИКЕ ЭССЕ В. ВУЛФ «ОБЫКНОВЕННЫЙ ЧИТАТЕЛЬ»****Т.М. КУЗМЕНКОВА***(Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой)*

В статье исследуется концепция творчества в критических эссе Вирджинии Вулф в контексте эстетики модернизма. При анализе были рассмотрены ключевые работы из сборника В. Вулф «Обычный читатель». Сравнительно-сопоставительное изучение идей У. Пейтера, А. Бергсона и В. Вулф позволяет говорить о концептуальном переосмыслении роли и функций творческой личности. В результате обосновывается вывод о создании В. Вулф целостной философии творчества, основанной на «соавторстве» писателя и читателя.

Ключевые слова: Вирджиния Вулф, эстетика модернизма, читатель-соавтор, творческий акт, сознание, Уолтер Пейтер.

Введение. Вирджиния Вулф (*Adeline Virginia Woolf*, 1882–1941) – английская писательница, литературный критик и одна из ведущих фигур модернистской литературы первой половины XX в. В. Вулф родилась в семье литературного критика, издателя и ученого Лесли Стивена (*Leslie Stephen*, 1832–1904), автора серии работ по истории английской литературы, а также первого редактора «Словаря национальной биографии» (*Dictionary of National Biography*, 1882). Мать В. Вулф – Джулия Стивен (*Julia Prinsep Stephen*, 1846–1895) – посещала литературные салоны, где познакомилась с художниками-прерафаэлитами [2, с. 206]. Вирджиния выросла в кругу бесед об искусстве и философии, что в дальнейшем повлияло на тематику её прозы и эссеистики. В. Вулф стояла у истоков формирования модернистского романа и литературной эстетики. В своих романах она экспериментирует с формой и содержанием литературно-художественного произведения.

Английский модернистский роман сложился в первой трети XX в., достигнув своего расцвета в 1920-е гг. Несмотря на название, подразумевавшее разработку актуальных способов художественного выражения в противовес романам викторианской эпохи, модернистский роман не стал тотально отрицать традицию романного жанра предыдущего столетия [2, с. 162]. Главной задачей модернистов стало переосмысление традиционной картины мира, которая сложилась в литературе предыдущей эпохи. В романах XIX в. (например, «Дэвид Копперфилд» Чарльза Диккенса, «Ярмарка тщеславия» Уильяма Теккерея, «Эмма» Джейн Остин) художественная реальность похожа на действительность, где сознание человека измеряется мыслями, которые выстраиваются в логическую цепочку, где доминируют причинно-следственные взаимоотношения. Писатели XX в. (такие как Вирджиния Вулф, Джеймс Джойс, Марсель Пруст) пришли к выводу, что человеческое сознание устроено куда сложнее, чем представлялось ранее.

На рубеже веков ключевыми понятиями философии стали «время» и «сознание», которые перестали восприниматься линейно. Исходя из наблюдений Анри Бергсона (*Henri-Louis Bergson*, 1859–1941), «время» превратилось в поток, в субъективное переживание, где прошлое, настоящее и будущее переплетаются. «Сознание» же предстало не как набор логически выстроенных мыслей, а как непрерывное, часто хаотичное, движение [3]. Главной целью модернистов стал поиск подлинной реальности и подлинного человека новой эпохи. В ходе данного поиска модернисты пересмотрели свое отношение к интеллектуальному и чувственному началу. Интеллект, по их мнению, выступал лишь как инструмент для создания сложных языковых конструкций, а эмоции зачастую могут быть ложными или навязанными культурными штампами [4]. Подлинное «Я» человека скрывалось глубже – в потоке дорефлективного опыта, который и стремились запечатлеть авторы. Одним из таких писателей была В. Вулф.

Основная часть. В. Вулф опубликовала ряд критических эссе, в которых она формулирует идеи, определявшие ее отношение к искусству и фигуре творца. В сборнике эссе «Обычный читатель» (*The Common Reader*, 1925), рассмотрено, как модернистское по своей сущности видение реальности меняет роль искусства и миссию творца. В эссе «Обычный читатель», которое задаёт тон всему сборнику, В. Вулф цитирует и развивает мысль С. Джонсона о ценности обыкновенного читателя – того, кто обращается к книге не как литературный критик или ученый, а вовлечен в процесс чтения для собственного удовольствия. Для В. Вулф искусство и литература – это не только область научных изысканий, но и пространство для личного, эмоционального и интуитивного взаимодействия творца и читателя. Она относится к искусству слова не как к объекту холодного анализа, а как к явлению, которое должно проживаться и чувствоваться: «Главное же, в отличие от критика и ученого, читатель вечно стремится по наитию, неведомо из какого сора, сам для себя создать нечто целостное: то соберёт из обрывочных впечатлений портрет, то набросает черты эпохи, то выведет целую теорию писательского мастерства»¹ [5, с. 201].

¹ «Above all, he is guided by an instinct to create for himself, out of whatever odds and ends he can come by, some kind of whole-portrait of a man, a sketch of an age, a theory of the art of writing. He never ceases, as he reads, to run up some rickety and ramshackle fabric which shall give him the temporary satisfaction of looking sufficiently like the real object to allow of affection, laughter, and argument» [6, p. 12].

В. Вулф описывает чтение как процесс «ткущегося полотна» – неидеального занятия, при котором читатель сам становится соавтором. Это отражает её взгляд на искусство, как на диалог между творцом и человеком воспринимающим, где ценность имеет не только замысел автора, но и личный опыт читателя. Исходя из сказанного выше, можно прийти к выводу, что творческий акт, в понимании В. Вулф, завершается не в момент сознания прозаического или поэтического текста, а в момент восприятия произведения искусства. Данная идея роднит наблюдения В. Вулф с идеями О. Уайльда и У. Пейтера, который в книге «Ренессанс: очерки искусства и поэзии» (*Studies in the History of the Renaissance*, 1873) писал: «искусство приходит к нам с простодушным намерением наполнить совершенством мгновения нашей жизни и простор ради самих этих мгновений»² [7, с. 28]. У. Пейтер утверждал, что искусство должно стремиться не к морализаторству, утилитарной пользе или точному копированию действительности, а к созданию чистого и искреннего переживания. Ценность художественного произведения, с этой точки зрения, измеряется не его общественной пользой, а интенсивностью и уникальностью эстетического чувства. Любая попытка подчинить творчество внешней, прагматической цели рассматривается как предательство самой сути искусства. Писатели-модернисты взяли за основу ключевые идеи У. Пейтера и его последователей и трансформировали их в своих работах. Они приняли тезис о самоценности эстетического переживания. Для них высшей ценностью стало не просто «красивое» или «возвышенное» мгновение, а само человеческое сознание и время, которое и должно уловить суть искусства.

Данные идеи отражены в эссе В. Вулф «Современная художественная проза» (*Modern Fiction*, 1919). Автор резко критикует современных ей писателей-«материалистов», которые сосредоточены на внешних, бытовых деталях в ущерб внутреннему миру человека: «они пишут о предметах неважных, что они расходуют свое незаурядное мастерство и прилежание, пытаясь сделать тривиальное и преходящее истинным и вечным»³ [5, с. 210]. Для В. Вулф главная задача литературы – передать подлинную, внутреннюю жизнь сознания, которая не укладывается в традиционные сюжетные схемы. Истинное искусство должно стремиться уловить этот «мерцающий внутренний огонь», поток впечатлений и мыслей. Именно поэтому, В. Вулф считает, что писатель должен быть свободен в выборе формы и содержания произведения, руководствуясь своим видением, а не требованиями рынка или критики: «Если бы писатель был свободным человеком, а не рабом, если бы он мог описывать все то, что выбирает, а не то, что должен, если бы он мог опереться в своей работе на чувство, а не условность»⁴ [5, с. 211]. В. Вулф отмечает новаторство и эксперименты своих современников, которые осмыслиют работу сознания: «они стараются приблизиться к жизни и сохранить более искренне и точно то, что интересует и движет ими; чтобы делать это они должны отказаться от большинства условностей»⁵ [5, с. 212]. Современная литература, по мнению модернистов, должна отказаться от готовых форм в пользу эксперимента, где разнообразие художественных методов оправдано, если оно раскрывает суть человеческого сознания.

В эссе «Как читать книгу?» (*How should one Read a Book?*, 1925) В. Вулф пишет: «В любом другом месте правило для нас – закон, здесь же, среди книг, не существует ни правил, ни законов»⁶ [5, с. 89], тем самым продолжая развивать мысль о том, что литература – территория абсолютной интеллектуальной и эмоциональной свободы. Её цель – не подчинять читателя, а дать свободу в интерпретации и восприятии текста. На протяжении всего эссе В. Вулф развивает ключевую мысль: «для читателя подавить свое «Я» – значит обеднить самое себя»⁷ [5, с. 100], таким образом, процесс чтения предстает как акт сотворчества. Модернистская литература не просто постигает сущность человеческого сознания, но и становится катализатором в развитии воображения, интуиции и суждения самого читателя. Опираясь на идеи о роли читателя, мы можем определить писателя-творца: «Книги – те же преступники, ведь мы убиваем на них столько времени и душевных сил!»⁸ [5, с. 98]. Писатель – это фигура, которая обладает властью над читателем, «похищая» его внимание. Он способен затронуть все уровни восприятия читателя в силу того, что его основной задачей становится создание произведения.

Образ писателя наиболее полно отражен в двух эссе В. Вулф, которые посвящены творчеству Джейн Остен (*Jane Austen*, 1775 – 1817) и Джордж Элиот (*George Eliot*, 1819 – 1880). «Джейн Остен не занимается перевоспитанием, она никому не мстит на странице – она просто молча всматривается в лица, и от этого делается по-настоящему страшно»⁹ [5, с. 111]. На наш взгляд, в данной цитате обыгрывается идея У. Пейтера о том, что искусство не обязательно несёт дидактическую нагрузку. В. Вулф показывает, что власть писателя заключается в том,

² «For art comes to us with the simple-minded intention of filling the moments of our lives with perfection, and the space for the sake of those moments themselves» [8, p. 31].

³ «...they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and the enduring» [6, p. 207].

⁴ «...he writer seems constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall to provide a plot, to provide comedy, tragedy, love, interest, and an air of probability embalming the whole so impeccable that if all his figures were to come to life they would find themselves dressed down to the last button of their coats in the fashion of the hour» [6, p. 208].

⁵ «They attempt to come closer to life, and to preserve more sincerely and exactly what interests and moves them, even if to do so they must discard most of the conventions which are commonly observed by the novelist» [6, p. 294].

⁶ «The only advice... is to take no advice, to follow your own instincts...» [6, p. 293].

⁷ For a reader to suppress their own I is to impoverish themselves [6, p. 296].

⁸ «And what is the point of having all these books if we are not going to read them? Or of reading them if we have no time to digest them? Yet it is perhaps our duty to read them; or is it our pleasure?» [6, p. 298].

⁹ «She is simply looking on. And her look, because it is so just, so piercing, and so devoid of illusion, is terrifying» [6, p. 191].

чтобы видеть и показывать жизнь. Жизнь в понимании эстетов XIX в. являлась чем-то недостойным и серым по сравнению с искусством, однако модернисты трансформируют эту идею и утверждают, что весь жизненный опыт и переживания являются сутью познания человеческого сознания: «Такой богатой душе, как у нее [Джордж Элиот. – Т.К.], все идет впрок: каждое новое впечатление она пропускает через себя, и оно откладывается, образуя слой за слоем опыт ума и сердца, питающий и поддерживающий ее»¹⁰ [5, с. 129]. Таким образом писатель впитывает и синтезирует опыт, который затем превращается в материал для искусства. Как упоминалось выше, для В. Вулф был важен эксперимент с формой и смыслом, поэтому для нее писатель всегда должен находиться в движении и поиске, только тогда возможно развитие литературы: «Поэтому Джейн Остен пришлось бы искать новую манеру письма: столь же ясную и взвешенную, как прежде, только намного глубже и многозначнее... Она стала бы предшественницей Генри Джеймса и Пруста»¹¹ [5, с. 116].

Заключение. Таким образом, отталкиваясь от идей эстетов XIX в. – таких как У. Пейтер и О. Уайльд – с их культом «искусства ради искусства» и самоценности формы, В. Вулф трансформирует данную концепцию и постепенно приходит к исследованию человеческого сознания во всей его уникальности. Однако, В. Вулф не просто изучает психику: сама суть новой художественной реальности – воплощение специфики её работы. Средством отражения новой реальности становится поиск абсолютно новых форм и методов, способных передать внутреннюю сущность человеческого сознания. В результате В. Вулф переосмысливает значение творческого акта, где искусство обретает силу не только в момент написания текста, но и во время его живого, свободного и личного восприятия. Тем самым В. Вулф предлагает концепцию о том, что литература – это совместный поиск творца и воспринимающего, где процесс создания искусства завершается лишь в сознании того, кто прочел произведение искусства. Именно в «соавторстве» писателя-творца и его читателя раскрывается реальное содержание художественного произведения, где писатель – не единственная инстанция, диктующая непреложную истину, а читатель – не пассивный потребитель литературной продукции, а соавтор, активный создатель смыслов. По мнению В. Вулф, завершенность акту литературного творчества придает не автор, а тот внутренний отклик читателя на созданную художественную реальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе: учеб. пособие. – 5-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 240 с.
2. Зарубежная литература XX века: в 2 т. – Т. 1: Первая половина XX века: учеб. для академ. бакалавриата / В.М. Толмачев и др.; под ред. В.М. Толмачева. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Юрайт, 2014. – 430 с.
3. Henri Bergson // Stanford Encyclopedia of Philosophy. – URL: <https://plato.stanford.edu/entries/bergson/> (дата обращения: 30.12.2025).
4. The Modernist revolution // Encyclopædia Britannica. – URL: <https://www.britannica.com/art/English-literature/The-Modernist-revolution> (дата обращения: 09.02.2024).
5. Вулф В. Как читать книги?: эссе / пер. с англ. Н. Рейнгольд. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2025. – 320 с.
6. Woolf V. The Common Reader: First Series. – London: The Hogarth Press, 1925. – 300 p.
7. Пейтер У. Ренессанс: Очерки искусства и поэзии / [пер. с англ. С.Г. Замышевский]. – М.: Проблемы эстетики, 1873. – 103 с.
8. Pater W. The Renaissance; studies in art and poetry. – London: University of California Libraries, 1914. – 272 p.

Поступила 09.12.2025

THE AESTHETICS OF CO-CREATION: THE WRITER AND THE READER IN V. WOOLF'S ESSAY COLLECTION «THE COMMON READER»

T. KUZMENKOVA

(Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk)

The article examines the concept of creativity in Virginia Woolf's critical essays within the context of modernist aesthetics. The analysis focuses on the key works from V. Woolf's collection The Common Reader. A comparative study of the ideas of W. Pater, H. Bergson, and V. Woolf reveals a conceptual rethinking of the role and functions of the creative individual. The research substantiates the conclusion that V. Woolf developed an integral philosophy of creativity based on the 'co-authorship' of the writer and the reader.

Keywords: Virginia Woolf, Modernist aesthetics, reader-as-co-author, creative act, consciousness, Walter Pater.

¹⁰ «But into her poetry (and much of Middlemarch is poetry) she could not put what she knew. She could not escape from the burden of her intellectuality. Her genius forced her to write of the things she had experienced, not of the things she had imagined. And the experience of so rich a nature was not to be confined to the purlieu of a country parsonage» [6, p. 231].

¹¹ «She would have been the forerunner of Henry James and of Proust. But she would have done it more simply than they. She would have been the forerunner of Henry James and of Proust, but she would have remained as clear, as natural, as humorous as she is» [6, p. 194].

УДК. 821.112.2

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-42-45

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ТОПОСА РОДИНЫ В РАМКАХ ЛИТЕРАТУРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ «HEIMATLITERATUR»

канд. филол. наук **Е.В. КУЗНЕЧИК**

(Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой)

e-mail: e.kuznechik@psu.by

В статье рассматривается связь *Heimatliteratur* с предшествующими ей романтизмом и бидермайером. Предметом исследования выступает топоним Родины. Акцентируется внимание на его трансформации – от символа национальной идентичности до инструмента идеологической пропаганды и последующего возвращения к локальной идентичности. В связи с чем выделяется несколько этапов эволюции топонима Родины, в том числе предшествующих *Heimatliteratur* и сформировавшихся после утраты актуальности литературного направления.

Ключевые слова: немецкая литература конца XIX – первой половины XX века, история Германии, топоним Родины, *Heimatliteratur*, *Blut und Boden* («Кровь и почва»), *Heimatroman*, национальная идентичность.

Введение. Топос, как «семиотическая, культурно-типологическая единица», является носителем и хранителем культурных кодов [1, с. 55]. В культуре немецкого народа таким культурным кодом является топоним Родины (*Heimat*), внутреннее содержание которого связано с процессами формирования национального самосознания и национальной идентичности. Особый интерес в этом отношении представляет период, охватывающий вторую половину XIX – первую половину XX веков, когда в культурной жизни страны возникло движение родного искусства (*Heimatkunstbewegung*), в рамках которого формируется литературное направление *Heimatliteratur*. Для Германии этот период был отмечен активной индустриализацией и провозглашением Германской империи (1871), участием и поражением в Первой мировой войне (1914–1918), результатами Версальского договора (1919) и приходом к власти национал-социалистов. Эти исторические события оказали значительное влияние на трансформацию топонима Родины, внутреннее содержание которого формировалось за несколько десятилетий до начала возникновения и становления *Heimatliteratur*.

Основная часть. В литературоведении отмечается наличие проблемной ситуации, связанной с терминологическими эквивалентами *Heimatliteratur*. В качестве русскоязычных вариантов используются термины «литература малой родины», «литература родной стороны» [2, с. 457–458], «областная литература», «народническая литература», «почвенная литература», «литература периферии» и другие [3, с. 57]. Во избежание терминологической путаницы в настоящей работе используется оригинальный немецкоязычный термин «*Heimatliteratur*». Дискуссионный характер имеет временная периодизация данного направления. У. Кетельсен выделяет четыре этапа формирования *Heimatliteratur*: 1890–1918, 1918–1933, 1933–1945, 1945 – по 1960-е гг. [4, S. 31]. Оппонирует этой точке зрения Е.А. Зачевский. Литературовед считает, что это литературное направление Веймарской республики и Третьего рейха следует рассматривать в едином ключе, не разделяя их, поскольку нацистские писатели не создали никакой новой литературы [5, с. 19].

Что представляет собой *Heimatliteratur* на разных этапах своего становления? В чем особенность формирования топонима Родины?

Предпосылки для формирования *Heimatliteratur* были заложены в начале XIX века. В 1806 г. в Германии меняется общественно-политическая ситуация. Священная Римская империя германской нации прекращает своё существование, распадаясь на множество государств. Часть немецких территорий оккупирована армией Наполеона. Эти изменения приводят к пробуждению национального самосознания, которое усиливается под влиянием освободительной войны (1813). Мотив утраты Родины и ее поисков лежит в основе многих произведений этого и предшествующего ему периодов. Родина у Ф. Гёльдерлина в одноименном стихотворении («Родина» (*Die Heimat*, 1798) изображается местом, куда душа поэта стремится в поисках покоя: «Ihr theuern Ufer, die mich erzogen einst, / Stillt ihr der Liebe Leiden, versprecht ihr mir, / Ihr Wälder meiner Jugend, wenn ich / Komme, die Ruhe noch einmal wieder? – О, дорогие берега, взрастившие меня, / Уймите же любовные страдания! Пообещайте мне покой, / О, леса моей юности, как только я вернусь» [6, S. 110]¹. В «Возвращении на родину» (*Rückkehr in die Heimat*, 1799) Ф. Гёльдерлин говорит о Родине как о месте, потерянном для радости и беззаботности: «Wie lang ists, o wie lange! des Kindes Ruh / Ist hin, und hin ist Jugend und Lieb und Lust; / Doch du, mein Vaterland! du heilig – / Duldendes! siehe, du bist geblieben. – Как долго это длится, о, как долго! / Пропал ребяческий покой и юность, и любовь, и радость, / Но ты, моя отчизна! Ты – святая, страдающая! / Смотри, ты осталась» [7]. Лирический герой стихотворения К. Брентано «На чужбине» (*In der Fremde*, 1812) испытывает чувство тоски вдали от родных мест, однако связь с домом он ощущает через природу: «Aus dem Fluß, der mir zu Füßen / spielt mit freudigem Gebraus / mich dieselben Sterne grüßen / und so bin ich hier zu Haus. – Из вод реки, / что плещутся у ног, / приветствуют меня все те же звезды, / поэтому я – дома» [8]. Э.М. Арндт в стихотворении «Что немцу отчизна?» (*Was ist des Deutschen Vaterland*, 1813) предпринимает попытку провести географические границы немецкого государства,

¹ Здесь и далее при ссылке на немецкий источник перевод мой – Е.К.

перечисляя названия земель и регионов, которые могут считаться немецкой отчизной: «Was ist des Deutschen Vaterland? / Ist's Preußenland, ist's Schwabenland? / Ist's, wo am Rhein die Rebe blüht? / Ist's, wo am Belt die Möwe zieht? – Что немцу отчизна? / Пруссия ли? Швабия ли? / Иль там, где на Рейне виноград цветет? / Иль там, где над Бельтом чайки полет?» [9]. К основным достижениям в культурной жизни относится обращение к фольклору родного края, к идее «народного духа», чему способствует деятельность представителей гейдельбергской школы эпохи романтизма.

Новый виток изменений в социально-политической жизни Германии наблюдается с 1830-х гг.: урбанизация, в значительной степени вызванная промышленной революцией, и приход капиталистической системы на смену феодальной. В обществе культивируется идея создания немецкого национального государства, которое включало бы феодальные государства и вольные города Германского союза (1815). Литературный процесс этого периода отмечен произведениями бидермайера, где доминирующей темой повествования является «своеобразный топос, представляющий "малый" круг бытия, детализация быта, идилизм, поэтизация патриархального образа жизни» [10, с. 77]. Идиллия бытия воплощена в прогулках на лоне природы, любовных переживаниях лирического героя произведений Э. Мёрике «Покинутая дева» (*Das verlassene Mägdlein*, 1832), «Свадьба» (*Die Hochzeit*, 1832), «У леса» (*Am Walde*, 1832): «Am Waldsaum kann ich lange Nachmittage, / Dem Kukuk horchend, in dem Grase liegen, / Er scheint das Thal gemächlich einzuwiegen / Im friedevollen Gleichklang seiner Klage. / Da ist mir wohl; und meine schlimmste Plage, / Den Fratzen der Gesellschaft mich zu fügen, / Hier wird sie mich doch endlich nicht bekriegen, / Wo ich auf eig'ne Weise mich behage. – На опушке леса в долгие послеполуденные часы / Я могу долго лежать на траве, слушая кукушку, / Кажется, она медленно убаюкивает долину, / Погружая ее в мирную гармонию своим скорбным пением. / Там я чувствую себя спокойно; и моя самая большая мука – / Идти на поводу у общества – / Здесь наконец-то не будет меня терзать, / Где я нахожу утешение по-своему»² [11, S. 29]. На фоне территориальной раздробленности Германии и ее экономической зависимости от других стран литература становится «способом утверждения национального самосознания» [12, с. 172]. Под влиянием национальных идей воспевается любовь к Отечеству: стихотворения «Строфы с чужбины» (*Strophen aus der Fremde*, 1839), «Песни рейтара» (*Reiterlied*, 1841) Г. Гервега; «Песнь немцев» (*Das Lied der Deutschen*, 1841), «Чужеземное владычество»³ (*Die Fremdherrschaft*, 1859) А.Г.Г. фон Фаллерслебена, смысл которых впоследствии был искажен пришедшими к власти нацистами. Именно с такими достижениями в области литературы и искусства Германия подходит к важнейшему историческому событию – объединению страны и провозглашению Германской империи (1871).

К концу XIX века Heimatliteratur, идеологами которой выступили А. Бартельс, Ф. Линхард и Г. Зонрей, приобретает устойчивые черты. Для закрепления теоретических основ и популяризации программных документов литературного направления в 1893 г. учреждается журнал «Земля» (*Das Land*), продвигавший идеи привязанности к своему клочку земли. С 1900 г. издается журнал «Родина» (*Heimat*), в дальнейшем сменивший название на «Немецкая родина» (*Deutsche Heimat*). «Журнал взял на себя роль радетеля о чистоте немецкого искусства, об ограждении его от чужеродных влияний и был призван наполнить отечественную культуру христианским духом» [14, с. 787]. В корпусе произведений указанного литературного направления значительную роль играет национальный компонент, определяющий содержание топоса Родины. Писатели, представляющие Heimatliteratur, обращаются к традициям и образу жизни отдельных регионов Германии, используют диалектизмы, этнографический материал. Главными героями произведений выступают крестьяне, ремесленники. Крестьянский быт изображен в романах «Хлеб насущный» (*Das tägliche Brot*, 1900), «Женская деревня» (*Das Weibendorf*, 1900) К. Фибиг, в которых «среда приобретает хорошо узнаваемые географические очертания (Берлин, Прирейнская область) <...>» [15, с. 97]. Е.Р. Иванова отмечает стремление писателей создать реалистичный образ своей Родины, «однако этот реализм имеет местный национальный характер». Так, местный национальный компонент во многом определяет особенности творчества голштинца Т. Кререга (1844–1918), эльзасца Ф. Линхарда (1865–1927), ганноверца Г. Зонрея (1845–1918), уроженца Богемии Ф. Лангмана (1847–1921), баварца И. Рудерера (1851–1925) и многих других» [10, с. 77]. Со временем проблематика произведений Heimatliteratur приобретает социально-критический характер. Идеологи Heimatliteratur (А. Бартельс и Ф. Линхард) требовали от писателей «не избега[ть] современных проблем, но освеща[ть] их с точки зрения их "отражения" на писательской "родине" <...>» [16, с. 332]. В романе «Крестьянин-бондарь» (*Der Büttnerbauer*, 1895) В. фон Поленца изображена немецкая деревня, вековые устои которой рушатся, подобно тому, как гибнет и крестьянский род Бютнеров. В романе Г. Френссена «Йорн Уль» (*Jörn Uhl*, 1901) главный герой, выходец из крестьянской среды, став горожанином, постоянно сопоставляет сельский уклад жизни с городским бытием.

К концу первого десятилетия XX века Heimatliteratur получает широкое распространение среди читающих масс. Главными факторами такого спроса, по мнению Е.А. Зачевского, стали небольшие жанровые формы произведений (рассказы, эссе), более доступные для широкого круга читателей; отсутствие особых стилистических нововведений. Авторы, представляющие Heimatliteratur, продолжают разрабатывать крестьянскую тему. Крестьянин как воин предстает в романах А. Бартельса («Дитмаршцы» (*Die Dithmarscher*, 1898), Г. Лёсса («Вервольф.

² Приводится цитата из стихотворения «У леса».

³ В стихотворении автор призывает к избавлению от иностранного влияния в языке и культуре: «Schaffet ab die fremden Worte, / Die Bedeutung aber auch! / Rein soll sein an jedem Orte / Deutsche Sitt' und deutscher Brauch! – Отмените иностранные слова, / И их значения! / Чистыми повсюду должны быть / Немецкие обычаи и традиции!» [13, S. 236].

Крестьянская хроника» (*Wehrwolf. Eine Bauernchronik*, 1910). Крестьянин как колонист изображен в романе Г. Френссена «Путешествие Петера Мора на Юго-Запад» (*Peter Moors Fahrt nach Südwest*, 1906), а также в рассказах из «африканского» цикла Г. Гримма «Южноафриканские новеллы» (*Süd afrikanische Novellen*, 1913), «Путь через пески» (*Der Gang durch den Sand*, 1916). Как отмечают российские исследователи (Е.А. Зачевский, Л.С. Кауфман, Т.В. Кудрявцева), роман «Вервольф. Крестьянская хроника» Г. Лёна «создаёт миф о первооснове крестьянства как ведущей силы существования рода людского и миф о вожде, что в последующем найдет отражение в национал-социалистической идеологии» [14, с. 791].

На историческом фоне Первой мировой войны и её последствий подобная «мифоидеализация внеисторической деревенской жизни» перерастает в национал-шовинистическую идеологию и находит своё воплощение в литературе «Блубо» (*Blubo*) – аббревиатура немецкого выражения «кровь и почва» (*Blut und Boden*) [17, с. 60]. В литературных произведениях, представляющих это направление, крестьянские мотивы тесно связаны с расистскими: подчёркивается преданность своему роду, воспеваются идеи расширения жизненного пространства, а крестьянин провозглашается идеальным представителем немецкой расы, в чьих жилах «течет передаваемая из поколения в поколение, не оскверненная никакими мутациями, чистая, беспримесная, исконно немецкая кровь» [18, с. 123]. В корпус произведений «Блубо» входят романы «Народ без пространства» (*Volk ohne Raum*, 1926) Х. Гримма, где утверждается нацистская теория жизненного пространства, «Зима» (*Winter*, 1927) Ф. Гризе, о проблеме вырождения крестьянства в результате смешения немецкой, то есть чистой, крови с кровью представителей других рас, «Крестьянский хлеб» (*Bauernbrot*, 1934) Я. Кнайпа, в котором представлен идеализированный образ немецкого крестьянина, чей усердный труд на немецкой земле ежегодно приносит свои плоды.

С приходом к власти национал-социалистов тема связи с Родиной претерпевает идеологические изменения. Начиная с 1933 г. Heimatliteratur получает статус официальной литературы Третьего рейха. Проза, представляющая это направление, создавалась в соответствии с господствующей доктриной этого периода – в специфическом жанре Heimatroman («патриотический роман» [2, с. 458], «патриотическая проза» [3, с. 57] либо «роман о малой родине» [19, с. 51]). Сюжеты произведений упоминаемого периода стереотипны, примитивны, утрированы: это вариации сочетаний факторов, обязательных для литературы Третьего рейха, описывающих, как нордическая раса с чистой кровью защищает свои права и претензии на спорную территорию, одерживая героическую победу в неравных сражениях благодаря немецкому духу. Идеи национал-социалистической пропаганды воплощены в романе «Первый немец» (*Der erste Deutsche*, 1934) Я. Куцлеба, повести «Деревня девушек» (*Das Dorf der Mädchen*, 1933) и дилогии «Вечное поле» (*Der ewige Acker*, 1930) и «Последнее видение» (*Das letzte Gesicht*, 1934) Ф. Гризе [20, с. 343–344].

Поражение Германии во Второй мировой войне (1939–1945) стало историческим событием, оказавшим огромное влияние на внутреннее содержание топоса Родины в литературе. Понятие «немецкая Родина» (*deutsche Heimat*) как синоним превосходства и непобедимости, активно популяризируемое в литературе Третьего рейха, принимает иную коннотацию к концу военных событий и исчезает из публичного дискурса Германии. Этому способствует процесс денационализации (1944–1948), который осуществляется прежде всего в сфере образования и культуры. Исключается изучение текста немецкого гимна из школьных программ, не поощряется проявление чувства любви к Родине. Heimatliteratur теряет свою актуальность, о чем свидетельствует отсутствие работ, которые могли бы послужить поводом для обсуждения темы Родины. И само слово «Heimat», которое раньше так часто использовалось «в качестве пропагандистского, лозунгового слова из идеологического вокабуляра», исчезает из интеллектуального дискурса в Германии [19, с. 51]. Однако постепенно в немецкой послевоенной литературе появляются писатели, чье творчество демонстрирует приверженность определенному региону: Г. Бёллер (*Heinrich Böll*, 1917–1985) – г. Кёльн и Рейнская область, Г. Грасс (*Günter Grass*, 1927–2015) – г. Данциг и его окрестности. Упоминание устойчивых географических топосов в произведениях писателей отличает их от других авторов и дает основания полагать, что их творчество демонстрирует определенную приверженность Heimatliteratur.

Заключение. Родина (*Heimat*) – кодовое слово в культуре немецкого народа, отражающее особенности его мышления и менталитета. Эволюция топоса Родины в рамках Heimatliteratur представляет собой сложный путь трансформации, где можно выделить следующие этапы:

- 1) формирование топоса Родины как духовно-пространственного идеала, связанного с национальной идентичностью, что ярко проявилось в предшествующие Heimatliteratur периоды (романтизм, бидермайер);
- 2) оформление литературного направления Heimatliteratur, где топос Родины получает региональную специфику, а место и этнографические особенности определяют его наполнение (конец XIX в.);
- 3) широкое распространение Heimatliteratur, где топос Родины приобретает идеологическую окраску и националистическую коннотацию (конец первого десятилетия XX в.);
- 4) идеологическая трансформация Heimatliteratur, где топос Родины используется в политической пропаганде и превращается в инструмент формирования идей и ценностей, ассоциирующихся с расизмом и национал-социализмом (1920 – 1930-е гг. XX в.);
- 5) дискредитация топоса Родины после краха нацистского режима, потеря актуальности Heimatliteratur (вторая половина 1940-х гг.);
- 6) возвращение топоса Родины в культурный дискурс как элемента локальной идентичности после процесса денационализации.

ЛИТАРАТУРА

1. Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: учеб. пособие. – Гродно: ГрГУ, 2008. – 106 с.
2. Пронин В.А. Литература родной стороны // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М., 2001. – С. 457–458.
3. Зачевский Е.А. История немецкой литературы времен Третьего рейха (1933–1945). – СПб.: «Издательство Крига», 2014. – 896 с.
4. Ketelsen U.K. Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890 – 1945. – Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1976. – 119 S.
5. Зачевский Е.А. Пути-перепутья немецкоязычной литературы XX века. – СПб.: «Издательство Крига», 2017. – 568 с.
6. Hölderlin F. Die Heimat // Deutsche Lyrik: in 10 Bänden / F. Hölderlin. – München, 2001. – В. 7. – S. 110–111.
7. Hölderlin F. Rückkehr in die Heimat // Gedichte. – [Düsseldorf], 2026. – URL: <https://www.gedichte7.de/rueckkehr-in-die-heimat.html> (Zugriffsdatum: 25.01.2026).
8. Brentano C. In der Fremde // Gesprochene deutsche Lyrik. – [Neuwied], 2026. – URL: <https://www.deutschelyrik.de/in-der-fremde-1812.html> (Zugriffsdatum: 25.01.2026).
9. Arndt E. M. Was ist des Deutschen Vaterland? // Meine Bibliothek. – [Berlin], 2026. – URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Arndt,+Ernst+Moritz/Gedichte/Gedichte/Des+Deutschen+Vaterland> (Zugriffsdatum: 26.01.2026).
10. Иванова Е.Р. "Heimatkunst" и бидермейер в литературном процессе Германии XIX века // Вестник Вятского государственного университета. Филологические науки. – 2015. – № 6. – С. 76–79.
11. Mörike E. Am Walde // Deutsche Lyrik: in 10 Bänden / E. Mörike. – München, 2001. – В. 8. – S. 29.
12. Иванова Е.Р. Бидермейер: проблема стиля // Вестник Орского гуманитарно-технологического института. Гуманитарные науки. – 2006. – № 9. – С. 167–173.
13. Hoffmann von Fallersleben, A. H. Die Fremdherrschaft // Deutsche Lyrik: in 10 Bänden / E. Mörike. – München, 2001. – В. 8. – S. 235–236.
14. Зачевский Е.А., Кауфман Л.С., Кудрявцева Т.В. Областная литература // История литературы Германии XX века: сб. ст. / ИМЛИ им. А.М. Горького РАН; редкол.: В.Д. Седельник, Т.В. Кудрявцева и др. – М., 2016. – Т. 1, кн. 1. – С. 786–805.
15. Кудрявцева Т.В. Натурализм // История литературы Германии XX века: сб. ст. / ИМЛИ им. А.М. Горького РАН; редкол.: В.Д. Седельник, Т.В. Кудрявцева и др. – М., 2016. – Т. 1, кн. 1. – С. 90–105.
16. Адмони В.Г. Посленатуралистические течения // История немецкой литературы (1848 – 1918): в 5 т. / ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР; под общ. ред. Н.И. Балашова и др. – М., 1968. – Т.4. – С. 310–332.
17. Кудрявцева Т.В. Литературный процесс в Германии на рубеже XIX – XX вв.: взаимодействие художественных течений // Studia Litterarum. – 2017. – № 3. – С. 46–73.
18. Фрадкин И.М. Литература периода относительной стабилизации и экономического кризиса (1923 – 1933) // История немецкой литературы (1918 – 1945): в 5 т. / ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР; под ред. Н.И. Балашова и др. – М., 1976. – Т. 5. – С. 92–124.
19. Фадеева Г.М. Понятие и дискурс «Heimat»: Мода или потребность в эпоху глобализации? // Язык и мода: сб. ст. / РАН ИНИОН; под ред. Н.Н. Трошиной. – М., 2017. – С. 49–63.
20. Фрадкин И.М. Официальная литература Третьей империи // История немецкой литературы (1918 – 1945): в 5 т. / ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР; под ред. Н.И. Балашова и др. – М., 1976. – Т. 5. – С. 331–346.

Поступила 06.12.2025

FORMATION FEATURES OF THE TOPOS OF THE HOMELAND WITHIN "HEIMATLITERATUR" AS A LITERARY SCHOOL

K. KUZNECHYK

(Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk)

This article examines the relationship between Heimatliteratur and the time preceded (Romanticism and Biedermeier). The subject of the study is the topos of homeland. Attention is focused on its transformation – from a symbol of national identity to an instrument of ideological propaganda and a subsequent return to local identity. Several stages in the evolution of the topos of homeland are identified, including those that preceded Heimatliteratur and those that emerged after the literary trend lost its relevance.

Keywords: *German literature of the late XIX and first half of the XX centuries, history of Germany, topos of the homeland, Heimatliteratur, Blut und Boden, Heimatroman, national identity.*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА ОБ АТРИДАХ В РОМАНЕ ДЖ. СЭЙНТ «ЭЛЕКТРА»

канд. филол. наук, доц. Н.В. НЕСТЕР

(Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой)

e-mail: n.nester@psu.by

Рассматривается роман английской писательницы Дж. Сэйнт (*Jennifer Saint*, род. 18 марта 1983 г.) «Электра» (*Elektra*, 2022), представляющий собой реконструкцию мифа об Атридах. Анализируется полилогическая структура произведения, где главные героини – Клитемнестра, Электра и Кассандра – противопоставлены по принципу антитезы, воплощая женские роли матери-мстительницы, одержимой дочери и отвергнутой пророчицы. Обосновывается, что Дж. Сэйнт пересматривает миф об Атридах, обращаясь к раскрытию образов женских персонажей и анализируя их внутренние конфликты. Особое внимание уделяется деконструкции мотива мести: Клитемнестра мстит за жертву Ифигении, Электра идеализирует отца, замалчивая его преступление, а Кассандра предвидит трагедию, но обречена на неверие.

Ключевые слова: интерпретация, миф об Атридах, образ, реконструкция, реценция, Электра.

Введение. Миф об Атридах относится к числу мифов о проклятиях над родом Атридов и является примером многократной художественной интерпретации мифа в современной литературе. Частью мифа об Атридах является миф об Электре [1, с. 660] и Оресте [2, с. 261–262], к которому неоднократно обращались греческие драматурги: Эсхил в трилогии «Орестея» (458 г. до н.э.), Софокл в трагедии «Электра» (419–415 гг. до н.э.) и Еврипид в трагедиях «Электра» (413 г. до н.э.) и «Орест» (408 г. до н.э.). В трилогии Эсхила «Орестея» [3, с. 76–195] проявляется момент личной решимости и собственной ответственности человека за свои действия. Несмотря на то, что приказ о мести исходит от Аполлона, в сознании Ореста постепенно появляется обоснованная готовность к преступлению – бедственное положение самого Ореста, унижения Электры и тягостное положение граждан Аргоса, находящиеся под властью двух тиранов – Клитемнестры и ее любовника Эгисфа. В сюжетном отношении трагедия Софокла «Электра» [4, с. 269–322] напоминает вторую часть трилогии Эсхила «Хоэфоры», однако в интерпретации действующих лиц наблюдаются существенные различия. Орест совершает убийство Клитемнестры и Эгисфа в соответствии с приказом Аполлона, превращаясь из главного во второстепенное действующее лицо. Главным героем становится его сестра Электра, спасающая Ореста сразу после убийства Агамемнона, поглощенная надеждой на возвращение брата и свершение справедливой мести. Электра не принимает никакие доводы в оправдание Клитемнестры и открыто выражает ненависть к матери и ее любовнику Эгисфу. Если у Эсхила и Софокла правомерность убийства Клитемнестры не вызывает сомнения, то в трагедии Еврипида «Электра» [5, с. 5–65] после совершения мести брат и сестра чувствуют себя опустошенными, вспоминая о предсмертных мольбах матери. В трагедии Еврипида «Орест» [6, с. 307–387] юноша находится в состоянии тяжелой подавленности, т.к. не видит смысла в свершенном им убийстве, ведь отца не вернуть.

Многозначность данного мифа определила обращение к мифу об Электре и Оресте писателей последующих веков, в том числе и XX века. На сюжет трагедии Софокла «Электра» написана одноименная трагедия (*Elektra*, 1904) австрийского писателя и драматурга Г. фон Гофмансталь (*Hugo von Hofmannsthal*, 1874–1929). На материале античного мифа о падении дома Атреев создает трилогию «Траур – участь Электры» (*Mourning Becomes Electra*, 1931) американский драматург Ю. О’Нил (*Eugene Gladstone O’Neill*, 1888–1953). События трилогии происходят в Новой Англии после завершения Гражданской войны, а причиной целого ряда кровавых преступлений в роду Мэннонов является не злой рок, заставляющий людей быть верными кровной мести, а необузданные страсти героев. В драме французского драматурга Ж. Жироуд (*Hippolyte Jean Giraudoux*, 1882–1944) «Электра» (*Électre*, 1937) в образах Электры и Эгисфа находит философское осмысление мифа об Атридах. В основе пьесы французского драматурга Ж.П. Сартра (*Jean-Paul Charles Aymard Sartre*, 1905–1980) «Мухи» (*Les Mouches*, 1943) лежит миф об Оресте, который мстит матери за убийство отца. Писатель использует античный миф для выражения экзистенциалистской концепции мира и человека, сочетая формы натурализма и осовремененного мифа.

Роман Дж. Сэйнт «Электра» (*Elektra*, 2022) вышел в издательстве «CORPUS» в 2024 году в переводе Любови Трониной¹ [7]. В основе данного романа лежит миф об Атридах, в частности, миф о детях Агамемнона, чьиими руками вершится правосудие за смерть их отца. Неоднозначно трактуемые в античной традиции образы мифологических героев становятся объектом пристального внимания современной писательницы, чья задача сводится не к переосмыслению мотивов их поступков, а домысливанию причин и последствий их действий. Роман Дж. Сэйнт «Электра», как и «Ариадна», строится по принципу античной трагедии, являясь воплощением классической греческой тетралогии, объединяющей воедино три трагедии с общим сюжетом (трилогию) и сатирическую драму, призванную

¹ Первый роман писательницы «Ариадна» (*Ariadne*, 2021) вышел в издательстве «CORPUS» в 2023 году также в переводе Любови Трониной [8]. В основе данного романа лежит цикл мифов о Тесее и Минотавре (центральной героиней повествования является у Дж. Сэйнт Ариадна, с помощью которой Тесей одолевает Минотавра).

отвлечь зрителей и читателей от трагического сюжета. Произведение сопровождается прологом и эпилогом, делится на четыре части, не имеющие определенных названий. Каждая из частей книги разделяется на сорок глав, при этом каждая из глав «Электры» имеет название в соответствии с именем героини, рассказывающей историю от первого лица – «Электра», «Кассандра» и «Клитемнестра», в «Ариадне» главы названий не имеют.

Творчество британской писательницы Дж. Сэйтн является практически неисследованным в русскоязычном и зарубежном литературоведении. Художественному осмыслению мифа о реальном и метафорическом лабиринтах в романе Дж. Сэйтн «Ариадна» посвящена статья Г.Г. Ишимбаевой [9], переосмыслению мифа в «Электре» Дж. Сэйтн – интервью Г. Макклистер с писательницей [10]. Первые два романа Дж. Сэйтн «Ариадна» и «Электра» стали мировыми бестселлерами, кроме того, писательнице принадлежат еще два романа на циклы античных мифов, пока не переведенные на русский язык – «Аталанта» (*Atalanta*, 2023) и «Гера» (*Hera*, 2025).

Основная часть. При анализе романа Дж. Сэйтн «Электра» следует обратить внимание на такое литературоведческое понятие, как «рама произведения», включающее в себя «совокупное наименование компонентов, окружающих основной текст произведения» [11, с. 848]. Заглавие романа Дж. Сэйтн «Электра» сообщает о главном действующем лице произведения, несмотря на то, что Клитемнестре или Кассандре, другим главным героиням произведения, уделено писательницей гораздо больше внимания. Произведение Дж. Сэйтн имеет посвящение – «Алексу» и сопровождается эпиграфом из одноименной трагедии Софокла: «Строптив мой дух, сомненья нет <...> / Но зато не умолкнет печальная песнь, / Моей жалобы стон, / Пока звезд я алмазных течение, / Пока дня я сияние вижу! <...> / Дланью врагов своих / В прах обращен, в ничто, / Спит в могиле он, / А убийца чета / Мзды не знает за кровь его. / Где ж быть тут страху, / Где быть стыду в жалком роде смертных?»² [7, с. 9]. Эпиграф к роману Дж. Сэйтн играет прогнозирующую функцию, т.к. сообщает читателю о главном действующем лице произведения и эмоциональной доминанте.

В прологе к роману устами Электры описываются события, предшествующие произведению, – десять долгих лет Электра провела в ожидании отца, довольствуясь скудными воспоминаниями о радостных моментах детства, связанных с ним: «Я всегда мечтала, повзрослев и став женщиной, оправдать его ожидания и, останься он, непременно оправдала бы. Была бы достойна имени, данного отцом. Больше всего на свете хочу, чтобы он мной гордился»³ [7, с. 12]. При этом поступок отца, совершенный им перед началом Троянской войны, – принесение в жертву старшей дочери Ифигении ради попутного ветра для греческих кораблей – Электра замалчивает, выражая неподдельную любовь к отцу, возвращающемуся из Трои. В эпилоге писательница повествует о том, как сложились судьбы героев после рассказанных в основной части произведения событий: «Если прежде я считала себя издевавшей хулу и презрение, то глубоко ошибалась. Никто из друзей не принимал нас, оскверненных матерей убийством. С горечью узнала я, что верных моему отцу не осталось вовсе, ведь детям его в помощи отказывали все»⁴ [7, с. 327–328]. Однако проклятие, довлывшее над родом Атридов, не оставляет Ореста и Электру, и только после обряда очищения, искупившего злодейство детей Агамемнона, Орест возвращается в отчий дом в Микены, а Электра сочетается браком с Пиладом, другом Ореста, надеясь на то, что содеянное ею никогда не станет известно ее детям: «Тем временем я, надежда семьи, как говорил отец, веду здесь неприметную жизнь и счастлива быть преданной забвению всем миром»⁵ [7, с. 329].

Главными действующими лицами в произведении Дж. Сэйтн являются Клитемнестра, супруга Агамемнона и мать Электры, троянская царевна Кассандра, жрица Аполлона и наложница Агамемнона, а также дочь Агамемнона и Клитемнестры Электра. При этом каждой из главных героинь данного произведения противопоставлена другая, противоположная ей во всех отношениях. По сравнению с сестрами троянская царевна Кассандра не стремится к созданию семьи, найдя себя в служении Аполлону. В то же время она мечтает заполучить от Аполлона дар предвидения, коим обладает ее мать Гекуба: «У матери, правда, бывали видения. Прозрения, ослепительно яркие, дарованные, несомненно, одним из множества богов, которые благоволили нам и помогали отвращать беды. Может, даже самим Аполлоном, ведь он, как говорили, избрал мою мать своей любимицей»⁶ [7, с. 26], видя пророческие сны в преддверии рождения ребенка, как это случилось перед появлением на свет Париса. Мольбы Кассандры были услышаны богом, он наделяет ее даром предвидения, но требует от нее платы: «И смутилась, оцепенела, перепугалась до смерти. Одно лишь осознавала ясно. Став жрицей его храма, я должна была, отрекшись от самой себя, остаться нетронутой, девственной. И понимала, что случится, если нарушу обет целомудрия, пусть даже с самим Аполлоном. Меня изгонят из храма, а только это место в целом городе и было

² «I know my own passion, it escapes me not ... But never will I cease from sore lament, while I look on the trembling rays of the bright stars, or on this light of day ... For if the hapless dead is to lie in dust and nothingness, while the slayers pay not with blood for blood, all regard for man, all fear of heaven, will vanish from the earth» [12, p. 7]. Приводится в переводе английского филолога-классика и переводчика Ричарда Клаверхауза Джебба (*Richard Claverhouse Jebb*, 1841–1905).

³ «I have always wanted to grow up to be the woman he thought I would become, the woman I could have been, if only he had been able to stay. To live up to the name he gave me. More than anything else, I want to make him proud» [12, p. 9].

⁴ «If I thought I'd known what scorn and censure were before, I was wrong. No friends would take us, polluted as we were by matricide. I was grieved to find there was so little loyalty to my father, that no one wanted to help his children» [12, p. 260].

⁵ «Meanwhile, I, my father's hope for our family, live an unobtrusive life here, happy to be forgotten by the rest of the world» [12, p. 261].

⁶ «My mother, however, had visions. A blinding flash of knowledge, bestowed no doubt by one of the many gods who smiled upon us and helped us avert misfortune. Perhaps even Apollo himself, for he was said to love my mother as one of his chosen favorites» [12, p. 20].

мне домом»⁷ [7, с. 45]. В отличие от мифологических сюжетов [13, с. 625–626], в которых отказ Кассандры Аполлону воспринимается как обман, Дж. Сэйнт обосновывает его тем, что жрица дает обет целомудрия, тем более Кассандра не могла осквернить священный храм покровителя Трои. Отвергнутый Кассандрой, Аполлон обращает дар против девушки – бог не может забрать его, поэтому меняет его предназначение – пророчества Кассандры будут правдивыми, но ей никто не будет верить: «Я и впрямь овладела даром пророчества, сам Аполлон вдохнул его мне в рот. Но с тех пор никто не верил ни одному моему слову»⁸ [7, с. 46]. Кассандра находится в состоянии постоянных видений, овладевающих ее сознанием, между реальностью и сном: «Вечно меня плохо слышали и не понимали – я к этому привыкла. В детстве была застенчивой, в девичестве стала неловкой, всю жизнь безуспешно старалась выражаться смелее и четче. Прекрасно знала, каково это – не ладить с собственной речью, замиравшей в гортани, стоило кому-нибудь на меня посмотреть. И теперь с горькой ясностью понимала, что окружающие считают сумасшествие, постигшее меня, лишь очередным проявлением моих странностей»⁹ [7, с. 66]. Окружающим встреча Кассандры с Аполлоном кажется мнимой, придуманной юной жрицей, выбравшей вместо замужества служение Аполлону, больше всего на свете желая оглашать волю богов и видеть сплетения судеб, желая быть кем-то другим и говорить чужими словами, что принесет ей и внимание, и уважение.

При разделе добычи Кассандра достается Агамемнону, поэтому отправляется с ним в Микены, чтобы разделить впоследствии его трагическую участь. Агамемнон возвращается домой победителем после десятилетней разлуки с семьей, где его с нетерпением ждет Электра, не один, вместе с наложницей: «И все же удивляюсь: как может он возвращаться в родной очаг вот так, без всякого почтения к Клитемнестре, шествовать в их общий дом вместе со мной, наложницей, идущей по пятам?»¹⁰ [7, с. 224]. Кассандра пытается предостеречь Агамемнона от предстоящих бедствий, но царь Микен остается непреклонным к ее мольбам. Клитемнестра не может простить Агамемнона за содеянное им десять лет назад – принесение в жертву их дочери Ифигении, – поступок, которому она не может найти оправдание, поэтому не сомневается в возмездии: «Он убил нашу дочь ради попутного ветра. Невинную девушку. И не остался, не понес наказания. Я ждала его назад, чтобы взыскать за преступление, то самое, что совершали еще праотцы его – убийство беззащитного родича»¹¹ [7, с. 224]. В то же время к Кассандре Клитемнестра испытывает сострадание, выполняет последнюю просьбу девушки – положить конец ее страданиям. Впоследствии на месте Кассандры окажется сама Клитемнестра, глядя умоляющими глазами на своего избавителя – сына Ореста.

Супруга Агамемнона, дочь Тиндарея и Леды, Клитемнестра изображается Дж. Сэйнт в сопоставлении с Еленой Спартанской, супругой Менелая, брата Агамемнона. Когда Клитемнестра узнает, что Елена уезжает из Спарты вместе с Парисом, она не может понять, как Елена могла оставить дочь Гермioniу. Материнство многое значит для Клитемнестры, лишившейся поддержки сестры Елены с вступлением в брак: «Узнав о беременности, вздохнула с облегчением: еще мелькавшее порой чувство незащищенности младенец в моем чреве потушил окончательно, ведь ему предстояло унаследовать Микены. И ощутила к тому же сильнейший прилив благодарности – наконец рядом будет родная кровь. Без сестры я стала одинокой и неприкаянной, но, взяв ребенка на руки, вновь найду свое место в этом мире»¹² [7, с. 51]. Любовь к старшей дочери Ифигении Клитемнестра испытывает на протяжении всей жизни, как и к Хрисофемиде, помогающей матери присматривать за младшей сестрой Электрой, которая росла болезненной, не похожей на крепких сестер, и была любимицей Агамемнона: «Мы бергли ее, как хрупкую амфору, особенно Агамемнон. И я радовалась, что из всех наших дочерей именно Электра – его любимица. Она и сама отца боготворила, а тот не мог устоять перед таким обожанием»¹³ [7, с. 85]. Под предлогом обручения с Ахиллом Ифигения вместе с матерью прибывает в Авлиду, где была принесена отцом в жертву, чтобы обеспечить благополучное отплытие ахейского флота под Трою. Этот момент оказывается переломным для Клитемнестры: она не думает о неродившемся младенце, которого носит под сердцем, смерть дочери дает ей силы, чтобы жить с мыслью о мести: «В часы ночного бдения эта холодная мысль отчетливо выступила из хаоса тоски и боли. Боли, когтями раздиравшей нутро, отрывавшей от меня куски, ничего не оставляя. Кроме

⁷ «I was frozen, confused and terrified. Only one thought was coherent in my mind. That in becoming a priestess of his temple, I had given myself, pure and untouched. I knew what would happen to me if I broke the oath of virginity, even if it was to lie with Apollo himself. I would be cast out from the temple, the only place in my city that felt like home» [12, p. 35].

⁸ «I truly had the gift of prophecy, breathed into my mouth by Apollo himself. But no one would ever believe another word I said» [12, p. 36].

⁹ «I was used to being misheard and misunderstood. I had been a timid child and an awkward young woman, always striving to make my voice clear and brave. I was no stranger to struggling with my words, feeling them die in my throat when people looked at me. And I could see with bitter clarity that everyone thought this new manifestation of madness that had come upon me was just another part of my oddness» [12, p. 51].

¹⁰ «But still, I am amazed that he shows no deference at all to Clytemnestra in his homecoming, that he marches back up to their home with me at his heels, the woman he's enslaved» [12, p. 179].

¹¹ «He killed our daughter for a fair wind. An innocent girl. He did not stay to face any punishment. I waited for him to return so that I could make him pay for his crime: the old crime of his forefathers – the slaughter of his own defenseless flesh and blood» [12, p. 198].

¹² «I had felt relief when I had known myself with child; this baby would extinguish the last flickers I had of insecurity here, for I would be mother to the heir of Mycenae. As well, I felt a powerful surge of gratitude that I would have blood of my blood with me at last. With no sister at my side, I had felt adrift and alone, but with my baby in my arms, I would have my place in the world again» [12, p. 40].

¹³ «We treated her like a delicate vase; Agamemnon in particular. I was grateful for how, of all our daughters, she had captured his affection» [12, p. 67].

одного. Твердой веры где-то в самом моем средоточии, веры с привкусом железа и крови в самой моей сердцеvine: он испытает то же самое, и даже хуже»¹⁴ [7, с. 105]. Продолжая жить ради мести, Клитемнестра перестает испытывать какие-либо чувства к собственным дочерям Хрисофемиде и Электре, даже новорожденный Орест не вызывает в ней ответного материнского чувства.

В период осады Трои Клитемнестра вступает в связь с Эгисфом, вместе с которым вероломно убивает вернувшегося в Микены Агамемнона. При этом одни варианты мифов приводят в качестве мотива убийства Агамемнона страсть Клитемнестры к Эгисфу, другие – жажду возмездия за ритуальную жертву Ифигении, третьи – ревность по отношению к Кассандре, привезенной Агамемноном в качестве трофея [14, с. 662–663]. Дж. Сэйтн останавливается на одном мотиве – убийство как акт мести Клитемнестры за гибель дочери Ифигении. Отношения Клитемнестры к Эгисфу окрашены скорее жалостью и сочувствием к его слабавольной натуре, не вызывающей с её стороны эмоциональной привязанности. Под властью Эгисфа Микены пребывают семь лет, до того момента, когда Орест, мстя за отца, уничтожает обоих, и Эгисфа, и Клитемнестру. Появление Эгисфа во дворце способствует изменению Клитемнестры: она обретает уверенность в правомерности своих намерений отомстить Агамемнону за Ифигению, черпая поддержку в его одобрении, в то время как Эгисф преследует цель избавиться от её детей, выдавая Хрисофемиду замуж, и желая избавиться от Ореста после смерти Агамемнона.

Дж. Сэйтн уделяет Электре меньше внимания, чем Кассандре и Клитемнестре, тем не менее, данная героиня является центральным персонажем, объединяющим всех остальных героев. Голос Электры тихий, его почти не слышно, он утопает в бесчисленных комнатах микенского дворца, но именно тихой и незаметной девушке суждено сыграть не последнюю роль в этой истории. Судьбы Кассандры и Электры чем-то схожи: Кассандра видит необъяснимые видения, посылаемые ей Аполлоном, находясь между сном и реальностью, Электра всецело поглощена воспоминаниями о событиях прошлого, в которых есть место только её отцу. Кассандра находит в видениях спасение от реальности, а Электра защищает себя от реальности воспоминаниями, однако детские переживания становятся травмой на всю жизнь. Лицо отца Электра видела только в детстве, поэтому, когда он возвращается в Микены, у нее появляется надежда на избавление от страданий, доставляемых воспоминаниями: «В последний раз лицо отца я видела в детстве, когда он уезжал в Авлиду, отправлялся на войну, которая сделает его величайшим из греков. Хотела бы я набраться смелости и вновь взглянуть ему в лицо, но ползучий страх в животе не дает»¹⁵ [7, с. 251]. Со смертью Агамемнона Электра еще больше удаляется от матери, не находит в себе смелости называть ее «матерью», ведь она причиняет собственной дочери невыразимые страдания, избавиться от которых можно только отмщением. Мысль о воздаянии неотступно преследует Электру, однако совершить акт мести она не может, а ее брат Орест еще не возмужал, поэтому было принято решение скрыть его от Эгисфа, чтобы у того не было возможности избавиться от наследника Агамемнона. Сама Электра находит спасение от рук Клитемнестры и Эгисфа у друга, земледельца Георгоса, заключая с ним фиктивный брак.

Клитемнестра всю жизнь была поглощена тоской по Ифигении, поэтому редко думала об остальных детях: о тихой и кроткой Хрисофемиде, избавленной от опасности благодаря устроенному Эгисфом браку, об Оресте, к которому она так и не привязалась, однако опасается, что Эгисф нанесет ему вред, страшась мести наследника Агамемнона, о вспыльчивой и ожесточенной Электре: «Я думала, что после смерти Агамемнона смогу ей все объяснить, но она лишь отдалилась еще сильнее и, утратив всякое благоразумие, обрекает себя на жизнь в низах – лишь бы от меня сбежать?»¹⁶ [7, с. 272]. Из-за ненависти к матери и Эгисфу Электра утрачивает способность любить, становится старше из-за опустошения от утраты отца: «Ненависть питает меня, движет мной ревет во мне, истребляя все, что было или могло бы быть»¹⁷ [7, с. 277]. Мучения Электры может облегчить только смерть ее матери Клитемнестры: «Десять лет я желала для Ифигении лишь одного – покоя. Электра жила вдвое дольше в кипучем, неослабном смятении, не ведая ничего другого. От той же муки разрывается надвое мой сын. Нынче утром, вознамерившись бежать, я поняла, что могу преподнести своим детям один лишь дар – исчезнуть навсегда. Надеюсь, теперь им полегчает, думаю я, закрывая глаза»¹⁸ [7, с. 323]. Данный монолог Клитемнестры произносит в момент предсмертного осознания, таким образом от жажды возмездия героиня приходит к самопожертвованию, испытыв своего рода катарсис через осознание собственной вины перед детьми.

Заключение. Писатели неоднократно обращались к мифу об Атридах, в частности к мифу об Электре и Оресте, от античности («Орестея» Эсхила, «Электра» Софокла, «Электра» и «Орест» Еврипида) до современности, в особенности в драматических произведениях («Электра» Г. фон Гофманстала, «Граур – участь Электры»

¹⁴ «The thought was cold and clear in my mind amid the chaos of grief and pain as I kept my vigil through the night. That pain that clawed me apart from within, tearing away at my flesh and stripping me down to nothing. Nothing but this. The hard certainty at my very core; the cold taste of iron and blood in my center that said: He will feel this too, and worse» [12, p. 83].

¹⁵ «I last saw his face when I was a child, before he left for Aulis, set upon a war that would make him the greatest of all the Greeks. I wish I could muster the courage to look upon his face again, but a crawling dread in my stomach holds me back» [12, p. 201].

¹⁶ «I had thought that once Agamemnon was dead, I could make her understand, but it has driven her further from me, made her reckless, and so she condemns herself to a life so far beneath her – to escape from me?» [12, p. 218].

¹⁷ «It fuels me, it drives me forward, it roars inside me, obliterating anything else that ever was or could be» [12, p. 220].

¹⁸ «I wanted nothing but peace for Iphigenia for ten years. Elektra has known nothing but seething, relentless disquiet for twice that long. The same torment rends my son in two. I thought this morning when I rose, intent upon escape, that the only gift I could give my children was for me to be gone from them forever. I hope it eases their pain, I think, as I close my eyes» [12, p. 255–256].

Ю. О'Нила, «Электра» Ж. Жироду, «Мухи» Ж.П. Сартра) и др. Интерпретация мифа об Атридах происходит в романе Дж. Сэинт «Электра» посредством историй, рассказанных тремя женщинами – супругой царя Агамемнона Клитемнестрой, его дочерью Электрой и его наложницей Кассандрой. При этом сэинтовский вариант мифа об Атридах является главным способом организации смыслового содержания художественного повествования, обеспечивая переосмысление мифа об Атридах через систему женских образов. Авторская позиция Дж. Сэинт основывается на раскрытии психологических конфликтов женских персонажей, деконструируя мотив мести через образы Клитемнестры, осуществляющей возмездие за смерть Ифигении, а также Электры, мстящей за смерть отца. Таким образом, роман Дж. Сэинт «Электра» представляет собой реконструкцию мифа об Атридах, где полилоговая структура с антитегическими образами Клитемнестры (матери-мстительницы), Электры (одержимой дочери) и Кассандры (отвергнутой пророчицы) служит основой повествовательной организации текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ярхо В.Н. Электра // Мифы народов мира. В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – 2-е изд. – М.: Сов. Энцикл., 1988. – Т. 2: К – Я. – С. 660.
2. Ярхо В.Н. Орест // Мифы народов мира. В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – 2-е изд. – М.: Сов. Энцикл., 1988. – Т. 2: К – Я. – С. 261–262.
3. Эсхил. Орестея // Трагедии: В пер. В. Иванова. – М.: Наука, 1989. – С. 76–195.
4. Софокл. Электра // Драмы: В пер. Ф. Зелинского. – М.: Наука, 1989. – С. 269–322.
5. Еврипид. Электра // Трагедии: В 2 т. Пер. И. Анненского. – М.: Наука, 1999. – Т. 2. – С. 5–65.
6. Еврипид. Орест // Трагедии: В 2 т. Пер. И. Анненского. – М.: Наука, 1999. – Т. 2. – С. 307–387.
7. Сэинт Дж. Электра: роман / пер. с англ. Л. Трониной. – М.: АСТ: CORPUS, 2024. – 336 с.
8. Сэинт Дж. Ариадна: роман / пер. с англ. Л. Трониной. – М.: АСТ: CORPUS, 2023. – 400 с.
9. Ишимбаева Г.Г. Феминная рецепция мифа о лабиринте: «Ариадна» Дж. Сэинт // Книга. Книгоиздание. – 2025. – № 37. – С. 35–47.
10. Macallister Greer. Reimagining Myth in “Elektra”: An Interview with Jennifer Saint. – URL: <https://chireviewof-books.com/2022/05/03/reimagining-myth-in-elektra-an-interview-with-jennifer-saint/> (Date of Access: 09.01.2026).
11. Ламзина А.В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 848–854.
12. Saint J. Elektra. – New York: Flatiron Books, 2022. – 291 p.
13. Ярхо В.Н. Кассандра // Мифы народов мира. В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – 2-е изд. – М.: Сов. Энцикл., 1988. – Т. 1: А – К. – С. 625–626.
14. Ярхо В.Н. Клитемнестра // Мифы народов мира. В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – 2-е изд. – М.: Сов. Энцикл., 1988. – Т. 1: А – К. – С. 662–663.

Поступила 12.12.2025

INTERPRETATION OF THE MYTH OF THE ATREIDES IN THE NOVEL BY J. SAINT “ELEKTRA”

N. NESTSER

(*Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk*)

The study examines the novel “Elektra” (2022) by British author Jennifer Saint (b. March 18, 1983), which is a reconstruction of the myth of the Atrides. The polyphonic structure of the work is analyzed, where the main heroines – Clytemnestra, Elektra, and Cassandra – are contrasted through the principle of antithesis, embodying the female roles of the avenging mother, the obsessive daughter, and the rejected prophetess. It is argued that Jennifer Saint revisits the myth of the Atrides by focusing on the images of female characters and analyzing their internal conflicts. Special attention is given to the deconstruction of the motive of revenge: Clytemnestra seeks vengeance for the sacrifice of Iphigenia, Elektra idealizes her father while silencing his crime, and Cassandra foresees tragedy but is doomed to disbelief.

Keywords: *interpretation, myth of the Atrides, image, Elektra, reception, reconstruction.*

УДК 821.113.1

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-51-55

ЭДЫЧНЫЯ І БАЛАДНЫЯ РЫСЫ ІСЛАНДСКІХ КАЗАЧНЫХ ПЕСЕНЬ

канд. філал. навук Я.А. ПАПАКУЛЬ
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт імя Еўфрасініі Полацкай)

У артыкуле аналізуецца спецыфіка ісландскіх казачных песень (*sagnakvæði*). Вялікая ўвага надаецца рысам, якія яднаюць дадзены паджанр з эдычнай паэзіяй з аднаго боку і народнымі баладамі пра звышнатуральнае – з другога. Дэталёва разглядаюцца тэматычныя, кампазіцыйныя і стылістычныя асаблівасці казачных песень. Падчас аналізу высюваецца гіпотэза, што не ўсе творы, якія прынята лічыць *sagnakvæði*, з’яўляюцца такімі. Прыводзяцца аргументы на карысць дадзенай гіпотэзы.

Ключавыя словы: ісландскія казачныя песні, эдычная літаратура, балады пра звышнатуральнае, кенінгі, сімвал мяжы, рэфрэн.

Уводзіны. Старажытная ісландская літаратура характарызуецца вялікай разнастайнасцю. Сярод шматлікіх *kvæði* (“песень”, альбо паэм апавядальнага характару) можна вылучыць дзесяць так званых *sagnakvæði* (то бок “казачных песень”):

1. Зачын (*Forspjallsljóð*), альбо Крумкачыная замова Одзіна (*Hrafnagaldur Óðins*).
2. Песня пра Гулькара (*Gullkársljóð*).
3. Песня пра Брунгерд (*Bryngerdarljóð*).
4. Песня пра Крынгільнэф’ю (*Kringilnefjukvæði*).
5. Песня пра сучку (*Hyndluljóð*).
6. Песня пра страўнік (*Vambarljóð*).
7. Песня пра Сн’яра (*Snjáskvæði*).
8. Песня пра Тору (*Þórljóð*).
9. Калыханка ўлюбёнчыка (*Ljúflingsljóð*).
10. Сон Катлы (*Kötludraumur*).

Дакладнае датаванне казачных песень выклікае складанасці: упершыню ў зборніках яны былі зафіксаваныя ў XVII ст., але час стварэння гэтых твораў адносяць да перыяду з XIV па XVI стст. [1, с. 16]. Таму ў дадзеным выпадку найбольш правільным бачыцца выкарыстанне апісальнага метаду, то бок называць казачныя песні познесярэднявечнымі творамі, тым самым пазбягаючы неабгрунтаванага датавання.

Увогуле, казачныя песні пачалі даследаваць пасля 2010-х гг., і на сённяшні дзень выдадзена толькі чатыры працы (усе ў Ісландыі), цалкам ці апасродкавана прысвечаныя “*sagnakvæði*”: гэта артыкулы А. Гвюдмундсдоцір [1; 2], Х. Торгейрсана [3] і магістарская дысертацыя А. А. МакКалі-Сцюарт [4]. У сувязі з гэтым казачныя песні адкрываюць неабмежаванае поле для новых даследаванняў, у першую чаргу, параўнальных.

Што тычыцца непасрэдна тэрміна “казачныя песні” – гэта калька з ісландскага адпаведніка. Такі варыянт падаецца найбольш трапным па некалькіх прычынах:

- не супярэчыць ісландскай традыцыі, выключна ў якой да нядаўняга часу існаваў згаданы панятак;
- удала характарызуе адначасова і форму, і змест твораў;
- дае магчымасць адасобіць дадзеныя творы ад другога “паэтычна-апавядальнага” жанру – баладаў.

Адзначым, што ў 2023 г. усе вышэйзгаданыя паэмы пабачылі свет у перакладзе на беларускую мову [5].

Асноўная частка. Спецыфіка казачных песень палягае ў тым, што дадзены паджанр уяўляе сабой своеасаблівы пераход ад эдычнай да баладнай паэзіі. Па форме гэтыя творы імкнуцца максімальна імітаваць эдычную літаратуру. Так, яны напісаныя адным з самых распаўсюджаных памераў эдычнай паэзіі – форнюрдзіслагам¹. Прысутнічае ў творах і традыцыйны для эдычнай і скальдчычнай паэзіі прыём – кенінгі², але характар гэтых кенінгаў мае сваю спецыфіку. Прыгадайма, што аўтарства ў старажытнаскандынаўскай паэзіі распаўсюджвалася выключна на форму, а не на змест. Менавіта таму скальды выкарыстоўвалі складаныя выкшталцонныя кенінгі, каб паказаць сваё майстэрства, выказваючыся на адну і тую ж тэму (як некаторыя строфы ў “Прамовах Высокага” з “Песень пра багоў” [6, с. 37–78]). У той жа час кенінгі ў казачных песнях болей нагадваюць баладныя сталыя эпітэты. Найбольш яркім прыкладам з’яўляецца апісанне жанчын. У скандынаўскіх баладах самымі распаўсюджанымі сталымі эпітэтамі ў дадзеным кантэксце выступаюць прыметнікі са значэннем “прыгожая”, альбо “высакародная”/“бедная” + імя [7, с. 108]. У казачных песнях кенінгі, якія азначаюць жанчын, маюць амаль заўжды аднолькавую структуру: імя якой-небудзь багіні/дрэва + нейкае ўпрыгажэнне альбо (радзей) трунак. Адным

¹ *Форнюрдзіслаг* (*fornyrdislag*) – адзін з варыянтаў старажытнаскандынаўскага алітэратыўнага верша, пры якім большасць строфаў складаецца з васьмі радкоў, у кожным па два асноўныя націскі, націскным звычайна з’яўляецца першы (радзей – другі) і перадапошні склад у радку. Пры гэтым націскныя склады аб’яднаныя алітэрацыяй, часам – асанансам [6, с. 8].

² *Кенінг* (*kenning*, літаральна “абазначэнне”) – замена назойніка звычайнай мовы двума (ці болей) назойнікамі, з якіх другі вызначае першы [6, с. 10].

з найбольш распаўсюджаных кенінгаў (па аналогіі з баладнымі сталымі эпітэтамі бачыцца рэзонным назваць іх “сталымі кенінгамі”) з’яўляецца “*svinn seimabil / baugabil / menjabil / auðarbil*”, то бок “мудрая Біль багаццяў / бранзалетаў / караляў / каштоўнасцей”. Такія сталыя кенінгі сустракаюцца ў чатырох казачных песнях (“Песня пра Гулькара”, “Песня пра Брунгерд”, “Сон Катлы”, “Песня пра страўнік”), напрыклад:

“Я не хачу
нават думаць пра гэта!
Біль бранзалетаў,
табе я не хлушу!
Вер, я ніколі
не пакахаю
іншую дзеву
гэтак жа моцна!” [5, с. 102] (Тут і далей пераклад мой. – Я.П.)

Увогуле, выбар у такім кантэксце менавіта асіньі Біль падаецца, як мінімум, дзіўным. Бо яна дакладна не была самай папулярнай багінняй у эдычнай літаратуры (згадваецца два разы ў “Эдзе Сноры Стурлусана”, прычым па-за якім-небудзь канкрэтным міфам, толькі ў пераліку імёнаў):

Зараз усіх
назаву я асіньяў:
Фрыг і Фрэя,
Фула і Снотра,
Герд і Гэўён,
Гна, Лоўн і Скадзі,
Ёрд і Ідун,
Ільм, Біль і Ньёрун [8, с. 263].

Але ў казачных песнях Біль – безумоўна, самая папулярная з асіньяў. Аднак не толькі Біль згадваецца ў “*sagnakvæði*”. Тут варта змясціць вектар са стылістыкі на тэматыку твораў, якія мы аналізуем. Перш за ўсё варта сказаць пра паэму “Зачын, альбо Крумкачыная замова Одзіна”. Прафесар А. Гвюдмундсдоцір уключае гэтую песню ў спіс казачных [1]. Аднак гэты твор моцна адрозніваецца ад усіх астатніх з паджанру. Галоўная прычына – яго надзвычайная складанасць. Так, Эрык Халсан, ісландскі даследчык, змарнаваў дзесяць гадоў на спробы растлумачыць паэму, але ў выніку мусіў прызнаць, што нічога так і не зразумеў [9, с. 41]. Магчыма, гэта фрагмент паэмы, у якой бракуе пачатку і канцоўкі. А сваю назву твор атрымаў адно праз згадку крумкача Одзіна Хуга (Хугіна) у трэцяй страфе:

Хуг адлягае,
іншых шукае,
знак гэта воям:
нельга марудзіць;
Траіна сон
падаваўся злавесным,
Даіна сон
падаваўся нядобрым [6, с. 268].

Вельмі сцісла змест паэмы можна апісаць так: асы і двэргі кладуцца спаць. Справа ў тым, што некаторыя песні пра багоў з “Паэтычнай Эды” можна размясціць у, скажам так, храналагічным парадку. І “Зачын”, як можна здагадацца з назвы, пачынае гісторыю, якая далей разварочваецца ў “Снах Бальдра” і “Прароцтве вельвы”. То бок, спачатку асы кладуцца спаць, затым Бальдр сніць кашмары, а потым Одзін абуджае веліканку-вельву Ангрбоду, каб тая растлумачыла сэнс сноў яго сына. Хутчэй за ўсё, “Зачын, альбо Крумкачыная замова Одзіна” – позняя фальсіфікацыя (як, напрыклад, “Песня Гунара” XVIII ст. аўтарства Гюнара Паўльсана). Як бы там ні было, нават калі гэта і позняя падробка – гэта вельмі якасная фальсіфікацыя, створаная чалавекам, які выдатна кеміў у асаблівасцях эдычнай і скальдчынай паэзіі. Напрыклад, як мудрагеліста аўтар кажа пра тое, што надыходзіць ноч:

Скінфаксі ў збруі
дужа каштоўнай
Дэлінга родзіч
з неба прыспешваў;
грыва каня
па-над Мідгардам ззяла,
Дваліна цацку
вёз ён у возе [6, с. 274].

Такім чынам, тэматыка твора дазваляе выключыць яго са спісу казачных песень і лічыць часткай эдычнай традыцыі, хай і позняй фальсіфікацыяй. Арыгінальныя кенінгі (а не сталыя, як у астатніх творах паджанру) – яшчэ адна нагода для гэтага. Нават у вышэйзгаданай страфе мы сустракаем наступныя прыклады: родзіч Дэлінга (дзень) і цацка Дваліна (сонца). Менавіта таму спіс казачных песень можна скараціць як мінімум на адзін пункт.

Тэматычную сувязь з эдычнымі паэмамі мае і яшчэ адзін твор: “Песня пра Гулькара”. Да пачатку ХХ ст. гэтую паэму часам уключалі ў выданні “Паэтычнай Эды”, але толькі з той нагоды, што ў канцы паэмы згадваецца Альвхэйм:

“Троліха злая
калісь паклялася,
што зачаруе
нашага ўладцу;
мноства загіне
у Альвхэйме люду,
як не ўратуе
нас Эса ад ліха” [5, с. 98].

І хаця галоўны герой паэмы – уладар альваў, перад намі зусім не эдычны персанаж. Дый жывуць “альвы” ў лесе ў невялікіх дамках, як баладныя эльфы:

“Эса ў гушчар
за каханым пабегла,
доўга блукала
пад шатамі дрэваў,
покуль не ўбачыла
светлая дзева
перад сабою
гожы будынак.
Быў той палацк
зусім невялічкім... [5, с. 96]”

У “Песні пра Сн’яра” таксама гутарка ідзе пра альваў, але Альвхэйм тут знаходзіцца на дне мора. Увесь сюжэт разварочваецца вакол таго, што дзяўчыну-альва злая троліха ператварыла ў мужчыну-ваяра, і той мусіў жыць сярод людзей у новым абліччы, пакуль яму не дапамог конунг Сн’яра.

Эльфійская тэма закранаецца і ў “Калыханцы ўлюбёнчыка”. Улюбёнчыкамі (*ljúflingur*) у Ісландыі называлі эльфаў. Твор складаецца з пяці частак, якія ўяўляюць сабой непасрэдна калыханку, зычэнні дзіцяці, хрысціянскія алузіі, а таксама дыдактычныя часткі, якія адсылаюць нас да “Прамоваў Высокага”:

“З ліхам змагайся,
будзь беражлівым
(часта ў галечы
жывуць марнатраўцы),
скнарай таксама
не станавіся –
шчодры заўсёды
знойдзе падтрымку” [5, с. 190].

Такім чынам, найбольш папулярнымі звышнатуральнымі істотамі ў казачных песнях выступаюць эльфы. У той жа час эльфы – яшчэ і адны з самых распаўсюджаных персанажаў народных балад Поўначы (не толькі Скандынавіі, але і, напрыклад, Шатландыі). Згадайма вядомыя “Гэр Улуф і эльфы”, “Эльфійскую вандроўку” ці “Томаса Рыфмара” [7, с. 65].

Яшчэ дзве паэмы (“Песня пра сучку” і “Песня пра страўнік”) маюць вельмі падобную фэбулу: мачаха ператварае прыёмную дачку ў сучку (альбо бычыны страўнік), але перад гэтым і сама дзяўчына паспявае накласці праклён на сваю крыўдзіцельку, каб тая стала коткай. Потым, як і бывае ў казках, зачараваная дзяўчына сустракае сына конунга, чары знікаюць, і жывуць яны “доўга і шчасліва”. Цікавасць выклікае арыгінальная назва адной з гэтых песень – “*Hyndluljóð*” (“Песня пра сучку”). Яна цалкам супадае з назвай эдычнай паэмы з “Песень пра багоў”, але ў тым выпадку назва твора ў перакладзе гучыць як “Песня пра Хюндлу”. У сувязі з гэтым у сучасным ісландскамоўным літаратуразнаўстве казачная песня завецца “Новай песняй пра Хюндлу”, каб не блытаць яе з эдычнай “Песняй пра Хюндлу”. У беларускамоўным жа перакладзе такой праблемы не ўзнікае.

Нічога звышнатуральнага не адбываецца ў “Песні пра Брунгерд” (хаця канцоўка твора не захавалася), аднак там мы сустракаем цікавую эдычную адсылку – напой памяці, які даюць выпіць сыну конунга, каб той забыўся пра каханую (прыгадайма гісторыю з Сігурдам і маці Гудрун). Гэткі ж матыў сустракаецца і ў згаданай вышэй “Песні пра сучку”. Пазбаўленая элементаў звышнатуральнага і “Песня пра Крынгільнэф’ю”. Але матыў таго, што маладая дзяўчына не ўмее вышываць і ўмомант вучыцца гэта рабіць, як толькі атрымлівае незвычайную дошку ад мачахі ці каханага, яднае гэтую паэму са згаданымі вышэй “Песняй пра Брунгерд” і “Песняй пра Гулькара”. Ёсць сярод казачных песень і паэма, галоўнай гераіняй якой з’яўляецца веліканка – “Песня пра Тору” (тут у якасці “эдычнага” параўнання можна згадаць “Песню пра Гроці” з яе Фэньей ды Мэньей). Паэма “Сон Катлы” цікавіць, у першую чаргу, не столькі сюжэтам пра чароўнае нараджэнне, колькі самаіроніяй аўтара, які ў канцы прызнаецца, што не варта чакаць ад яго песні кенінгаў з “Эды” і чагосьці ўзроўню паэзіі выбітных скальдаў, бо дзецям (і, па праўдзе, многім дарослым) такое будзе незразумела [5, с. 10–11]:

“Зараз жа я
завяршу сваю песню,
доўга яе
давалося вам слухаць,
так, не было ў ёй
кенінгаў з “Эды”,
і пра багоў
ды герояў гісторый.

Гэтай паэме
не параўнацца
з творамі слынных
скальдаў даўнейшых –
дзеці такога
не зразумелі б,
большасць дарослых,
па праўдзе, таксама.

З гэтай прычыны
песня пра Катлу
можа падацца
простай занадта.
Хай жа натхненне,
радасць і ўдача
нас аніколі
не пакідаюць” [5, с. 211–212].

Такім чынам, па сваёй тэматыцы казачныя песні (за выключэннем “Крумкачынай замовы Одзіна” і часткова, “Песні пра Гулькара”) вельмі нагадваюць народныя балады пра звышнатуральнае, бо апавядаюць пра традыцыйныя для такіх твораў тэмы: трагічнае каханне, ператварэнні і чараўніцтва. Аднак не толькі тэматыка яднае казачныя песні і балады пра звышнатуральнае. Разгледзім асаблівасці структуры сюжэту “sagnakvæði”: галоўны герой сустракае звышнатуральную істоту (звычайна эльфа або веліканку, як у “Песні пра Тору”), адзін з іх знаходзіцца ў нявыкрутцы, выкліканай нейкім праклёнам, і мае патрэбу ў дапамозе. Яны закохваюцца адно ў аднаго альбо робяцца сябрамі і, нарэшце, пазбаўляюцца ад праблемы. Гэтая ж схема тыповая і для балад пра звышнатуральнае. Калі працягваць размову пра эльфаў з казачных песень, яны дакладна не эдычныя альвы, бо больш нагадваюць баладных эльфаў, нават нягледзячы на тое, што жывуць у Альвхэйме.

Сімвал мяжы гэтак жа шырока распаўсюджаны ў казачных песнях, як і ў баладах пра звышнатуральнае. У баладах ключавыя падзеі адбываюцца ля дзвярэй дома, ля брамы сялібы ці горада, на беразе возера ці мора, альбо на мосце, то бок, на мяжы стыхій, культуры і прыроды, “мы” і “яны”. Часта сюжэт пачынаецца каля мяжы, а затым пераходзіць у зоны прыроды, небяспечныя для чалавека. Пяняцца “мяжа” таксама характэрная і пры апісанні галоўных герояў балады. Звычайна гэта маладыя людзі, якія сутыкаюцца з пераходным перыядам у сваім жыцці. Іх узрост – гэта памежны стан, гэта час, які азначае канец дзяцінства і парог дарослага жыцця, але яны яшчэ не з’яўляюцца часткай дарослай супольнасці [7, с. 103]. У казачных песнях мы бачым тую ж межы: Гулькар выходзіць з лесу (зоны прыроды) і перасякае парог, каб сустрэцца з Эсай; Катла перасякае возера, каб дабрацца да Альвхэйма, і пасля таго, як яна сядзе ў лодку на беразе, яна цалкам губляе ўладу над сабой; Сн’яр заходзіць у ваду і апынаецца ў Альвхэйме – ізноў жа галоўны герой перасякае мяжу; Тора ў бядзе, калі знаходзіцца звонку (небяспечная зона прыроды), але ўсё наладжваецца, калі яна ўваходзіць у дом Торкеля (зона цывілізацыі).

Усе тэксты балад групуюцца па так званых баладных тыпах, якія ўключаюць усе варыянты і версіі баладнага сюжэту. Тое ж самае можна знайсці і сярод казачных песень: дзве паэмы (“Песня пра сучку” і “Песня пра страўнік”) маюць практычна аднолькавы сюжэт і адрозніваюцца толькі дэталямі, таму іх можна аднесці да аднаго тыпу казачных песень.

Яшчэ адной адметнай баладнай рысай з’яўляецца рэфрэн. Гэта адмысловы прыпеў, які паўтараецца пасля кожнай строфы. Словы такога рэфрэну звычайна ўяўляюць сабой альбо паківанне на змест балады, альбо просты лірычны вокліч. У шматлікіх баладных прыпевах гаворка ідзе пра танец (не забываймася, што балада, у першую чаргу, танцавальная песня), і па сваім змесце такі прыпеў – своеасаблівае запрашэнне патанчыць [7, с. 20]. Нягледзячы на тое, што ў казачных песнях рэфрэн адсутнічае, “Песня пра Крынгільнэф’ю” завяршаецца адметнай устаўкай, не звязанай са зместам паэмы, што пэўным чынам нагадвае згаданыя баладныя прыпевы:

“Коцік скочыў у вакно,
стаў хвастом круціць стырно,
ды зламалася яно.
Вар кіпіць,
пыл ляціць,
трэба вельмі пільным быць,
каб нічога не забыць.

Я вам казку раскажаў
і дубец у рукі ўзяў –
хто манетку мне не даў?!” [5, с. 119]

Заклучэнне. Такім чынам, ісландскія казачныя песні – адмысловая група паэтычных твораў, у якіх спалучаюцца асаблівасці як эдычнай паэзіі, так і балад пра звышнатуральнае. З эдычнай паэзіяй гэтыя творы яднае вершаваны памер (форнюрдзіслаг) і выкарыстанне кенінгаў. Аднак па тэматыцы, спецыфіцы зместу і стылістыцы (кенінгі выступаюць у казачных песнях хутчэй як сталыя эпітэты) яны значна бліжэйшыя да балад. То бок, перад намі адметны паджанр, які выдатна ілюструе эвалюцыю эдычнай паэзіі ў баладную. У некаторых творах нават знаходзяцца падобныя да баладных рэфрэнаў устаўкі. У той жа час, адзін з твораў (“Крумкачыная замова Одзіна”) па сваіх адметнасцях значна бліжэй да эдычных паэм, што дае падставу выключыць яе са спісу казачных песень.

ЛІТАРАТУРА

1. Guðmundsdóttir A. The tradition of Icelandic sagnakvæði // RMN Newsletter, 2013. – S. 15–20.
2. Guðmundsdóttir A. Old French lais and Icelandic sagnakvæði // Francia et Germania: Studies in Strengleikar and Þiðreks saga af Bern, 2012. – S. 265–288.
3. Þorgeirsson H. Gullkársljóð og Hrafnagaldur – Framlag til sögu fornryðislags // Gripla. – 2010. – № XXI. – S. 299–334.
4. McCully Stewart A.A. Knock, knock. Who’s there? A Translation and Study of Þóruðjóð : ritgerð til M.A.-prófs í Medieval Icelandic Studies. – Háskóli Íslands, 2017. – 74 s.
5. Эда. Забытыя песні / уклад., пер. са старажытнаісл., камент. Яўгена Папакуля. – Мінск: Тэхналогія, 2023. – 240 с.
6. Эда. Песні пра багоў / уклад., пер. са старажытнаісл., камент. Яўгена Папакуля. – Мінск: Галіяфы, 2021. – 312 с.
7. Папакуль Е.А. Специфика шотландских и английских баллад о сверхъестественном в контексте региональной литературной традиции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Полоцк. гос. ун-т. – Полоцк, 2016. – 153 л.
8. Эда. Сноры Стурлусана / уклад., пер. са старажытнаісл., камент. Яўгена Папакуля. – 2-е выд., вып. і дап. – Мінск : Тэхналогія, 2024. – 300 с.
9. The poetic Edda / transl. from the Old Icelandic by B. Thorpe. – Lapeer, Michigan: the Northvegr Foundation Press, 2004. – 424 p.
10. Árnason J., Davíðsson Ó. Íslenzkar gátur, skemtanir, vikivakar og þulur. – Kaupmannahöfn: Hinu Íslenska Bókmentafélagi, 1898. – 417 s.

Паступіў 24.11.2025

ЭДДИЧЕСКИЕ И БАЛЛАДНЫЕ ЧЕРТЫ ИСЛАНДСКИХ СКАЗОЧНЫХ ПЕСЕН

канд. филол. наук **Е.А. ПАПАКУЛЬ**
(Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой)

В статье анализируется специфика исландских сказочных песен (sagnakvæði). Большое внимание уделяется чертам, объединяющим данный поджанр с эддической поэзией с одной стороны и народными балладами о сверхъестественном – с другой. Детально рассматриваются тематические, композиционные и стилистические особенности сказочных песен. Во время анализа выдвигается гипотеза, что не все произведения, которые принято считать sagnakvæði, являются таковыми. Приводятся аргументы в пользу данной гипотезы.

Ключевые слова: исландские сказочные песни, эддическая литература, баллады о сверхъестественном, кеннинги, символ границы, рефрен.

EDIC AND BALLAD FEATURES OF ICELANDIC FAIRY TALES

Y. PAPAUL
(Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk)

The article analyzes the specificity of sagnakvæði (Icelandic fairy-tale songs). Much attention is paid to the features that unite this subgenre with Eddic poetry on the one hand and folk ballads of supernatural on the other. The thematic, plot and stylistic features of sagnakvæði are considered in detail. During the analysis, a hypothesis is put forward that not all the works that are traditionally considered as sagnakvæði belong to this subgenre. Arguments are given in favor of this hypothesis.

Keywords: sagnakvæði, Eddic literature, ballads of supernatural, kennings, border symbol, refrain.

УДК 883.2+884.0

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-56-60

ТВОРЧАСЦЬ ЯНКІ КУПАЛЫ 1903-1907 ГАДОЎ І ПОЛЬСКАЯ ЛІТАРАТУРА

д-р філал. навук, праф. Г.К. ТЫЧКО
 (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск)
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9379-924X>
 e-mail: tychko@mail.ru

Творчая спадчына Янкі Купалы ўключае польскамоўныя вершы, створаныя паэтам на пачатку яго творчага шляху. У артыкуле разглядаюцца прычыны звароту паэта да польскамоўнага выказвання, гісторыя стварэння польскамоўных тэкстаў, іх тэматычная накіраванасць. Аналізуюцца аўтабіяграфічныя матэрыялы, якія сведчаць пра вытокі настаяннай цікаўнасці паэта да польскай літаратуры. Вызначаецца пераемнасць тэм і матываў польскамоўнай паэзіі Купалы і яго беларускамоўнай творчасці 1903–1907 гадоў. Даследуецца матываная структура асобных вершаў, абгрунтоўваецца зварот Купалы да перакладаў польскай паэзіі на беларускую мову, аналізуецца выбар аўтараў і тэкстаў.

Ключавыя словы: творчасць Купалы, польскамоўная паэзія, польская літаратура, жанры, матывы, сацыяльная няроўнасць, нацыянальнае адраджэнне, мадэрнізм, пераклады.

Уводзіны. Дзяцінства і маладосць Янкі Купалы прайшлі ў часы ўзмацнення ўплыву польскай культуры ў Беларусі. Пачатковую адукацыю ён атрымаў у адной з таемных польскіх школ з дапамогай вандроўнага настаўніка, аб чым сам згадвае ў аўтабіяграфічным лісце да Яўхіма Карскага ад 4.X.1919. [1, с. 473]. Вялікае значэнне для развіцця і фарміравання асобы паэта мела яго знаёмства ў 1895 г. з Зыгмунтам Чаховічам (Чаховічам-Ляхавіцкім), што жыў у маёнтку Малыя Бесяды, недалёка ад фальварку Селішча, які сям'я Луцэвічаў арандавала ў 1895 – 1904 гг. У аўтабіяграфічным лісце да свайго першага біёграфа Л.Н. Клейнбарта (1875–1950) ад 21.09.1928 г. Купала ўспамінае: «У него была громадная бібліятэка, в большыстве из польских книг... Бывал я у него часто... <...> Часто он мне выбирал книги для чтения, а иногда я сам просил таких или других авторов. Кроме всякого рода поэзии, которой я больше всего увлекался, беллетристики, истории и т.п., у него первого я познакомился с нелегальной литературой, больше всего относящейся к польскому восстанию» [1, с. 423]. Да кніг, забароненых тады ў Беларусі, адносіліся, у прыватнасці, паэма А. Міцкевіча «Конрад Валенрод», а таксама шматлікія творы У. Сыракомлі, такія як «Добрыя весці», «Сахар-мароз» і іншыя, якія распаўсюджваліся пераважна ў рукапісных варыянтах. Польская літаратура, на думку Янкі Купалы, прасякнутая «ненавісцю к царызму и любовью к свободе и независимости» [1, с. 424], адпавядала свабодалюбным памкненням маладога паэта, была блізкая яму па сваёй дэмакратычнай прыродзе, імпанавала паяднанасцю гістарычных лёсаў, захапляла асобамі знакамітых герояў, народжаных беларускай зямлёй. «Если вы спросите, какая литература, польская или русская, больше была мне по душе, то я сказал бы, что – первая», – адзначаў паэт [1, с. 422].

Асноўная частка. Першы апублікаваны верш Янкі Купалы «Modlitwa» (Малітва) быў напісаны на польскай мове. Гэта лірычны твор, у якім юнак спрабуе выказаць глыбіню сваіх душэўных пакут ад толькі што перажытай асабістай трагедыі (у 1902 г. адначасова памерлі яго бацька, брат Казімір і дзве сястры). Супакаенне ад бязмежнай распачы лірычны герой верша хоча знайсці не на грэшнай зямлі, а ў нябёсах, аддаючыся ў апеку Божай Маці:

Próżno się duch mój w ręce krwawi
 I próżno myśl znękana targa
 Z rozpaczą nieustanną!
 Już litość ziemską mnie nie zbawi
 I nie pomoże jęk lub skarga –
 Ku Tobie ślę mój wzrok, Przeczysta!
 Królowo niebios, Matko Chrysta!
 Panno!.. [2, с. 307].

У падрадкавым перакладзе гэты фрагмент гучыць так:

Дарэмна мой дух у пакуце крывавіцца,
 І дарэмна змучаная думка тузае
 З няспынай распаччу!
 Ужо зямная літасць мяне не збавіць,
 Не дапаможа ён ні скарга –
 Да цябе кірую мой пагляд, Прачыстая!
 Каралева Нябёс, Маці Хрыста!
 Панна!..

Першы том «Поўнага збору твораў Янкі Купалы», выдадзены ў 1995 г., утрымлівае 24 творы паэта на польскай мове. Усе тэксты, за выключэннем згаданай вышэй «Modlitwy» і «Kobiesie» (Жанчыне), надрукаваны на пішучай машыны і ўтрымліваюць купалаўскія праўкі. Пад тэкстамі стаіць пазнака «напісана ў 1916 годзе». Аднак даследчыкі лічаць, што гэтая дата ўказвае на час перадрукоўкі вершаў, а самі яны былі напісаны раней, у 1903–1904 гг. [2, с. 402]. Гэтае меркаванне супадае са сцвярджаннем самога Янкі Купалы, які ў лісце да Л. Клейнбарта паведаміў, што пачаў пісаць у 1903 ці 1904 годзе: «Писал сначала по-польски, но вскоре начал и по-белорусски. Несколько польских стихов, очень мало, было напечатано в каком-то польском журнале, в каком? кажется в «Зярно» [1, с. 428].

Часопіс «Ziarno» выдаваўся ў Варшаве ў канцы XIX – пачатку XX ст. Апроч твораў польскіх аўтараў, там таксама публікавалася мноства перакладаў еўрапейскай літаратуры. Узгаданы вышэй верш «Малітва» быў апублікаваны ў 13-м нумары гэтага часопіса за 1903 год пад крыптонімамі J. L. [3]. Аднак С. Александровіч лічыў верагодным, што «змешчаныя ў часопісе ў 1903–1904 гг. вершы "Восенню", "Пад крыжам", "Летні вечар", "Заход сонца над вадою", "Вечар у лесе", "З лясістых гор над палаткамі", падпісаныя псеўданімам "Ka" і ініцыяламі J. L., і ёсць раннія творы Купалы», пра якія згадваў паэт. Падставай для такога меркавання было тое, што «некаторыя з іх блізкія зместам да вершаў Купалы на польскай мове, змешчаныя у 1 т. Збору твораў, а таксама да больш позніх твораў на беларускай мове ("Пад крыжам", "Вячэрняя малітва", "Гэй, гусяр")» [4, с. 254]. 1916 год, пазначаны паэтам пад тэкстамі польскамоўных вершаў, відаць, быў часам аўтарскай рэдакцыі дзеля стварэння асобнай нізкі. Магчыма, Купала меркаваў апублікаваць гэтыя тэксты асобным выданнем, але па нейкіх прычынах не змог. Нельга не пагадзіцца, што, «вылучаючы гэтыя творы ў асобную нізку, – як слушна адзначае У. Мархель, – Купала не выкрэсліваў іх з сваёй творчасці, а хацеў захаваць і так ці інакш данесці да чытача. Узятая ў іншамоўную абалонку, яны не супрацьстаялі яго беларускай паэзіі, ядналіся з ёю сваёй тэматыкай і зместам, лучыліся ідэйным тэмпераментам...» [5, с. 306].

Адметна, што амаль трэць польскамоўных твораў Янкі Купалы напісана ў форме класічнага санета (7 з 24), што падкрэслівае блізкасць маладога паэта да тагачасных канонаў польскай літаратуры. У канцы XIX і пачатку XX ст. санет у польскай паэзіі з'яўляўся надзвычай запатрабаваным паэтычным жанрам як у творчасці пісьменнікаў старэйшага пакалення, так і ў паэзіі маладых, найперш прадстаўнікоў «Маладой Польшы». Сваю захопленасць польскім прыгожым пісьменствам Купала тлумачыць так: «В польской литературе после упадка Польши больше выражались стремления к политическому, а иногда и социальному вызволению, нежели, как мне казалось, в русской» [1, с. 422–423]. У гэтым жа лісце да Л. Клейнбарта Купала заўважае: «Какой автор тогда произвёл на меня большее впечатление – трудно сказать. Но в общем помню хорошо, что книга, где говорилось о тяжкой доле бедного люда, всегда меня захватывала» [1, с. 422]. Кола аўтараў, творчасць якіх імпанавала Купалу, можна прасачыць па яго перакладах. У перакладчыцкай практыцы Янкі Купалы звяртае на сябе ўвагу тое, што паэт перакладае найперш А. Міцкевіча, У. Сыракомлю, Ю. Крашэўскага – гэта значыць пісьменнікаў, так ці інакш звязаных з беларускім краем, а са сваіх сучаснікаў – Марыю Канапніцкую, Яна Каспровіча, Ежы Жулаўскага.

У свой першы паэтычны зборнік «Жалейка» (1908) Янка Купала ўключае некалькі перакладаў з М. Канапніцкай (1842–1910). Гэта верш «Przeogały raz i drugi» (Перааралі раз і другі) у перакладзе Купалы з вымоўнай назвай «Пара», у якім выразна прачытваецца заклік да сацыяльна-нацыянальнага вызвалення: «Раз-другі сохі-кывулі / Зямлю вашу падвярнулі. / А па ўсякай скібе чорнай / Жджэцца севу, жджэцца зёрнаў. / Гэй, сяўцы, пасыпешны час! / А чаму ж ня відна вас?» [2, с. 276]. Гэта быў першы вядомы на сёння пераклад Купалы з Канапніцкай. За ім наступілі і іншыя: вершы «Каму» – заклік да сацыяльнай справядлівасці: «Тым саху, плуг толькі здаці, / Хто прырос к зямельцы-маці» [2, с. 276]; «На жалейцы», дзе выкрываюцца праблемы сацыяльнай няроўнасці: «Ой! каб зрэнкаю, здаецца / Саколей, / Зьлічыў, сколькі сьлёз ліецца / На поле, / Страх было бы зь сяўбы гэтай / Жаць жніва, / Бо сноп кожны б быў крываваы, / На дзіва!» [2, с. 277]. Усе тэксты паэтэсы, якія перакладаў Купала, былі ўзяты са зборніка «Паэзія» 1883 г. [Гл.: 6].

Аднак было б памылкай лічыць, што ранняя творчасць Янкі Купалы развівалася ў рэчышчы наследвання тэм і матываў тагачаснай польскай літаратуры. Гэта датычыць не толькі арыгінальных беларускамоўных вершаў перыяду 1904 – 1907 гг., такіх, як «Гэта крык, што жыве Беларусь», «А хто там ідзе?», «Я мужык-беларус...», «Каму вас, песні?...», «Я відзеў душы сільныя...», «Над сваёй айчызнай» і інш., якія сёння ўвайшлі ў скарбніцу сусветнай літаратуры, але і польскамоўных тэкстаў. Матывы сацыяльнай няроўнасці, нацыянальнага адраджэння, любові да радзімы, памкненне да свабоды, роздум над сэнсам жыцця – увасоблены літаральна ў ва ўсіх купалаўскіх тэкстах гэтага перыяду. Гэтая праблематыка яскрава выяўляецца ў самых ранніх польскамоўных тэкстах паэта: «Nie dla was» (Не для вас), «Tulacz» (Бадзяга), «Białorusin» (Беларус), каб у беларускамоўнай творчасці набыць непаўторную паэтычную моц і агульначалавечы гуманістычны пафас. Параўнаем, напрыклад, два вершы гэтага перыяду: польскамоўны санет «Białorusin»:

Patrzę: ot się toczy jakiś cień zmarniały,
Licha siermięga z chudych bark oplywa,
W strzępach kożucha tonie głowa siwa,
A krzywe nogi wleką z lip sandały. (...)

To Białorusin, co cierpi i kocha.
To Białorusin, którego stoczyła
W bagnisko nędzy ciemnota-macocha... [2, с. 294].

У паэтычным перакладзе У. Мархеля на беларускую мову гэты фрагмент гучыць так:

Бачу: змарнелы цень ідзе нейкі,
Бедная світка спіну ахінае,
І галава над лахманнем сівая,
Ногі крывыя ў лапцях старэнькіх. (...)

Вось беларус, што гаруе і верыць,
Вось беларус, якога скруціла
Ў багне бядоты цемра-хімера. [7, с. 17].

А вось верш на беларускай мове «Я мужык-беларус»:

Я мужык-беларус, –
Пан сахі і касы;
Цёмен сам, белы вус,
Пядзі дзьве валасы.
Бацькам голад мне быў,
Гадаваў і карміў,
Бяда маткай была,
Праца сілу дала [2, с. 200].

Як вядома, у кожным вершы, апрача асноўнага матыву існуюць і лейтматывы, якія ўзбагачаюцьсэнсавую палітру твора, уключаючы ў сябе, «сэнсы “прырошчаныя”, “далучаныя” самой практыкай гістарычнага іх існавання – у залежнасці ад эстэтычных, культурных і рэгіянальных асаблівасцей мастацкага ўжывання» [8, с. 13]. Менавіта гэтыя «прырошчаныя» «далучаныя», паводле вызначэння І. Жука, сэнсы і надаюць тэмам і матывам, задзейнічаным у польскамоўных тэкстах, у вершах на беларускай мове эстэтычную вартасць агульначалавечага маштабу. Прыгадаем, цытаваны вышэй польскамоўны верш «Малітва» (1903) і параўнаем з вершам 1906 г. «Мая малітва»:

Я буду маліцца і сэрцам, і думамі,
Распетаю буду маліцца душой,
Каб чорныя долі з мяцеліцаў шумаі
Не вылі над роднай зямлёй, нада мной [2, с. 83].

На эстэтычныя погляды Янкі Купалы, фарміраванне яго ідэйна-светапогляднай пазіцыі, усведамленне сваёй прароча-абранніцкай місіі асаблівы ўплыў аказала постаць А. Міцкевіча. Жыццёвы шлях, палітычная дзейнасць, вернасць ідэі змагання за незалежнасць Радзімы (Айчыну вялікі польскі паэт разумеў надзвычай канкрэтна – як землі ў межах Наваградскага павету), а таксама паасобныя патрыятычныя творы А. Міцкевіча («Дзяды» і «Конрад Валенрод») сталі для Янкі Купалы вызначальнымі духоўнымі арыенцірамі ў трагічных перыпетыях уласнага жыцця і творчага лёсу. Аналіз творчай і грамадска-палітычнай дзейнасці беларускага паэта ў святле канкрэтных гістарычных фактаў дае падставы гаварыць пра прысутнасць своеасаблівага духоўнага «валенрадызму» – маральнай няскоранасці і актыўнага супраціўлення таталітарнай сістэме.

Уплыў польскай літаратуры на творчасць Янкі Купалы адчувальны не толькі ў ідэйна-змястоўным аспекце, ішло інтэнсіўнае творчае засваенне і яе жанрава-эстэтычных пошукаў. Так купалаўская захопленасць творчасцю У. Сыракомлі выявілася ў яго ранніх эпічных творах 1906–1907 гг., якія паводле жанравай спецыфікі і структуры, бадай, класічныя ўзоры слаўтай сыракомлевай «гавэндзы». Сімваліка-алегарычныя паэмы Янкі Купалы «Адвечная песня» і «Сон на кургане», паэма «На куццю», паасобныя сцэны і вобразы з драмы «Раскіданае гняздо» (1913), шматлікія вершы, напісаныя ў савецкі час, сведчаць пра ідэйна-эстэтычнае, духоўнае засваенне новай беларускай літаратурай мастацкіх пошукаў тагачаснай сусветнай (сімвалізм, новая драма і інш.), далучэнне да якіх адбывалася праз творчасць С. Пшыбышэўскага, С. Выспанскага і іншых прадстаўнікоў руху «Маладой Польшчы»: Яна Каспровіча, Леапольда Стафа, Зянона Пшэсмыцкага, Казіміра Тэтмаера. Янка Купала захапляўся творчасцю гэтых паэтаў і не толькі на пачатку сваёй літаратурнай кар’еры, але і пазней. Блізкасць да эстэтычных традыцый прадстаўнікоў «Маладой Польшчы» выразна прасочваецца ў тэматычнай і стылістычнай скіраванасці польскамоўных твораў Купалы. Песімістычнае ўспрыманне навакольнай рэальнасці становіцца тут вырашальным, калі рэчаіснасць успрымаецца як месца слёз, пакут і жалю, з якога няма выйсця і выратавання. Расчараваны герой шукае спакою і прымірэння ў снах або ў смерці (як адной з форм сну), а галоўным вярхоўным суддзёй у яго спрэчках з гэтым светам несправядлівасці выступае вышэйшая ўлада – Бог. Вось характэрны фрагмент з аднаго з польскамоўных вершаў Янкі Купалы таго часу:

Sny uludne, nierozbudne,
Tęsknot pełne sny
Omroczyły moją duszę,
Niby nocne émy.

Skrami lśniące gwiazdy, słońce
Jeno mroki ślą,
Ziemia, ludzie – jedną pustką,
Jedną smutną mgłą [2, с. 306].

У падрадкавым перакладзе ён гучыць так:

Сны падманья, беспрабудня,
Поўныя туті сны
Азмрочылі маю душу,
Нібы начная цемра.
Ззяючыя іскрамі зоркі, сонца
Толькі змрокі шлюць,
Зямля, людзі – адна пустка,
Адна тужлівая імгла.
(Падрадкавы пераклад наш – Г.Т.)

Параўнаем з беларускім вершам «Нуда» (1906)

Будзь ты дуж, як вада,
Як жалеза, цвярды, –
Калі ж нойдзе нуда,
Ты не зможаш нуды!
Як благая напасць,
Атуманіць сабой
І спакою не дасць,
Аж заньеш душой,
Аж заплачаш душой,
Жаль ахопе такі!
І не прыйдзе спакой
Да магільнай даскі [2, с. 58].

Падобныя песімістычна-змрочныя матывы гучаць і ў вершах «Hej, w świat», «Przestańcie marzyć o sławnej przeszłości», «Tulacz», «Z motywów jesennych», «Fragment», «Ziemio» і інш. Характэрна такая тэматыка і для тэкстаў прадстаўнікоў «Маладой Польшчы», ля вытокаў якой стаяў адзін з ідэолагаў і тэарэтыкаў еўрапейскага мадэрнізму Станіслаў Пшыбышэўскі. У аўтабіяграфічных лістах Янкі Купалы да Л. М. Клейнбарта ёсць наступнае прызнанне: «...Отдал дань времени и увлёкся, что называется, символистами – Андреевым, Соллогубом и др., из польских – Пшыбышевским» [1, с. 424]. Пра захопленасць Купалы асобай С. Пшыбышэўскага сведчыць славуты верш «Снег», напісаны пасля прагляду аднайменага спектакля польскага драматурга ў Вільні. Далучанасць Купалы да ідэйна-эстэтычных пошукаў мадэрнісцкіх рухаў канца XIX – пачатку XX ст. нельга вызначаць як проста наследаванне ці творчае перайманне. Тут маюць месца тыпалагічныя сыходжанні, народжанья падабенствам геапалітычных і культуралагічных умоў у адпаведныя стадыі культурнай эвалюцыі.

Заклучэнне. На працягу ўсяго жыцця Янка Купала не губляе сувязі з польскай літаратурай. Ён перакладае на беларускую мову творы польскіх паэтаў, не толькі класікаў, але, найперш, сваіх сучаснікаў, многія з якіх так ці інакш звязаныя з мадэрнізмам. Гэта як знакамітыя сёння М. Канапіцкая, Я. Каспровіч, Е. Жулаўскі, А. Асник, так і малавядомыя – Яскулка, І. Пілецкая, Л. Ягалкоўская-Кашуцкая, К. Уейскі і інш. Захопленасць польскай літаратурай асабліва адчувальная ў першым зборніку Я. Купалы «Жалейка», але прысутнасць яе таксама адчуваецца ў зборніках «Гусяр» (1910) і «Шляхам жыцця» (1913), куды ўваходзяць як паасобныя пераклады твораў польскіх паэтаў, так і цэлы раздзел «Пераклады з польскага» («Шляхам жыцця»). Праца над перакладамі з польскай паэзіі працягвалася і ў савецкі час. Найбольш значнымі перакладнымі тэкстамі гэтага перыяду сталі лібрэта оперы С. Манюшкі «Галька» (аўтар У. Вольскі), а таксама фантастычна-алегарычная паэма Е. Жулаўскага «Эрас і Псіха», творы А. Міцкевіча, Ю. Крашэўскага, У. Сыракомлі, М. Канапіцкай, У. Бранеўскага.

ЛІТАРАТУРА

1. Купала Янка. Збор твораў: У 7 т. / Акад. навук Беларусі. Ін-т літ.– Мінск: Навука і тэхніка, 1972–1976. – Т. 7: Пераклады п'ес. Публіцыстыка. Письмы. Летапіс жыцця і творчасці, – 1976. – 695 с.
2. Купала Я. Поўны збор твораў: у 9 т. / рэд. У.В. Гніламёдаў. – Мінск: Маст. літ., 1995. – Т. 1: Вершы, пераклады 1904 – 1907. – 462 с.
3. Modlitwa // Ziarno. – № 13. – 1903. – URL: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/275914/display/Default>. (дата звароту: 10.02.2026).
4. Янка Купала. Энцыклапедычны даведнік. – Мінск: БелСЭ, 1986. – 727 с.
5. Шляхам гадоў. 36 літ.-крыт. і гіст.-літ. матэрыялаў / Уклад. У. Мархель. — Мінск: Маст. літ., 1990. – 372 с.

6. Конопніца, М. Poezja / М. Конопніца. – Serya 2. Warszawa: G. Gebethner i Wolf, Lod ,1883. – 258 s.
7. Купала Янка. Санеты: На бел., англ., ісп., ням., пол., рус., укр., фр. мовах / рэд. перакладаў Л. Казыра. – Мінск: Маст. літ., 2002. – 271 с.
8. Жук І. Прыхінуцца да крыніцы. – Гродна: ГрДУ імя Янкі Купалы, 2017. – 160 с.

Паступіў 12.11.2025

ТВОРЧЕСТВО ЯНКИ КУПАЛЫ 1903-1907 ГОДОВ И ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

д-р филол. наук, проф. Г.К. ТЫЧКО
(Белорусский государственный университет, Минск)

Творческое наследие Янки Купалы включает в себя польскоязычные стихи, созданные поэтом в начале его творческого пути. В статье рассматриваются причины обращения поэта к польскоязычному высказыванию, история создания польскоязычных текстов и их тематическая направленность. Анализируются автобиографические материалы, свидетельствующие об истоках постоянного интереса поэта к польской литературе. Определяется преемственность тем и мотивов польскоязычной поэзии Купалы и его белорусскоязычного творчества 1903–1907 годов. Изучается мотивная структура отдельных стихотворений, обосновывается обращение Купалы к переводам польской поэзии на белорусский язык и анализируется выбор авторов и текстов.

Ключевые слова: творчество Купалы, польскоязычная поэзия, польская литература, жанры, мотивы, социальное неравенство, национальное возрождение, модернизм, переводы.

THE WORK OF JANKA KUPALA IN 1903-1907 AND POLISH LITERATURE

Н. ТЫЧКО
(Belarusian State University, Minsk)

The creative heritage of Janka Kupala includes Polish-language poems created by the poet at the beginning of his creative path. The article examines the reasons for the poet's turn to Polish expression, the history of the creation of Polish-language texts, and their thematic focus. Autobiographical materials are analyzed, which testify to the origins of the poet's constant curiosity about Polish literature. The continuity of themes and motifs of Kupala's Polish-language poetry and his Belarusian-language work of 1903–1907 is determined. The motive structure of individual poems is studied, Kupala's turn to translations of Polish poetry into Belarusian is substantiated, and the choice of authors and texts is analyzed.

Keywords: Kupala's work, Polish-language poetry, Polish literature, genres, motifs, social inequality, national revival, modernism, translations.

УДК 821.161.1.09"19/20"(092)Водолазкин Е.Г.

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-61-65

**НАРРАТИВНЫЙ ЗАЛОГ КАК МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ
В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «СОЛОВЬЁВ И ЛАРИОНОВ»****А.А. ФЕОКТИСТОВ***(Белорусский государственный университет, Минск)*ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-9314-9468>e-mail: tohsa01@gmail.com

В статье описывается «формальное» наполнение категории нарративного залога, в основе которого лежит оппозиция активность/пассивность в центре и переходность/непереходность на периферии. Данные семантические свойства рассматриваются как предпосылки к отражению нарративного залога как философски наполненной категории в романе Е.Г. Водолазкина «Соловьёв и Ларионов». Анализ мотивов двойничества и детства в романе позволяет говорить о том, что в его художественном универсуме идея полифонической ориентации на Другого дополняются концепцией существования в едином идеальном пространстве субстанциальных деятелей по Н.О. Лосскому. По причине того, что именно ориентация на объект-Другого является фактором, определяющим причастность личности к субстанциальному пространству, для нарративного залога как метафизически наполненной категории показатель переходности/непереходности центрируется – становится более значимым.

Ключевые слова: нарративный залог, Соловьёв и Ларионов, полифония, двойничество, субстанциальный деятель, Другой, детство.

Введение. Определяя проблемное поле нарративного залога, Жерар Женетт говорит об интересе поэтики к «производящей инстанции нарративного дискурса» [1, с. 403], то есть внимание обращается на наррацию – сам акт порождения высказывания. При этом исследователь выделяет три аспекта наррации: время, уровень, лицо. Время определяется хронологическим отношением порождающего и порождаемого дискурсов, уровень – их иерархическими отношениями, а категория лица рассматривает включённость/невключённость субъекта порождения в порождаемое. Используемые данной методологией категории имеют асемантический характер: описывают структурно-количественную сторону повествования. В связи с этим они становятся удобным инструментом, требующим, однако, метафизического наполнения.

Семантизация «формальных» категорий нарратологии может осуществляться с помощью возврата к лингвистическим, и, далее, философским корням этих понятий. Жерар Женетт опирается на концепцию «субъективности в языке» Эмиля Бенвениста: ««Субъективность» <...> есть способность говорящего представлять себя в качестве «субъекта». Она определяется не чувством самого себя, имеющимся у каждого человека <...> а как психическое единство, трансцендентное по отношению к совокупности полученного опыта, объединяемого этим единством, и обеспечивающее постоянство сознания» [2, с. 294]. Проблема залога здесь раскрывается с иной стороны – как смежная вопросу природы гносеологического субъекта, познания в целом.

Эмиль Бенвенист в «Общей грамматике» описывает залог, опираясь на оппозицию активность/пассивность. «Школьное» представление в русском языкознании поступает точно так же, рассматривая залоговые действительный, когда действие совершает сам субъект, и страдательный, когда действие совершается над грамматическим субъектом, становящимся объектом семантически. При этом научное осмысление категории лингвистического залога отличается разрозненностью: так, выделяются как минимум четыре направления понимания залога, учитывающих в первую очередь как морфолого-синтаксические, так и сугубо морфологические характеристики [3].

Для диалога лингвистики и нарратологии, на наш взгляд, наиболее продуктивен подход функциональных полей А.В. Бондарко, в основе которого лежит учёт «общности семантических функций» разных слоёв лингвистики: как грамматики, так и лексики [4, с. 21]. В практическом отношении это означает рассмотрение в поле залоговости, помимо категории активность/пассивность, ещё и возвратности/невозвратности, а также, хотя и периферии относительно первых двух, переходности/непереходности. Последняя оппозиция, ввиду своей направленности именно на объект, проясняет, что в поле внимания залога как нарративной категории также невозможно обойтись без объекта, только не обособленного, а в его взаимодействии с субъектом.

Целью данного исследования является рассмотрение взаимодействия «формальной» категории нарративного залога с философскими идеями М.М. Бахтина и Н.О. Лосского, раскрывающими её смысловой потенциал. Анализ осуществляется на концептуально органичном и актуальном материале – романе современного русского писателя Е.Г. Водолазкина «Соловьёв и Ларионов» [5], в котором проблема нарративного залога приобретает принципиальное значение для структуры и философии текста.

Исследователи романа уже обращались к нарратологической методологии. Так, О.А. Гримова, рассматривая повествовательную структуру текста, выделяет в качестве доминирующей энигматическую интригу (разгадывание тайны), подчиняющую себе лиминальный (становления) и циклический любовный типы интриг [6, с. 62]. Н.В. Ковтун подчёркивает многоплановость семантических линий романа, конструкция которого «организована как коллаж разных срезов реальности: текстовой и метатекстовой, реальности генерала (первичной) и Соловьёва

(вторичной, созданной чтением)» [7, с. 130]. При этом такая структура, по мнению исследовательницы, «свидетельствует об изменении авторского присутствия в актуальной прозе, утрате права на единственную Истину» [7, с. 130]. В категориях диалогизма я–Другой и полифонии Н.В. Ковтун видит фактор выраженности в романе идеи релятивизма сознаний, отсутствия у них общего гносеологического и аксиологического центра. О.С. Рощина указывает на переход в сюжете от нарративной стратегии диалогического разногласия к диалогическому согласию «союзных сознаний нарратора и героев романа, постигающих смыслы, актуальные для каждого из них» [8, с. 197]. Здесь «актуальное для каждого» уже не воспринимается в однозначно релятивистском духе по причине указания на согласие, единство взаимодействующих лиц.

Новизна нашего исследования заключается в обосновании (как нарратологическом, так и философском) действия в романе именно полифонии «согласия», условием участия в которой является активное погружение личности в метафизический уровень бытия, принятие идеализма как объективной реальности. Актуальность работы обусловлена необходимостью преодоления кризиса коммуникации, связанного с идеями постмодерна о замкнутости субъекта, отсутствии возможности продуктивного межличностного диалога. Художественный универсум романа «Соловьёв и Ларионов», на наш взгляд, показывает, что инструментом преодоления кризисов современного мира может стать обращение к религиозным традициям, обеспечивающим усвоение человеком «идеального».

Основная часть. Сюжет романа построен вокруг двух взаимосвязанных линий: жизни историка Соловьёва, объектом научных интересов которого является биография белого генерала Ларионова. Применительно к фигуре историка залоговая проблематика развёртывается метафорично: изучая буквальные тексты – мемуары – Соловьёв пытается декодировать семиотический текст, сотворённый жизнью генерала.

Невозможность обращения напрямую (генерал уже мёртв) понуждает Соловьёва к тому, чтобы постигать личность Ларионова косвенно. Однако это постижение имеет отнюдь не канцелярский характер копания в архивах – научный поиск Соловьёва живой, действенный, и порой связанный с риском. Так, один из фрагментов рукописи ему помогает «выкрасть» Зоя, девушка, с которой у героя во время научной командировки завязался курортный роман. Соловьёв как бы проживает жизнь генерала, «входит в резонанс со своим материалом» [5, с. 331]: пытаясь выяснить детали поражения белых в конце гражданской войны, герой отправляется в Ялту, путешествует «по следам» генерала. Там линии героев переплетаются: «Первая встреча Соловьёва с морем происходила совсем не так, как это сложилось у будущего военачальника <...> к моменту появления на пляже исследователь успел ознакомиться с соответствующей частью генеральских воспоминаний» [5, с. 72].

Закономерен вопрос соотношения фигур изучаемого и изучающего. Повествователь, вкладывая в уста профессора Никольского слова «Что бы человек не изучал, он изучает в первую очередь самого себя» [5, с. 76], сам отходит как от ответа, так и от явного высказывания своего вне-персонажного мнения: «Изучая судьбу генерала Ларионова, изучал ли Соловьёв себя? Это был ещё один трудный вопрос, поставленный историком самому себе» с. 77]. В данном изречении видно желание повествователя самоумалиться, передать мысли от третьего лица рассказчика персонажу. При этом характер умаления в романе имеет не абсолютный характер – авторское (повествовательское) присутствие в нём выражено в нескольких формах. Это может быть и прямое указание, режиссёрская ремарка: «В разной степени чужда ему осталась и образность Г.В. Кривуляка, довольно, вообще говоря, незатейливая» [5, с. 98] (Здесь и далее курсив мой – А.Ф.), и имплицитное, которое выражается, прежде всего, характерными для романа ссылками, играющими не столько справочную, сколько семантическую роль. С помощью ссылок повествователь может шутить (затрагивая щепетильную тему научного финансирования ссылается на фикционального автора «Откатова У.Е.» [5, с. 28]) или указывать имманентную соотносённость повествуемого мира с реальностью, используя ссылки на литературоведческие работы Д.С. Лихачёва, Ю.М. Лотмана, А.Н. Веселовской и других исследователей [5, с. 257].

Подобное поведение первичного повествователя, не скрывающего себя как действующее лицо, но при этом и не позволяющего своему «авторскому» мнению заполнить всё пространство текста, наталкивает на необходимость привлечения здесь концепции полифонического романа. Указание М.М. Бахтина о том, что Достоевский «видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени» [6, с. 36] соотносится с пространственной организацией романа «Соловьёв и Ларионов»: на фоне топонимической общности (нахождения в Ялте) между заглавными героями, вопреки времени, разделяющему их жизни, совершается диалог.

На близость романов Ф.М. Достоевского и Е.Г. Водолазкина в аспекте организации системы персонажного взаимодействия наталкивает и большая роль двойничества в «Соловьёве и Ларионове». Помимо диады главных героев, большую роль в познании Соловьёвым самого себя играют его научный руководитель профессор Никольский, возлюбленная детства Лиза, возлюбленная настоящего Зоя, коллега по изучению генерала Дюпон и многие другие. Характер Соловьёва часто раскрывается именно в отражении от иных персонажей: так частый семантический рефрен в романе – «Так говорил проф. Никольский» [5, с. 89] свидетельствует о большом влиянии мыслей руководителя и сознание молодого учёного, в фигурах возлюбленных отражается интимный характер личности Соловьёва, в признании его трудов опытной коллегой Дюпон видна научная зрелость историка. Познанию своего «я» – ключевой проблеме залога как философски расширенной категории – Соловьёву помогает Другой.

Концепции М.М. Бахтина о полифонии и о Другом часто смешиваются. Принципиальное разграничение данных понятий осуществляет Г.С. Батищев. Если диалог с Другим осуществляется с позиций субъектов-атомов, когда «не приемлется никакой третьей действительности, ценностной вертикали» [7, с. 127] и «каждый сохраняет

себя не подвергаемым проблематизации, ради торжества своего собственного мерила», то полифония имеет антирелятивистский характер: «в объемлющем третьем оба находят ненавязчивую, непредписанную общность», а «агапическое отношение, или любовь, очищенная от всего гедонистического, обладательного» [7, с. 127–139]. В исследуемом романе такой обобщающей многоголосие персонажей является личность генерала – изучение его судьбы так или иначе занимает всех и для всех имеет практически бескорыстный характер. Однако в процессе работы над узнаванием постороннего третьего персонажа осуществляют «движение к пониманию собственных судеб» [8, с. 130] и даже заражаются тёплыми чувствами друг к другу: об этом свидетельствует и уже упомянутый курортный роман главного героя на фоне работы с поисками документов, и особенно, линия с первой любовью Соловьёва – Лизой.

В начале романа указывается: «для настоящего повествования небезынтересна фамилия Лизы – Ларионова» [5, с. 21]. Позднее, ошеломлённо осознав возможность родства Лизы и генерала, Соловьёв пускается на поиски первой любви, оставленной им в молодости. Ясно, что характер заинтересованности здесь – корыстный, «атомический», однако в процессе поисков герой всё больше убеждается в глубине своих чувств, и уже несмотря на то, что факт требуемого родства опровергнут, продолжает – его интерес уже выходит за рамки прагматичного. Именно после этого перехода Лиза отсылает Соловьёву очень важные фрагменты мемуаров Ларионова, найденных ей в библиотеке, – отсылает именно тогда, когда корыстный интерес Соловьёва устранился.

Выделяемые М.М. Бахтиным категории «Я-для-себя», «Я-для-другого», «Другой-для-меня» соотносятся с гносеологией интуитивизма Н.О. Лосского, который выделяет категории для-себя-бытия и для-другого-бытия с. 152]. Философия интуитивизма рассматривает процесс познания как «акт непосредственного созерцания предметов в подлиннике» [9, с. 137], то есть полноценное «схватывание» (так, что она становится имманентна сознанию) одной из сторон познаваемого явления. В результате интенционального акта в сознании содержится «смысл и содержательность» [9, с. 139] объекта, а не внешние проявления, «чужие телесные процессы» [9, с. 173], какие, по словам Н.О. Лосского, находятся в центре внимания феноменологии Эдмунда Гуссерля.

Рассматривая категорию нарративного времени, Жерар Женетт выделяет такие типы наррации, как последующая, предшествующая, одновременная и включённая (между моментами действия) [1, с. 405]. Как видно, у Жерара Женетта между историей и нарративом существует единая система темпоральных координат, позволяющая различить порядок следования. Иначе воспринимает время познающего субъекта интуитивизм Лосского, утверждающего, что в отличие от воспринимаемых объектов «Я, служащее объединяющим центром сознания, не имеет временной формы» [9, с. 141]. Такое «сверхвременное существо, которое есть источник и носитель своих проявлений во времени» [9, с. 142] есть субстанция. Примечательно, что философ, следуя духу Бахтина в преследовании конкретного, предпочитает говорить не просто «субстанция», а «субстанциальный деятель» – особенно персонализируя познающее Я.

Данная метафизическая неоднозначность усложняет применение терминологии Жерар Женетта к разворачивающемуся в рамках рассказывания художественному миру. В характеристике лица как нарративной категории Жерар Женетт учитывает два фактора: экстра/интра-диегетичности (основывается на категории повествовательных уровней, находится ли в принципе повествователь на том же «срезе», что и его повествование) и гомо/гетеро-диегетичности (является ли повествователь не просто имманентным повествуемому, но действительно включённым, как персонаж) [1]. Возникает вопрос: как различать характер включённости и сосуществования повествователя и персонажа, если речь идёт об их субстанциальных природах, а не явленных? Об этой относительности утверждения бытия/небытия в жизни говорит эпизод, когда генерал перерабатывает папку с информацией о знакомых ему людях, названную «Живые и Мёртвые»: «"Отчего, ... я, которого должны были расстрелять ещё в 1920 году, жив, а те, кого расстреливать не собирались, – мертвы?" ... Все листы из папки Мертвые он перенёс в папку Живые. Подумав, он вложил свой лист в папку Мёртвые» [5, с. 264].

Несовершенство «явленных» жизней, разворачивающихся во времени, отмеченное генералом, решается Н.О. Лосским как раз при переходе к анализу не «отражений» личностей, а их первопричин – субстанций: «Сверхвременность и сверхпространственность индивидуального, т.е. субстанциального деятеля, обязывает признать, что субстанциальный деятель принадлежит к области идеального бытия» [9, с. 181]. Пространственная соотнесённость главных героев романа подчёркивает умаление в нём темы темпоральности: «кадет Ларионов не мог знать, что в силу связанности всего на свете на той же прямой (Ждановская набережная, 11) будет снимать комнату историк Соловьёв, изучающий борьбу генерала Ларионова...» [5, с. 170]. Роль самого пространства же условна: те или иные топосы сменяют один другой, служат скорее отсылающими к ментальным и сверхпространственным ориентирам. Примечателен следующий эпизод: «Он думал о единственной точке на земле, где сошлось всё, что в разное время было в его жизни значимо: рукопись генерала, Лиза Ларионова (Лиза Ларионова!), наконец, его собственный дом. Он думал о станции 715 километр» [5, с. 279]. Тот факт, что станция 715-й километр является малой родиной Соловьёва, обозначает здесь, как явное безразличие ко времени сочлениется со вниманием не к пространству, точке как таковой, а как раз к тому, к чему она отсылает – теме детства.

Пространство детства выступает ментальным мостом между биографиями заглавных героев романа: исследуя юношеские годы Ларионова, Соловьёв думает и о своём собственном детстве – а для читателя данные нарративы разворачиваются попеременно, порой плавно перетекая одна в другую. Так, посредством Другого для героев происходит актуализация уже прожитого. Актуализация как повторение служит естественным средством умаления категории времени – сущность прожитого остаётся вне темпоральности. Через повторение проводится

ещё одна параллель между Соловьёвым и Ларионовым: «большинство событий в его долгой жизни успело повториться – и не по одному разу. Для того, чтобы не дать им слиться окончательно, генерал решил вернуться к брошенному им было труду историка» [5, с. 139].

Актуализация детских воспоминаний является ключевым мотивом эпилога романа, когда генерал, ожидая скорое пришествие красных, с помощью театральных декораций «прячет» своих солдат, наряжая их трубочистами, чистильщиками ботинок, нищими – словом, расставляет всё так, как зафиксировало его детское сознание: «Будку на Морской генерал приказал передвинуть от угла на пятьдесят метров: в его детстве она стояла именно там» [5, с. 395]. Мотивация данного повторения как бы проясняется одним, из персонажей: «– На том, что уже однажды состоялось, лежит печать проверенности» [5, с. 395]. Детство, наполненное для генерала чистотой и светом, позволяет не только сохранить жизни подчинённых, но и достойно встретить ожидаемую им смерть в лице подступающих красных командиров: «Генерал снова закрыл глаза и представил, что сейчас лето. Шум моря заглушает то, что могло бы доноситься с набережной. Колёса экипажей, крики продавцов кваса, плач детей. Шелест пальм. Жарко» [5, с. 405].

Счастливым образом генерал остаётся жив. Его представление детского лета как пространства блаженства формирует иную реальность, подтверждая сказанные повествователем слова: «Если вынести за скобки время, граница между вымыслом и реальностью исчезает» [5, с. 315]. Примечателен здесь подход Лосского к памяти, согласно которому воспоминание «есть интенциональный акт, направленный субъектом через пропасть времени прямо на событие, пережитое или воспринятое вчера или даже 20 – 30 лет тому назад; при этом акт воспоминания есть теперешнее событие, а вспоминаемое есть само прошлое в подлиннике, опять наличествующее в сознании» с. 151]. Именно субстанциональный деятель является актуализирующим лицом, работающим непосредственно с произошедшим событием, рассматривая его в рамках разворачивающегося бытия.

Субстанциональный деятель принадлежит идеальному бытию, и генерал признаёт первенство идеального: «– Ну, конечно, смерть приходит только к телу человека. Просто я забыл о самом главном» [5, с. 355]. Характерен эпизод разговора генерала с аптекарем-материалистом, когда персонажи во время обсуждения смерти рассматривают её с разных сторон, не слыша один одного: «– Может, естественна как раз та смерть, которая приходит к человеку в рассвете сил? – При том, что его объём составляет 1456 см³. – Может быть, в смерти на высшей точке есть своя логика? – И состоит он на 80 из воды. Это так, к сведению» [5, с. 395]. Здесь видно, что вертикальным центром, обеспечивающим возможность полифонии, полноценного слышания Другого, является концепция вневременности, вернее принятие этой концепции субстанциональной личностью.

Гетеродиегетический повествователь романа не участвует в рассказываемой истории напрямую, но оказывается непосредственным соучастником персонажей в сфере идеального, вступает с ними в полифонический диалог, и напротив, отрицающий для себя метафизическое так и остаётся атомическим Другим, непричастным всеобщему гармоническому многоголосию. Одним из критериев принадлежности к «метафизической» группе становится ориентация на личность ближнего. Для субстанционального деятеля, признающего всеединство или – в терминологии Н.О. Лосского – координацию, важным оказывается не только залоговый аспект активности (собственно делающий его деятелем), и не столько аспект возвратности как направленности на себя, сколько переходность, которая, находясь на лингвистической периферии, оказывается в центре залоговости метафизической, устремлённой к полифоническому согласию.

Заключение. Таким образом, в романе Е.Г. Водолазкина «Соловьёв и Ларионов» категория нарративного залога расширяется метафизически. Центральной становится проблематика познающего субъекта, возможности и специфики его взаимодействия с явленными в окружающем мире объектами. Понятие субстанционального субъекта Н.О. Лосского не вмещается в «формальные» категории нарратологии ввиду его вневременной находимости. Такой деятель сосуществует вне темпорального порядка и на едином, «нулевом» повествовательном уровне, представляющим собой сферу идей, вместе с другими персонажами. Условием преодоления кризиса коммуникации и осуществления полноценного межличностного диалога в романе становится действительное принятие идеального.

ЛИТЕРАТУРА

1. Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 1. Т. 2. – М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с. – URL: <https://yanko.lib.ru/books/lit/jen-net-figuru-1-2-1998-1.pdf>.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Пер. с фр., под ред., с вступ. ст. и коммент. Ю.С. Степанова. – М.: Прогресс, 1974. – 446 с.
3. Шатунов Р.С. Категория залога в современном русском языке: теоретический и методический аспекты: магист. дис. // Урал. фед. ун-т им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Урал. гуман. ин-т. – Екатеринбург, 2019. – 114 с. – URL: <https://elar.ufu.ru/handle/10995/78053>.
4. Бондарко А.В. К теории поля в грамматике – залог и залоговость // Вопросы языкознания. – 1976. – № 3. – С. 20–35. – URL: <https://vopjaz.jes.su/s0373-658x0000621-6-1-ru-2022/>.
5. Водолазкин Е.Г. Соловьёв и Ларионов. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2024. – 409 с.
6. Гримова О.А. Нарративная интрига в современном романе (Е.Г. Водолазкин «Соловьёв и Ларионов») // Культурная жизнь Юга России. – 2015. – № 1. – С. 60–62. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativnaya-intriga-v-sovremennom-romane-e-g-vodolazkin-soloviev-i-larionov>.
7. Ковтун Н.В. «Генерал Ларионов как текст» и его толкователи (роман Е. Водолазкина «Соловьёв и Ларионов») // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2023. – № 3(55). – С. 115–135. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/general-larionov-kak-tekst-i-ego-tolkovateli-roman-e-vodolazkina-solovyov-i-larionov>.

8. Рощина О.С. Нарратор в романе Е. Водолазкина «Соловьев и Ларионов» // Сибирский филологический журнал. – 2020. – № 1. – С. 192–198. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narrator-v-romane-e-vodolazkina-soloviev-i-larionov>.
9. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худ. лит., 1972. – 482 с.
10. Батищев Г.С. Диалогизм или полифонизм? (Антитетика в идейном наследии М.М. Бахтина) // М. М. Бахтин как философ / С.С. Аверинцев, Ю.Н. Давыдов, В.Н. Турбин и др. – М.: Наука, 1992. – С. 123–142.
11. Лосский Н.О. Учение о перевоплощении; Интуитивизм / Предисл. В.П. Филатова. – М.: Прогресс: VIA, 1992. – 207 с.

Поступила 19.10.2025

**NARRATIVE VOICE AS A METAPHYSICAL CATEGORY
IN E.G. VODOLAZKIN'S NOVEL «SOLOVYOV AND LARIONOV»**

A. FEOKTISTOV
(Belarusian State University, Minsk)

The article describes the «formal» content of the narrative voice category, which is based on the opposition of activity/passivity in the center and transitivity/intransitivity on the periphery. These semantic properties are considered as prerequisites for reflecting the narrative voice as a philosophically filled category in E. G. Vodolazkin's novel «Solovyov and Larionov». The analysis of the motifs of doubleness and childhood in the novel suggests that in its artistic universe, the idea of polyphonic orientation towards the Other is complemented by the concept of existence in a single ideal space of substantial agents according to N. O. Lossky. Due to the fact that it is precisely the orientation towards the object-Other that is the factor determining an individual's involvement in the substantial space, for the narrative voice as a metaphysically filled category, the indicator of transitivity/intransitivity is centered — it becomes more significant.

Keywords: *narrative voice, Solovyov and Larionov, polyphony, doubleness, substantial agent, Other, childhood.*

УДК 821.131.1-193.3Петрарка.030(082.22)+82-97-991.1(474.5/476ВКЛ)"15/16" DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-66-69

ФРАНЧЭСКА ПЕТРАРКА ЯК «СВЕДКА» Ў ПАЛЕМІЧНАЙ РЭЛІГІЙНАЙ ЛІТАРАТУРЫ ВКЛ КАНЦА XVI – ПАЧАТКУ XVII СТАГОДДЗЯ

канд. філал. навук, дац. У.І. ЧАРОТА

(Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, Мінск)

e-mail: vladimir.charota@gmail.com

Артыкул прысвечаны рэцэпцыі спадчыны Франчэска Петраркі палемічнай рэлігійнай літаратурай ВКЛ канца XVI – пачатку XVII стагоддзя. Высветлена, што Клірык Астрожскі і Мялецій Смятрыцкі, выкрываючы ў сваіх творах заганы Каталіцкай царквы і абвінавачваючы ў шматлікіх грахах Папскі двор, бралі ў сведкі італьянскага пісьменніка: у пацверджанне сваіх слоў яны падавалі вытрымкі з «Лістоў без адраса», з перакладу 138 санета на лацінскую мову «*Fons aequitatis, domus irae, plena furoris...*» («*Fontana di dolore, albergo d'ira...*»). Праведзенае даследаванне дазваляе меркаваць, што ў большасці выпадкаў цытаты з Ф. Петраркі траплялі ў творы пісьменнікаў-палемістаў ВКЛ не непасрэдна з выданняў яго літаратурнай спадчыны, а праз «крыніцы-пасрэдніцы» – працы заходнееўрапейскіх пратэстантаў.

Ключавыя словы: Клірык Астрожскі, Мялецій Смятрыцкі, «Лісты без адраса», цытата, пераклад, санет.

Уводзіны. Вызначальнай падзеяй у жыцці Вялікага Княства Літоўскага была Брэсцкая унія 1596 г. Стаўленне да яе можа быць амбівалентным, але, калі гаварыць пра літаратуру, то наступствы гэтай царкоўнай уніі для яе варта ацэньваць хутчэй як станоўчыя. Задоўга да 1596 года каталіцкія дзеячы сваімі працамі пачалі рыхтаваць глебу для аб'яднання царкваў пад уладай Папы Рымскага і прыняцця праваслаўнымі ВКЛ каталіцкага веравучэння. У прыватнасці, езуіт Пётр Скарга выдае ў 1577 годзе ў Вільні кнігу «*O jedności Kościoła Bożego pod jednym Pasterzem i o greckim od tej jedności odstąpieniu*» («Пра еднасць Божай Царквы пад адзіным Пастырам і пра грэчаскае ад гэтай еднасці адступленне»; 2-е выд. 1590). Як адзначае Я.Ф. Карскі, «...супраць гэтай кнігі з боку рускіх былі прыняты ўскія меры і галоўным чынам адкрылася літаратурная барацьба, якая асабліва ўзмацнілася пасля прыняцця царкоўнай уніі» [1, с. 171] (Тут і далей пераклад з рускай, украінскай, лацінскай, французскай моў на беларускую наш. – У. Ч.) і цягнулася яшчэ доўгі час. Аднак, дзеля вядзення падобнай «літаратурнай барацьбы» як праціўнікам, так і прыхільнікам дадзенага царкоўнага аб'яднання было неабходна мабілізаваць свае лепшыя творчыя і інтэлектуальныя сілы, г. зн. задзейнічаць у палеміцы адукаваных і таленавітых пісьменнікаў, што ў сваю чаргу паспрыяла абуджэнню літаратурнага жыцця ў Вялікім Княстве Літоўскім і дало штуршок далейшаму развіццю яго прыгожага пісьменства. У выніку з'явіўся цэлы корпус палемічных твораў, «...выкліканых падрыхтоўкай і з'яўленнем царкоўнай уніі 1596 г. ...» [1, с. 176], якія складаюць так званую палемічную рэлігійную літаратуру канца XVI – 1-й пал. XVII ст.

Абараняючы унію ці выступаючы супраць яе, пісьменнікі-палемісты імкнуліся зняпярэдзіць усе довады апанентаў, «...стараліся вышукаць у жыцці ворагаў адмоўныя староны і выставіць іх у сваіх творах на паказ...» [2, с. 94]. Тым самым кожны з бакоў нібыта даказваў, што толькі яго вера сапраўдная. Дзеля дасягнення сваіх мэт мастакі слова карысталіся разнастайнымі сродкамі. Напрыклад, у пацверджанне ўласных думак яны часта прыводзілі словы з Бібліі, патрыстыкі, твораў знакамітых пісьменнікаў, прац аўтарытэтных тэолагаў, філосафаў і гісторыкаў. Акадэмік Я.Ф. Карскі звярнуў увагу на тое, што аўтар ананімнага «Паслання да лацін з іх жа кніг» (1581), якое было адказам праваслаўных на кнігу П. Скаргі, «...дзеля большай пераканаўчасці сваіх довадаў у вачах лацінян карыстаўся галоўным чынам рымскімі пісьменнікамі, пераймаючы... Скаргу, які дзеля пераканання праваслаўных пераважна спасялаўся на грэчаскіх Айцоў Царквы» [1, с. 172].

У далейшым праваслаўныя пісьменнікі-палемісты выкарыстоўвалі гэты прыём, не без падстаў лічачы, што для католікаў і ўніятаў найбольш важкімі і пераканаўчымі будуць сведчанні іх аўтарытэтных аднаверцаў.

Асноўная частка. Заслугі Франчэска Петраркі (італ. Petrarca Francesco, лац. Petrarc<h>a Franciscus; 1304–1374) перад сусветнай культураю і яго ўнёсак у скарбніцу сусветнай літаратуры цяжка пераацаніць. Яго творчасць аказала значны ўплыў на далейшае развіццё еўрапейскай літаратуры і спарадзіла так званы петраркізм. Сусветную славу аднаму з першых еўрапейскіх гуманістаў прынёс зборнік лірыкі на volgare (народнай мове) «Канцаньер» («Кніга песень»). Але нельга забываць і пра яго лацінамоўную літаратурную спадчыну. Менавіта за паэзію на латыні ў 1341 годзе Ф. Петрарку ўганаравалі лаўровым вянком ў Рыме. Неабходна таксама звярнуць увагу на тое, што ў эпоху Адраджэння вялікага італьянскага паэта ведалі і не менш высока цанілі як мысліцеля, вучонага, аўтара напісаных на лацінскай мове філасофскіх і палемічных трактатаў, гістарычных прац, які пакінуў пасля сябе вельмі багатую эпістальную спадчыну. Таму не дзіўна, што цытаты з лістоў, вершаў, гістарычных прац Франчэска Петраркі, які быў веруючым католікам, яшчэ ў маладосці прыняў духоўны сан і ўваходзіў у лік тых пісьменнікаў, «...якія не ўтойвалі адмоўныя бакі Рымскай царквы» [1, с. 172], неаднаразова сустракаюцца ў напісаных праваслаўнымі творах палемічнай рэлігійнай літаратуры канца XVI – пачатку XVII стагоддзя.

Так у «Отписе на Листъ въ Божѣ велебного отца Ипатія, Володимерского і Берестейского епископа, до ясне освещенного княжати Костентина Острожского, воеводы Киевского. О залецанью и прехваляню Восточной церкви з Заходным костелом унѣи або згоды, въ року 1598 писаный» Клірык Астрожскі, «каб прынізіць Каталіцкую

царкву...» [3, с. XLIII], спасылаецца на наступныя словы італьянскага пісьменніка: «Пытаемо: на когò, съ плачёмъ пишучи, нарекаль óный вашь сла́вный писарь [«Петрарха въ книгахъ листовъ» – У. Ч.] в' тые слова: “и хтожь охолодить утисненный свѣт’ , хтò до пёршого стáну приведеть утисненное мѣсто? Хтò преврòтный обѣчай направитъ, хтò распорошòные овцы згромáдитъ, хтò пастыри блудячие скараеть, хтò наведеть, хтò натягнетъ до клѣобы своей? И не бѣдет’ же концá своволенству и злòстямъ”» [4, стб. 426].

Мы высветлілі, што гэта вытрымка з ліста [XIX]. «Fran. Petrarca amico, S. Periculum egresso gratulatur & ut caveat hortatur» («Evasisti, erupisti, enatasti, evolasti...»), якая ў арыгінале гучыць наступным чынам: «Quis relevabit oppressum orbem? quis vindicabit afflictam urbem? quis eversos mores reformabit? quis colliget sparsas oves? quis pastores erroneos arguet? quis reducet aut retrahet in sedem suum? nullus ne licentiae ac scelerum modus erit...» [5, p. 809]. Гэты твор эпістальнага жанру ўваходзіць у лік дзевятнаццаці напісаных у 1342–1358 гг. так званых «Лістоў без адраса», што склалі зборнік «Liber <epistolarum> sine titulo» або «Liber <epistolarum> sine nomine». У іх Франчэска Петрарка адкрыта крытыкаваў папскую курыю ў Авіньёне за распуснасць.

Цытату з названага зборніка прыводзіць у «Фрынасе» (1610) і М. Смятрыцкі. У якасці аргумента супраць «Рымскага Касцёла» ён выкарыстоўвае фрагменты з ліста [XVI.] «Fran. Petrarca amico, S. Quod in Gallijs habitare desideret, dissuadet» («Diu distuli expectans & materiam & nuncium...») [6, k. 70]. І тут Ф. Петрарка рэзка выказваецца пра папскі двор – што няма там «ніякай набожнасці», «ніякага шанавання імені Богага», а таму ці ж месца праўдзе там, дзе «сквапнасць усё запаўняе». Акрамя таго, чытачы гэтага помніка палемічнай літаратуры мелі магчымасць пазнаёміцца праз пераклады на лацінскую і польскую мовы са зместам дзесяцірадкавага ўрыўка з Санета CXXXVIII. «Fontana di dolore, albergo d'ira...» («Крыніца пакут, прыстанне гневу...») [6, k. 69v–70], таксама «скіраванага супраць папскага двара ў Авіньёне» [7, с. 563]. Са змешчаных у «Фрынасе» двух перастварэнняў урыўка 138 санета толькі адзін (на польскую мову) можа належаць М. Смятрыцкаму, другі ж (на лацінскую мову) здзейсніў нехта іншы намога раней, і пісьменнік-палеміст толькі падаў яго ў сваім творы.

Яшчэ ў пачатку мінулага стагоддзя ўкраінскі вучоны-філолаг К. Студзінскі пісаў: «Ішлі яны [Клірык Астрожскі і Мялецкі Смятрыцкі – У. Ч.] тут за пратэстантамі, а канкрэтна за творам Зібранда Люберта «De rara Romano» (1594), аўтара на Русі любімага і папулярнага. Зброяй Зібранда Люберта ў барацьбе супраць улады Папы былі не толькі багаслоўскія аргументы, але таксама і меркаванні свецкіх пісьменнікаў і творы паэтаў. На-следаваць Зібранду Люберту пачаў ужо Клірык, а Мялецкі Смятрыцкі браў для свайго «Фрѣвос-а» поўныя прыгаршчы паэтычных аргументаў з твора “De rara Romano”» [3, с. XLIV]. Аднак вытрымкі з «Лістоў без адраса» Ф. Петраркі, якія прыводзіцца ў адказе Клірыка Астрожскага Іпацію Пацею 1598 года і «Фрынасе», наогул адсутнічаюць у выданні «De rara Romano» 1594 года. Урывак з 138-га санета італьянскага паэта хоць і ёсць [8, p. 860–861], але не ў тым перакладзе на лацінскую мову, у якім ён быў надрукаваны ў палемічным творы М. Смятрыцкага.

Праз семдзесят гадоў украінскі літаратуразнавец Д.С. Налівайка таксама выказаў падобную здагадку: «Гэты санет Петраркі [Санет CXXXVIII. «Fontana di dolore, albergo d'ira...» – У. Ч.]... у вольных перакладах на лаціну... быў пашыраны ў заходняй і польскай літаратурах Рэфармацыі, адкуль ён, відавочна, і перайшоў на старонкі “Трэнаса”» [9, с. 54]. Аднак «крыніцу-пасрэдніцу» ён не выявіў. Мы лічым, што ёю мог быць зборнік «De Russorum, Moscovitarum et Tartarorum religione, sacrificiis, nuptiarum, funerum ritu...» («Пра рэлігію, ахвярапрынашэнні, вясельныя, пахавальныя абрады русінаў, маскавітаў і татараў...»), які ў 1582 годзе выдаў у Шпаеры (Германія) польскі гісторык і пратэстанцкі рэлігійны дзеяч Ян Ласіцкі (Łasicki Jan; каля 1534 – пасля 1599) [10, p. 83–84]. Разам з тым мы не выключаем, што ў сваіх творах Я. Ласіцкі і М. Смятрыцкі маглі цытаваць фрагменты санета і ліста Ф. Петраркі па адной і той жа невядомай нам «крыніцы-пасрэдніцы», якая была надрукавана да 1582 года [Больш падрабязна гл. 11].

Што тычыцца цытаты з ліста Ф. Петраркі ў адказе Клірыка Астрожскага Іпацію Пацею 1598 года, то, калі яна і была ўзята не непасрэдна з выдання «Лістоў без адраса» італьянскага гуманіста, «крыніцу-пасрэдніцу» вызначыць складана. Гэты ўрывак твора эпістальнага жанру карыстаўся папулярнасцю ў еўрапейскіх рэфармацыйных дзеячаў, і яны часта прыводзілі яго ў сваіх працах (гл. напр.: «De idolo lauretano...» (1554) П'етра (П'ер) Паала Верджэрыя Малодшага (Vergerio Pietro (Pier) Paolo il Giovane; 1498–1565), «Refutatio defensionis assertionum Iesuuitarum de Ecclesia Christi» (1577) Якаба Хеербранда (Heerbrandt Jacob; 1521–1600), «Tractatus de Ecclesia...» (1579) Філіпа дэ Марнэ (фр. Philippe de Mornay (Duplessis-Mornay), лац. Mornaeus Plessaeus Philippus; 1549–1623)).

Завяршаючы размову пра палемічную рэлігійную літаратуру канца XVI – пачатку XVII ст., адзначым яшчэ, што прозвішча італьянскага пісьменніка сустракаецца на палях апублікаванай К. Студзінскім «Рукопісі Мелетія Смотрицкага з р. 1609» [3, с. 250–302]. «Petrarcha» тут згадваецца як аўтар наступнага выказвання: «Si quis alteri malum precari uult, precetur ut Papa fiat» [3, с. 281], што можа перакладацца як «Калі хто-небудзь іншаму зла жадае, няхай моліцца, каб той стаў Папам». Пошук адпаведнай фразы ў літаратурнай спадчыне італьянскага гуманіста вынікаў не даў, але мы знайшлі яе ў выданні 1599 года ўжо згаданага «Tractatus de Ecclesia...» («Трактат пра Царкву...») Філіпа дэ Марнэ: «Petrarcha etiā ait, Si quis alteri malè precari vult, precetur ut Papa fiat» [12, p. 248]. Цікава, што гэтая «цытата» з Петраркі, але ў крыху змененым выглядзе ёсць у «Трактаце пра Царкву...» гугенота і ў напісанай невядомым аўтарам прадмове да «Traitté des Reliques...» («Трактат пра рэліквіі...») Жана Кальвіна (Calvin Jean; 1509–1564), якія ўбачылі свет таксама ў 1599 годзе на французскай мове: «Petrarque aussi ; Que le plus grand mal qu'on puisse souhaitter à un homme, c'est qu'il soit Pape ;» [13, p. 209], «...et Petrarque, que le plus grand mal qu'on puisse souhaitter à un homme, est qu'il soit Pape» [14, p. 10] (Пераклад: Найвялікшае зло, якое можна

пажадаць чалавеку, – гэта, каб ён стаў Папам). Узнікае падазрэнне: ці не быў Філіп дэ Марнэ аўтарам прадмовы да «Traitté des Reliques...» (Genève, 1599) заснавальніка кальвінізму? Але вернемся да нашай тэмы. Напэўна, маюцца на ўвазе наступныя словы італьянскага пісьменніка з гістарычнай працы «Rerum memorandarum libri»: «Hadrianum Rom. Pont. saepè dicentem audivisse, Polycrates refert, qui sibi praefamiliaris fuit, nullum se ab hoste suo quolibet maius supplicium optare, quam ut Papa fieret» (Lib. III) [5, p. 513]. Відаць, Філіп дэ Марнэ іх перафразавалі і выкарыстаў у сваім трактате, адкуль выказванне «Si quis alteri malè precari vult, precetur ut Papa fiat» і «перайшло» ў «Рукопись Мелетия Смотрицького з р. 1609». Аргументам на карысць гэтай здагадкі з’яўляецца і «вытрымка» з «Platina in Vita Marcellini», якая ідзе ў рукапісе адразу ж пасля «слоў Ф. Петраркі»: «Fieri non potest ut (ad Paparum salutem) Sufficiat residua, quae est apud Deum misericordia?» [3, с. 281] (Пераклад: Ці магчыма, каб (для выратавання Папаў) хапіла б міласэрнасці, якая засталася ў Бога?). Яе мы знаходзім і ва ўсіх трох вышэйпералічаных выданнях 1599 года. Калі ў трактате на лацінскай мове Філіпа дэ Марнэ мы бачым амаль ідэнтычны выраз («Fierine potest ut ad Paparum salutem sufficiat residua quae est apud Deum misericordia?» [12, p. 248]), то яго версія на французскай мове трохі адрозніваецца: «...à peine peut-il rester assez de misericorde en Dieu pour les Papes» [13, p. 209; 14, p. 10] (Пераклад: наўрад ці можа застацца ў Бога дастаткова міласэрнасці для Папаў). Цікава, што працытаваных фраз у выданнях на лацінскай (венецыянскіх (1479 г., 1504 г.) і кельнскіх (1562 г., 1568 г.)) і французскай (парыжскіх 1519 г., 1544 г.) мовах гістарычнай працы «Vita pontificum» («Жыццязісцы папаў»; 1471–75, выд. 1479) Плаціны (Platina, сапр. Sacchi Bartolomeo; 1421–1481) няма. Аднак у біяграфіі Марцэліна (або Маркеліна) на лацінскай мове, там, дзе італьянскі гуманіст разважае пра свае часы («nostra aetate»), ёсць наступныя словы: «Qua vitia nostra eò crevere, ut vix apud Deum misericordiae locum nobis reliquerint» [15, p. 40] (Пераклад: Нашы заганы разрасліся настолькі, што наўрад ці для міласэрнасці Бога месца нам пакінулі). У адпаведным месцы перакладу на французскую мову працы Плаціны апрача гэтага ўдакладняецца, што «...вялікія агідныя і брыдкія грахі... пануюць ў царкве...» («Mais que dirons nous des chrestiens et gens d’eglise de maintenant, quelle persecution pour les peches enormes infectz et villains quon voit en l’eglise regner, pourquoy ie croy a grant, peine misericorde aura lieu en vers dieu, pour les effacer, et pardonner» [16, f. LIII]). Магчыма, Філіп дэ Марнэ пазнаёміўся з «Жыццязісцамі папаў» Плаціны ў французскім перакладзе і зноў-такі перафразавалі яго словы ў адпаведнасці са сваімі патрэбамі, г. зн. дзеля таго, каб указаць на непасрэдных віноўнікаў маральнага разлажэння хрысціян і заняпаду Каталіцкай царквы.

Заклучэнне. Такім чынам, мы высветлілі, што праваслаўныя аўтары такіх палемічных рэлігійных твораў, як «Отпись на Листъ въ Бозь велебного отца Ипатія...» (1598) і «Фрынас» (1610), выкрываючы заганы Заходняй царквы і абвінавачваючы ў шмат якіх грахах Папскую курыю, бралі ў сведкі італьянскага пісьменніка Франчэска Петрарку. У пацверджанне сваіх слоў яны падавалі вытрымкі з «Лістоў без адраса», з перакладу 138 санета на лацінскую мову «Fons aegumnarum, domus irae, plena furoris» (арыг. «Fontana di dolore, albergo d’ira...»). Праведзенае даследаванне дазваляе меркаваць, што ў большасці выпадкаў цытаты з Ф. Петраркі траплялі ў творы пісьменнікаў-палемістаў не непасрэдна з выданняў яго літаратурнай спадчыны, а з другіх ці нават трэціх рук. «Крыніцай-пасрэдняй», з якой М. Смотрицкі запазычыў для «Фрынаса» фрагменты з ліста і верша Ф. Петраркі, мог быць зборнік «De Russorum, Moscovitarum et Tartarorum religione, sacrificiis, nuptiarum, funerum ritu...» (1582), выдадзены Янам Ласіцкім. У «Рукопись Мелетия Смотрицького з р. 1609» перафразоўка з гістарычнай працы «Rerum memorandarum libri», відаць, «перайшла» з «Tractatus de Ecclesia...» (1599) Філіпа дэ Марнэ.

ЛІТАРАТУРА

1. Карский Е.Ф. Белорусы: в 3 т. / ред. совет: Г.П. Пашков (гл. ред.). – Минск: Беларус. энцыкл., 2006–2007. – Т. 3: Очерки словесности белорусского племени. Кн. 2 / коммент. Т.И. Вабишевич, В.М. Казберука, О.П. Кричко. – 2007. – 701 с. – (Помнікі гістарычнай думкі Беларусі).
2. Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры. – Выд. 4-е, пераробл. – Менск: Дзярж. выд-ва Беларусі, 1926. – 255 с.
3. Памятки українсько-руської мови і літератури = Monumenta linguae necnon litterarum ukraino-russicarum (ruthenicarum) / Археогр. коміс. Наук. т-ва ім. Шевченка : у 8 т. – Львов: 3 друк. Наук. т-ва ім. Шевченка, 1896–1930. – Т. 5: Памятки полемічного пісьменства кінця XVI і поч. XVII в. Т. 1 / видав К. Студинський; [передм. К. Студинський]. – 1906. – [6], LXII, 314 с.
4. Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией: в 39 т. – СПб.: Сенат. тип., 1872–1927. – Т. 19: Памятники полемической литературы в Западной Руси. Кн. 3 / сост. и изд. под ред. П. Гильдебрандта. – 1903. – XIII с., 1308 стб., 104, 91 с.
5. Petrarca, F. Opera quae extant omnia: in 4 t. – Basileae: excudebat Henrichus Petri, 1554. – [14] f., 1375, [84] p.
6. Smotrycki, M. ΘΡΗΝΟΣ To iest Lament iedyney ś. Powszechney Apostolskiej Wschodniej Cerkwie / z objaśnieniem Dogmat Wiary. Pierwey z Greckiego na Słowiński, a teraz z Słowińskiego na Polski przelożony. Przez Theophila Orthologa / Teyże świętey Wschodniej Cerkwie Syna. – W Wilnie : [b. w.], 1610. – [16], 218 k.
7. Петрарка Ф. Сонеты, избранные канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза: переводы / сост., предисл. и примеч. Н. Томашевского. – М.: Правда, 1984. – 589, [1] с.
8. Lubbertus S. De papa Romano libri decem, Scholasticè & Theologicè collati cum disputationibus Roberti Bellarmini ad Illustres Ordines Frisiae. – Franeker: Apud Aegidium Radaeum Ordinum Frisiae Typograph. in Academia Franekerana, 1594. – 6 f., 933, [12] p.
9. Наливайко Д. С. Петрарка й Боккаччо в давній українській літературі // Радянське літературознавство. – 1976. – № 12. – С. 46–57.

10. Lasicius J. De Russorum Moscovitarum et Tartarorum religione, sacrificiis, nuptiarum, funerum ritu e diversis scriptoribus, quorum nomina versa pagina indicat... – Spiraë libera Civitate Veterum Nemetum: excudebat Barnardus D'albinus, 1582. – 4 f., 295, [26] p.
11. Чарота У.І. Цытаты з літаратурнай спадчыны Франчэска Петраркі ў «Фрынасе» М. Сматрыцкага // Вестн. МГЛУ. Сер. 1, Филология. – 2023. – № 5(126). – С. 138–147. URL: <http://e-lib.bsufi.by/handle/edoc/13211>.
12. Mornaëus Pless[aeus] Ph. Tractatus de Ecclesia, quo praecipue quae hoc nostro tempore agitatae fuerunt quaestiones excutiuntur. – Postrema EDITIO, emendatior, multis locis locupletior: cui etiam accessit locorum ex veteribus Theologis citatorum accurata descriptio. – [S. l.]: Excudebat Ioannes le Preux, 1599. – [8] f., 527, [32] p.
13. Mornai [Du Plessis] Ph. de. Traitté de l'Église; auquel sont disputées les principales questions meuës sur ce point, en nostre temps. – [Seconde édition]. Reveu, & augmenté par l'Autheur; & les passages des Peres emploiez à la marge, contre les calomnies ordinaires de ce siècle. – A La Rochelle: Par Hierosme Haultin, 1599. – [16], 437, [3] p.
14. Préface au lecteur / [Auct. anon.] // Traitté des Reliques: ou, Advertissement très utile du grand profit qui reviendroit à la Chrestienté, s'il se faisoit inventaire de tous les Corps Saints et Reliques... / J. Calvin. – A Genève, 1599. – P. 3–17.
15. Platina B. Historia... de vitis Pontificum Romanorum... – Coloniae: Apud Maternum Cholinum, 1568. – [12] f., 535, 4, 31, 28, 98, [32] p.
16. Platine B. Les Vies faitz et gestes des saintz Peres Papes Empereurs Et Roys de France, Ensemble les Heresies, Scismes, Concilles, Guerres & autres choses dignes de memoire... depuis tourne es en Francoys. – [Paris: par Iehan Real, 1544]. – [18], CCCCLX f.

Поступила 02.07.2025

ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА КАК “СВИДЕТЕЛЬ” В ПОЛЕМИЧЕСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВКЛ КОНЦА XVI – НАЧАЛА XVII ВЕКА

канд. филол. наук, доц. В.И. ЧЕРОТА

(Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, Минск)

Статья посвящена рецепции наследия Франческо Петрарки полемической религиозной литературой ВКЛ конца XVI – начала XVII вв. Установлено, что Клирик Острожский и Мелетий Смотрицкий, обличая в своих произведениях пороки Католической церкви и обвиняя Папский двор в многочисленных грехах, призывали в качестве свидетеля итальянского писателя: в подтверждение своих слов они приводили выдержки из «Писем без адреса», из перевода 138-го сонета на латинский язык «Fons aerumnarum, domus irae, plena furoris...» («Fontana di dolore, albergo d'ira...»). Проведенное исследование позволяет предположить, что в большинстве случаев цитаты из Ф. Петрарки попадали в произведения писателей-полемистов ВКЛ не непосредственно из изданий его литературного наследия, а через «источники-посредники» – сочинения западноевропейских протестантов.

Ключевые слова: Клирик Острожский, Мелетий Смотрицкий, «Письма без адреса», цитата, перевод, сонет.

FRANCESCO PETRARCA AS A “WITNESS” IN THE POLEMICAL RELIGIOUS LITERATURE OF THE GRAND DUCHY OF LITHUANIA IN THE LATE 16TH – EARLY 17TH CENTURIES

U. CHAROTA

(Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches
of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk)

The article is devoted to the reception of Francesco Petrarca's heritage by the polemical religious literature of the Grand Duchy of Lithuania in the late 16th – early 17th centuries. It has been established that Klirik Ostrozhszkij and Meletij Smotrickij, while exposing the vices of the Catholic Church in their works and accusing the Papal Court of numerous sins, called upon the Italian writer as a witness: to support their claims, they cited excerpts from the «Epistolae sine nomine», the Latin translation of the 138th sonnet “Fons aerumnarum, domus irae, plena furoris...” (“Fontana di dolore, albergo d'ira...”). The research suggests that in most cases quotations from F. Petrarca found their way into the works of the writers-polemicists of the Grand Duchy of Lithuania not directly from the editions of his literary heritage, but through “intermediary sources” – the works of Western European Protestants.

Keywords: Klirik Ostrozhszkij, Meletij Smotrickij, «Epistolae sine nomine», quotation, translation, sonnet.

УДК 821.111

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-70-75

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ПОНЯТИЯ «ОБРАЗНОЕ ПОЛЕ «ЗАМОК»»
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII В. – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX В.)

Ю.Д. ШАБУНЯ

(Полоцкий государственный университет имени Евфросинии Полоцкой)

e-mail: y.shabunya@psu.by

Анализируется смысловая наполняемость понятия «образное поле» в английской литературе последней трети XVIII в. – первой трети XIX в. На основе существующих научных работ формулируется определение понятия «образное поле», применимое к анализу образного поля в художественном тексте. Выделяются свойства образного поля «замок», такие как структурность, лексико-семантическая основа, метафоричность и ассоциативность, динамичность и функциональность. Предлагается авторская классификация функций замка в художественном произведении, к которым относятся историко-генеалогическая, сюжетообразующая, психологическая, жанровая, семиотическая, метафорическая и эстетическая функции. Рассматривается вещный мир, характеризующий образное поле «замок», и описывается ядерно-периферийная структура образного поля «замок».

Ключевые слова: образное поле, топос, образ, пространство, замок, вещный мир, деталь, ядро, периферия.

Введение. В художественной литературе замок является образом, который отличается набором функций: от места действия до отражения внутреннего состояния персонажа. Замок как художественный образ в литературе представляет собой особую «форму воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов» [1, с. 670]. Описание замкового строения впервые происходит в англоязычной эпической поэме «Беовульф» (*Beowulf*, VII–VIII вв.), однако приобретает черты сюжетообразующего образа в английском готическом романе последней трети XVIII в. Замок формируется как художественный образ, но одновременно выступает как топос, который является повторяющимся мотивом, закрепленным в культурной памяти и актуализирующимся в множестве текстов не только английской, но и мировой литературы. Посредством замка происходит создание художественного фона произведения. Замок представляет собой пространство, ассоциирующееся с властью, защитой или, напротив, угрозой, тайной, изоляцией, ужасом и т.д. Как топос, замок представляет собой универсальное место действия. Устойчивое художественное место-знак обладает набором инвариантов – изоляция, власть, страх, а также является частью пространственного континуума текста, который становится символическим пространством. Если образ замка – это воплощение замка в конкретном художественном произведении, то топос замка – это повторяющаяся модель пространства и литературный штамп, который используется в текстах различных авторов. Замок, становясь важной частью культуры Великобритании, создает специфическое образное поле, в центре которого находится собственно замок, на ближней периферии – его архитектурные аналоги, а на дальней – части строения, смежные пространства и вещные детали.

Выбор методологической базы исследования образного поля «замок» обусловлен междисциплинарным подходом, а также комплексным характером данного явления в художественной литературе. В английской литературе последней трети XVIII в. – первой трети XIX в. замок выступает не только как архитектурный объект или сюжетная декорация, но и как многослойный художественный знак, топос, который отличается историко-контекстуальными, семантическими, символическими, хромотопическими и интертекстуальными компонентами. Поэтому анализ образного поля «замок» требует применения методов, описывающих природу, структуру и динамику художественного пространства в литературном произведении, к ним относятся структурный, семиотический, культурно-исторический, психологический методы и приемы исследования.

Основная часть. Художественные образы в литературном произведении имеют свойство формировать образные поля, в которых ядерным понятием является определенный центральный образ, а к периферийным понятиям относятся те образы, которые семантически и функционально связаны с ним. Следует отметить множественность терминологического аппарата, поскольку различные исследователи трактуют образное поле по-разному. Как отмечает З.Ю. Петрова [2, с. 54], тропы, объединенные по отдельным тематикам, могут называться «образными полями» [3, р. 335], «метафорическими концептами» [4, с. 29], «метафорическими моделями» [5, с. 50], «образными параллелями» [6, с. 266], «образными парадигмами» [7, с. 14], «семантическими полями» [8, р. 15]. Однако использование понятия «образное поле» представляется целесообразным в отношении произведений художественной литературы, поскольку данный эквивалент и указывает на междисциплинарный подход, и сохраняет специфику литературоведческого анализа. В отличие от понятий «метафорическая модель», «образная парадигма» или «семантическое поле», «образное поле» указывает на системность объединения образов в одно тематическое поле в литературном произведении, а также на их художественную природу, которая прослеживается в литературных текстах. Литературоведческий анализ образного поля заключается в выделении ключевого образа и его периферии, определении структуры художественного пространства произведения, исследовании культурных и символических значений, прослеживании трансформаций образов и их вариативности, выявлении

связей между литературными текстами и традициями. Изучение образного поля интегрирует ряд дисциплин, таких как литературоведение (анализ образов, мотивов), культурологию (контекст эпохи), психологию (эмоциональные и архетипические смыслы) и семиотику (анализ значений). Соответственно, литературоведческий анализ произведения через образное поле представляет собой исследование того, как в тексте происходит формирование, организация и переосмысление образов, связанных центральным топосом.

В соответствии с Й. Триром [9, S. 430], образы, существующие в рамках образного поля, имеют свойство распространяться по множеству других образных полей. Образное поле представляет собой подвижную структуру, подверженную трансформациям и дополнениям, что указывает на то, что полностью описать и установить границы отдельного образного поля становится невозможно. Однако можно определить базовый состав образного поля с его структурными элементами, учитывая, что окончательный состав образного поля не может быть в полной мере установлен. Принадлежность различных образов к тем или иным образным полям определяют приблизительный состав данного образного поля. По этой причине В.П. Абрамов определяет образное поле как «структурированное множество метафорических элементов, совокупность словесных ассоциаций, группируемых вокруг образного стержня, ядерного тропа художественного текста» [10, с. 288]. Важным представляется определить ядерный образ, поскольку именно от него будут зависеть компоненты, которые составляют то или иное образное поле.

Образное поле может рассматриваться в философских исследованиях. «Образным полем» И.А. Осинская называет «не смысловое, не концептуальное, а специфическое пространство, открывающееся через поэтику, что позволяет называть его поэтическим пространством» [11, с. 3]. При изучении образного поля в литературном тексте необходимо учитывать не только лексические связи, но эстетические, эмоциональные и философские аспекты произведения, поскольку образное поле – это не только набор образов, но и поэтическая среда, в которой язык становится формой художественного мышления. Образное поле существует только в рамках художественного текста, и каждый новый текст воспроизводит и актуализирует данное поле по-новому, что свидетельствует о динамичности структуры образного поля, подверженного изменениям. Диалогичность образного поля подразумевает взаимодействие образов внутри поля и их взаимозаменяемость. Образное поле представляет собой пространство с открытыми границами, внутри которого происходит формирование мотивов.

По определению Ю.В. Шпилевой, «образное поле» – это «иерархически упорядоченное за счет последовательных и параллельных связей множество образов, построенных по одной смысловой модели, обладающих качеством вариативности и взаимобратимости и выполняющих определенные функции» [12, с. 45]. Данное определение образного поля наиболее применимо к художественной литературе, поскольку отражает многомерность и динамику образной системы художественного текста. Образное поле представляет собой совокупность различных образов и не существует обособленно, включая различные структурные элементы, поэтому один и тот же образ может быть частью различных образных полей в зависимости от специфики отдельно взятого жанра, литературного направления и т.д. В художественном дискурсе образное поле позволяет выявить не только структурные элементы и связи между ними, но и образующиеся мотивы в контексте эстетической целостности произведения. Ю.В. Шпилева также указывает на иерархическую упорядоченность образного поля, что говорит об особой структуре образного поля, которая организуется от основополагающего элемента к родственным [12, с. 45].

Образное поле отличается иерархией, системностью, вариативностью и функциональностью. Поскольку образное поле является объединением лексических единиц одной темы, в основе образного поля лежит лексико-семантическая природа. Структура образного поля является сложной и многоступенчатой, поскольку включает в себя ядерное понятие, к периферии от которого располагается ассоциативный ряд, формируемый в зависимости от характерных черт ядра образного поля. К свойствам образного поля можно отнести:

- 1) структурность, которая заключается в особой иерархии образного поля, характеризующаяся наличием ядерного и периферийных компонентов;
- 2) лексико-семантическая основа, которая проявляется в соотносительности образного поля с языковыми единицами, связанных по смежности значений;
- 3) метафоричность и ассоциативность, которая заключается в способности образов порождать устойчивые символические значения и ассоциации внутри образного поля, которые выходят за пределы прямого и устоявшегося значения, что актуализирует психологические, культурные и жанровые коннотации;
- 4) динамичность, которая проявляется в способности образного поля изменяться и усложняться в процессе историко-культурного развития, благодаря чему происходит обретение новых значений и функций в зависимости от авторского замысла, жанра, эпохи;
- 5) функциональность, которая заключается в выполнении образным полем различных задач в художественном тексте, например, организации художественного текста, формировании и развитии сюжета, организации хронотопа и структуры художественного пространства, создании жанровой модели произведения.

На основании данной характеристики образного поля можно вывести определение данного понятия в литературоведении: *образное поле* – иерархически организованное, подвижное и изменчивое множество художественных образов и связанных с ними лексических единиц одного семантического поля, структурированных вокруг образного стержня (ядерного понятия) и объединенных системой метафорических и ассоциативных связей. Образное поле обладает вариативностью и открытыми границами, выполняет художественные, эстетические и смыслообразующие функции в художественном тексте. На основе данного определения становится возможным проанализировать образное поле «замок» в английской литературной традиции последней трети XVIII в. – первой трети XIX в.

Художественные образы, из которых состоят образные поля, должны рассматриваться не как изолированные единицы, а в качестве явлений, функционирующих среди других подобных или же отличных явлений [13, S. 282]. Образное поле «замок» является культурологическим феноменом художественной литературы. И.С. Макарова отмечает, что можно выделить как общенациональные образные поля, так и универсальные, смысл которых заложен в природе их возникновения. Общенациональные образные поля отражают историю народа, его развитие, характерные особенности быта, определенный антропологический опыт, отличительные черты менталитета, а также способы художественного осмысления действительности. Все общенациональные образные поля восходят к универсальным образным полям, которые являются их единой основой [14, с. 533]. Образное поле «замок» является общенациональным образным полем в рамках определенных культур, поскольку оно отражает ключевые культурно-исторические особенности той или иной страны. В то же время, образное поле «замок» является универсальным, поскольку в нем заложено семантическое значение «дом», что является важным компонентом любой национальной культуры (рисунок).

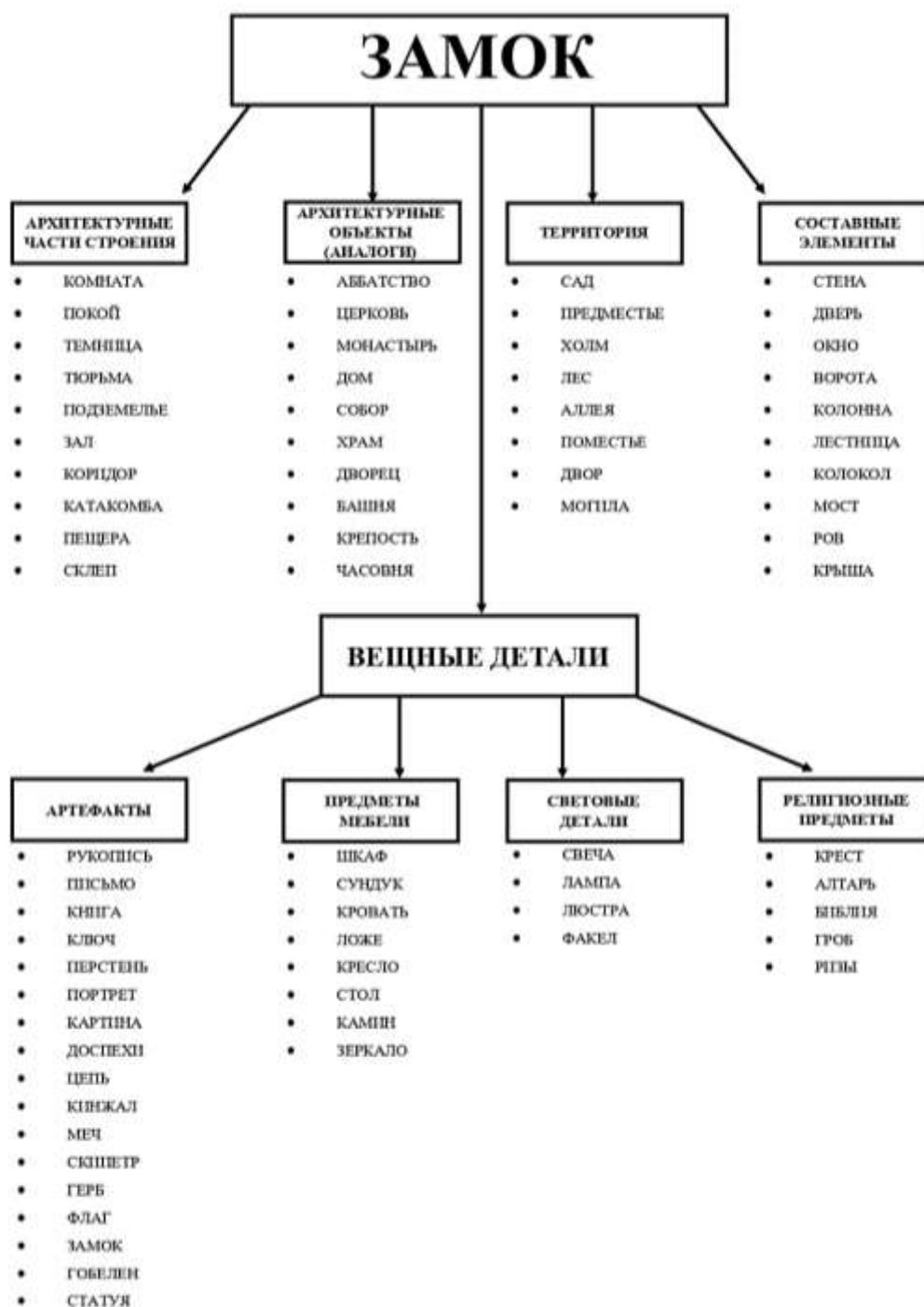


Рисунок. – Образное поле «замок»

Замок представляет собой важную часть европейской культуры, однако его функции ограничены определенными историческими рамками [15, р. 1–2]. В Средневековье замок выполнял фортификационные задачи и был связан с военной системой. В позднесредневековый период и Новое время оборонительная функция замка постепенно смещается в сторону трансформации в родовое гнездо, дом богатой семьи и символ социального статуса. В английской литературе последней трети XVIII в. – первой трети XIX в. замок утрачивает значение фортификационного строения и переосмысливается как культурно-исторический и символический топос, который связан с исторической памятью и тайнами прошлого. В художественной литературе замок используется как место действия, фон повествования и формирует особое художественное пространство в произведении, играя жанрообразующую роль. Как отмечает Ю.М. Лютман, «место действия – это не только описания пейзажа или декоративного фона. Весь пространственный континуум текста, в котором отображается мир объекта, складывается в некоторый топос. Этот топос всегда наделен некоторой предметностью, поскольку пространство всегда дано человеку в форме какого-либо конкретного его заполнения» [16, с. 167]. Топос замка, являясь более широким понятием, чем образ замка, имеет особое семантическое значение, которое охватывает большое количество функций замкового строения. Замок как место действия является одной из частей пространственного континуума текста, который представляет собой многофункциональное и символическое пространство. На основании анализа ряда художественных произведений английской литературы последней трети XVIII в. – первой трети XIX в. от романа Х. Уолпола «Замок Отранто» до новеллистики В. Скотта, можно сделать вывод, что к основным функциям замка в произведении относятся:

- 1) историко-генеалогическая, которая указывает на связь с родовой памятью, легендами, тайнами прошлого;
- 2) сюжетообразующая, которая связана с событийным рядом повествования в пределах замкового хронотопа и определяет развитие сюжета через мотивы заточения, преследования, разрушения, и раскрытие темы добра и зла, тайны, власти, возмездия;
- 3) психологическая, которая заключается в отражении внутреннего мира персонажа и функционирует через эмоциональный отклик и чувства страха, ужаса, тревоги и отчуждения под влиянием замкового пространства;
- 4) жанровая, которая проявляется в закреплении замка как универсального и канонического образа художественного пространства в готическом романе, что обеспечивает узнаваемость жанра;
- 5) семиотическая, которая выражается в функционировании замка как знаковой системы в произведении, где архитектурные части строения, территории, составные элементы и вещный мир имеют особое значение;
- 6) метафорическая, которая проявляется в осмыслении замка как воплощения тюрьмы, хранителя тайных знаний, границу реального и фантастического и т.д.;
- 7) эстетическая, которая связана с концепциями возвышенного, величественного, готического, живописного, прекрасного, ужасного и др., что обеспечивает эмоционально-чувственное воздействие на читателя¹.

Принцип формирования образных полей на основе синонимичности и смысловой близости лексических единиц был сформулирован в рамках теории семантических полей в работах Й. Трира [9] и его последователей. В литературоведении данный принцип реализуется не в узком, а в более широком, интерпретационном значении. Синонимичность проявляется в том, что в образное поле «замок» входит пространство «замок» и его производные, семантически и функционально связанные с замковым пространством, а также составные части и вещные детали, которые характеризуют образное поле «замок». На примере образного поля «замок» данный принцип реализуется в совокупности образов (*fortress, abbey, church, tower, etc.*), которые объединены общим семантическим ядром – *castle*, и формируют устойчивый культурно-исторический образ и целостный топос. Образное поле «замок» представляет собой динамическую систему ядерного и периферийных образов, которые отражают жанровую специфику. В данное образное поле могут входить те художественные образы, которые связаны с замками, строениями и их архитектурой. В рамках изучения образного поля «замок» характерные черты и содержание замка как художественного образа, создаваемого автором в произведении, выступают первостепенным критерием отбора лексических единиц, позволяющих не только указать на масштабность исследуемого явления, но и проследить закономерности его историко-культурного развития.

Центральным понятием и ядерным образом является *castle* – «замок». В англоязычных художественных текстах последней трети XVIII в. – первой трети XIX в. для обозначения художественного пространства чаще всего встречаются такие лексические единицы, как *abbey* – «аббатство», *church* – «церковь», *monastery / convent* – «монастырь», *house* – «дом», *cathedral* – «собор», *temple* – «храм», *palace* – «дворец», *tower / turret* – «башня», *fortress* – «крепость», *chapel* – «часовня». Данные архитектурные аналоги составляют ближнюю периферию. Кроме того, в художественных произведениях встречаются смежные по значению лексические единицы, которые являются помещениями внутри замкового строения: *room* – «комната», *chamber* – «покой», *dungeon* – «темница» / «подземелье», *prison* – «тюрьма», *hall* – «зал» / «коридор», *catacomb* – «катакомба», *cave* – «пещера», *tomb* – «склеп». К ближней периферии также относятся лексические единицы, которые обозначают близлежащие территории к замковому строению: *garden* – «сад», *suburb* – «предместье», *hill* – «холм», *forest* – «лес», *avenue* – «аллея», *property* – «поместье», *court* – «двор», *grave* – «могила». В ближнюю периферию образного поля «замок» также входят составные элементы строения, т.е. *wall* – «стена», *door* – «дверь», *window* – «окно», *roof* – «крыша», *porch* – «крыльцо», *gate* – «ворота», *column* – «колонна», *ladder / stairs* – «лестница», *bell* – «колокол», *bridge* – «мост», *fosse* – «фов» (см. рисунок).

¹ В данной работе предложена авторская классификация функций замка в художественном произведении. – Ю.Ш.

Отдельной задачей при анализе образного поля «замок» представляется рассмотрение вещных деталей, наполняющих то или иное архитектурное строение. Через предметное наполнение реализуется поэтика пространства, его символическая, эмоциональная и эстетическая насыщенность и значимость, а также становится возможным проанализировать авторскую интерпретацию замкового топоса. Анализ материальной среды, т.е. интерьера, мебели, отдельных предметов, реликвий, артефактов позволяет определить функции замкового строения или его аналогов, а также проследить, каким образом вещный мир передает темы страха, ужаса, власти, памяти и т.д. Одни и те же вещи могут указывать на различные функции замка в зависимости от контекста, жанровой принадлежности произведения и авторского замысла. Замковое пространство наполнено вещами, которые реализуют двойную функцию: реалистическую, которая проявляется в детальном описании окружения и материальной среды, а также символическую, суть которой заключается в интерпретации смыслов (философских, жанровых и эмоциональных). Значение вещного мира определяется поэтикой художественного текста, где все материальное становится не только предметом описания, но и смыслообразованием, что трансформирует замковое строение в метафорическое пространство.

Важной частью вещного мира произведения является интерьер, поскольку именно детали интерьера связывают замок с историей и родом. К таким вещным деталям относятся *manuscript* – «рукопись», *letter* – «письмо», *book* – «книга», *key* – «ключ», *ring* – «перстень», *portrait / picture* – «портрет» / «картина», *armour* – «доспехи», *chain* – «цепь», *dagger* – «кинжал», *sword* – «меч», *arms* – «герб», *banner* – «флаг», *wand* – скипетр, *lock* – «замок», *tapestry* – «гобелен», *statue* – «статуя», которые выступают историческими артефактами, определяющими замок как строение, связанное с культурной и исторической памятью. Однако отдельные из вышеуказанных вещных деталей могут носить мистический характер, являясь посредниками между миром живых и мертвых и создавая эффект присутствия прошлого в настоящем: *mirror* – «зеркало», *portrait / picture* – «портрет» / «картина», или символом тайны: *manuscript* – «рукопись», *book* – «книга», *key* – «ключ». Авторы также используют отдельные предметы мебели при описании замка, например, *closet* – «шкаф», *chest* – «сундук», *bed* – «кровать», *box* – «ложе», *chair* – «кресло», *table* – «стол», *fireplace* – «камин» и т.д. Данные вещные детали указывают на домашний уют, но также выступают сакральными символами или предметами, связанными с тайной, властью или угрозой. Световые детали формируют поэтику восприятия замкового пространства. Такие вещные детали замка, как *candle* – «свеча», *lamp* – «лампа», *lustre* – «люстра», *torch* – «факел» и др. формируют особую атмосферу произведения. В отдельных произведениях, где прослеживается религиозная тематика, для описания строения религиозного значения авторы используют реликвии, священные и ритуальные предметы и помещения, такие как *cross* – «крест», *Bible* – «Библия», *Altar* – «алтарь», *coffin* – «гроб», *ornament* – «ризы» (см. рисунок).

Таким образом, вещный мир в контексте образного поля «замок» является одной из его важнейших характеристик, которая формирует семиотическую систему, образованную при помощи знаков – любых предметов и явлений. Предметный мир внутри художественного пространства становится носителем культурных, духовных и психологических смыслов, а также способствует выражению функций пространства.

В специфике образного поля «замок» выстраивается многоступенчатая ядерно-периферийная структура, где центральным понятием выступает замок, на ближней периферии – его функциональные аналоги и составные части, на дальней – вещные детали, наполняющие данное строение.

Заключение. Замковое строение формирует специфическое образное поле, которое отличается функциональным и пространственным многообразием. Для изучения топоса замка и его образного поля является возможным вывести определение данного понятия в литературоведении. Под образным полем «замок» будем понимать целостное, иерархически организованное и подвижное множество художественных образов, связанных с замковым пространством и его аналогами, архитектурными объектами, территориями и составными элементами, которые объединяются на основе единого семантического значения и группируются вокруг центрального образа – замка. Данное поле включает как синонимичные по функциональному использованию пространства (аббатство, монастырь, башня, крепость, дом и др.), так и архитектурные части строения (комната, темница, тюрьма, зал и др.), образующие систему вариативных и взаимобратимых связей. Благодаря данным характеристикам образное поле находится в постоянной трансформации, включая в себя различные пространства. Образное поле «замок» характеризуется открытыми границами, подвержено историко-культурным изменениям и выполняет ключевые художественные и смыслообразующие функции в литературе последней трети XVIII в. – первой трети XIX в., закрепляя замок в качестве устойчивого топоса. Образное поле является функционально насыщенным. Посредством образного поля «замок» происходит формирование топоса и закрепление культурной памяти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Роднянская И.Б. Образ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – С. 670.
2. Петрова З.Ю. Образное поле «Растения» в «Материалах к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.» // Верхневолжский филологический вестник. – 2015. – № 1. – С. 54–59.
3. Weinrich H. Streit um Metaphern // Sprache in Texten. – Stuttgart: Klett, 1976. – P. 328–341.
4. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.

5. Прокопьева А.А. Сопоставительное исследование метафорических моделей в русскоязычных и англоязычных романах В.В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. – Екатеринбург, 2007. – 260 с.
6. Петрова З.Ю. Окказионализмы как элементы образных параллелей в языке художественной литературы // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. – 2019. – № 1. – С. 265–274.
7. Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. – 2-е изд., исправ. и доп. – М.: Азбуковник, 2004. – 527 с.
8. Lehrer A. Semantic fields and lexical structure. – Amsterdam: North-Holland, 1974. – 240 p.
9. Trier J. Das sprachliche Feld. Eine Auseinandersetzung // Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung. – 1934. – S. 428–449.
10. Абрамов В.П. Семантические поля русского языка. – М.: Краснодар, 2003. – 337 с.
11. Осиновская И.А. Образное поле как предмет философского исследования: ирония и эрос: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 09.00.03. – М., РГГУ, 2002. – 32 с.
12. Шпилева Ю.В. Образные поля в орнаментальной прозе: на материале произведений русской литературы первой трети XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Ярославль, 2014. – 188 с.
13. Weinrich H. Münze und Wort: Untersuchungen an einem Bildfeld // Sprache in Texten. – Stuttgart: Klett, 1976. – P. 276–290.
14. Макарова И.С. Образное поле «корабль»: культурологический феномен западноевропейской литературы // Полилингвистичность и транскультурные практики. – Т. 16. – № 4. – 2019. – С. 528–537.
15. Coulson C. Castles in medieval society: fortresses in England, France, and Ireland in the Central Middle Ages. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 441 p.
16. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – СПб.: Искусство – СПб, 1998. – 217 с.

Поступила 11.12.2025

**THEORETICAL FOUNDATIONS OF THE CONCEPT OF THE “FIGURATIVE FIELD ‘CASTLE’”
(BASED ON WORKS OF ENGLISH LITERATURE FROM THE LAST THIRD OF THE 18TH CENTURY
TO THE FIRST THIRD OF THE 19TH CENTURY)**

J. SHABUNYA

(Euphrosyne Polotskaya State University of Polotsk)

This article analyzes the semantic content of the concept of the “figurative field” in the English literature of the last third of the 18th century – first third of the 19th century. Based on existing scholarly research, the article formulates the definition of the “figurative field” applicable to the analysis of literary texts. It highlights the key properties of the figurative field “castle”, such as its structure, lexico-semantic basis, metaphoricity and associativity, dynamism, and functionality. The article proposes a classification of the functions of the castle in literary texts, including historical-genealogical, plot-forming, psychological, genre-related, semiotic, metaphorical, and aesthetic functions. It also analyzes the material world characterizing the figurative field “castle” and describes its nuclear-peripheral structure.

Keywords: *figurative field, topos, image, space, castle, material world, detail, nucleus, periphery.*

УДК 82-311.9.09

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-76-79

МАСТАЦКАЯ ўМОЎНАСЦЬ У ТВОРАХ ЛІТАРАТУРНАЙ ФАНТАСТЫКІ ЯК ФОРМА ПАЗНАННЯ СВЕТУ

канд. філал. навук **М.В. ШАМЯКІНА**

(Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, Мінск)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9338-362X>

Артыкул прысвечаны феномену мастацкай умоўнасці навукова-фантастычнага твора. Навуковая фантастыка разглядаецца ў літаратуразнаўчым дыскурсе як разгорнуты разумовы эксперымент, які дазваляе працачыць развіццё той ці іншай, як правіла, незвычайнай з'явы, убачыць яе ўплыў на асобу і грамадства, асэнсаваць, да якіх змен у блізкай і аддаленай перспектывах яна можа прывесці. У рабоце даводзіцца, што такая асабліваць фантастычнага твора звязана з магчымасцю мастацкай умоўнасці быць сродкам рацыянальнага пазнання свету, бо базуецца на здольнасці чалавека да абстрактнага мыслення і задзейнічае сродкі, уласцівыя навуковай пазнаваўчай дзейнасці. Пры гэтым паказваюцца адрозненні навуковай і мастацкай мадэлі пазнання.

Ключавыя словы: мастацкая ўмоўнасць, мастацкі свет літаратурнага твора, навуковая фантастыка.

Уводзіны. Мастацкая ўмоўнасць з'яўляецца найбольш прыдатным інструментам для апісання прадметаў і з'яў сродкамі пэўнага віду мастацтва. Мастацкая ўмоўнасць літаратурнага твора прыцягвае пільную ўвагу навукоўцаў яшчэ з 70-х гг. XX ст. (Ю.М. Лотман, Д.С. Ліхачоў, Н.Л. Лейдэрман, В.У. Шапашнікава, і інш.). Вялікі ўклад у вывучэнне мастацкай умоўнасці фантастычнага твора ўнесла расійская даследчыца Алена Коўтун у сваёй працы “Паэтыка незвычайнага: Мастацкія светы фантастыкі, чарадзейнай казкі, утопіі, прытчы і міфа”, 1999 г.). Закранаў пытанне мастацкай умоўнасці ў фантастыцы і беларускі навуковец Мікола Хаўстовіч (“Мастацкі метады Яна Баршчэўскага”, 2003). Актуальнасць абранай тэмы звязана з тым, што шэраг сучасных філосафаў разглядаюць мастацкую ўмоўнасць у гнэсалагічным ракурсе і бачаць у ёй форму навуковага пазнання свету, уласціваю гуманітарным дысцыплінам. Мэта дадзенага даследавання – даказаць, што падобная роля мастацкай умоўнасці будзе найбольш яскрава выяўляцца ў навукова-фантастычных творах, бо аўтары іх абапіраюцца на рацыянальныя сродкі пазнання рэчаіснасці, у першую чаргу – абстрагаванне, стварэнне мадэляў, аналогію, экстрапаляцыю і інш.

Асноўная частка. Расійскія філосафы А.Л. Андрэеў і Т.В. Кузняцова адзначаюць, што “мастацкі аповед (у шырокім сэнсе, уключаючы і літаратурны, і жывапісны, і кінематаграфічны і да т.п. паказ сапраўдных або выдуманых фактаў і падзей), нягледзячы на знешняе падабенства з апісаннем нейкіх рэальных сітуацый, зусім ім не з'яўляецца, а ўяўляе сабой абагульненне рэальнага эмпірычнага матэрыялу” [1, с. 103–104]. У навуковым дыскурсе падобнае абагульненне адбываецца праз пераход ад пачуццёва ўспрымаемых вобразаў да ўзроўню абстрактнай. Пры такім падыходзе з бясконцага мноства аб'ектаў і падзей навакольнага свету вылучаюцца тыя, якія непасрэдна звязаны з аб'ектам вывучэння і ўздзейнічаюць на яго. У далейшым даследчы працуе з абстрактнай мадэллю вывучаемага аб'екта, у якой усе сілы і абставіны, што не ўплываюць на яго, ігнаруюцца.

Беларускі навуковец М.В. Хаўстовіч падкрэслівае непарыўную сувязь умоўнасці ў мастацтве з абстрактным мысленнем: “Яна ўзнікае разам з набыццём чалавекам здольнасці абстрактна мысліць. У яе аснове ляжыць прынцып нятоеснасці вобраза і аб'екта, які адлюстроўваецца гэтым вобразам. А таму ўсё мастацтва па сваёй прыродзе ўмоўнае” [2, с. 50]. Такім чынам, мастацкая ўмоўнасць таксама, як і навуковае абстрагаванне, задзейнічае механізмы абстрактнага мыслення. Аднак падыход, які выкарыстоўваецца ў дакладных і прыродазнаўчых навуках, немагчыма прымяніць да працэсу пазнання свету, уласціваму мастацтву, і, у прыватнасці, літаратуры.

На нашу думку, справа, сярод іншага, у тым, што нярэдка адной з вядучых ідэй мастацкага твора з'яўляецца якраз пошук тых самых умоў і абставін, якія ўплываюць на вывучаемы аб'ект – чалавечы характар, соцыўм, гістарычны працэс. Фактычна гуманітарныя навукі, літаратура, мастацтва даследуюць падставы для абстрагавання, акрэсліваюць самую першую прыступку да яго. Як адзначаў Ю. Лотман, “мадэль узнаўляе не ўвесь аб'ект, а пэўныя яго бакі, функцыі і стан, прычым сам факт адбору з'яўляецца істотным звязом пазнання” [3, с. 46]. Мастацкі твор часам дэманструе нам такі адбор. У гэтым выпадку мы адзначаем асаблівы псіхалагізм (калі адбіраюцца факты, што ўплываюць на фарміраванне чалавечай асобы), глыбіню пранікнення ў сацыяльныя працэсы (калі адбіраюцца факты, што дзейнічаюць на эвалюцыю соцыўму), гістарызм і г.д. І не выпадкова, што сучаснаму навуковаму падыходу папярэднічаў сінкрэтычны, у многім мастацкі, падыход. І міфалогія, і магія ў такім ракурсе выглядаюць, як той самы пошук фактараў, якія могуць уплываць на чалавечы лёс ці гісторыю.

Яшчэ адна прычына адрознення навуковай і мастацкай мадэлі пазнання, думаецца, звязана з тым, што многія знешнія з'явы і абставіны рэдуцыруюцца, як і ў выпадку са стварэннем абстрактных мадэляў у дакладных і прыродазнаўчых навуках, але вынікам такога працэсу робіцца не абстрактная схема, а мастацкі вобраз. Праз падобнае абстрагаванне, рэдуцыраванне пэўных працэсаў і з'яў дасягаецца адна з галоўных, на нашу думку, якасцей мастацкага вобраза – здольнасць мінімальнымі сродкамі выявіць як мага большы аб'ём інфармацыі, стварыць аб'ёмную, шматгранную і праўдападобную карціну.

Разважаючы пра ўмоўны характар літаратуры, В.П. Рагойша ўказвае, што дыктуецца яна самой прыродай асноўнага сродку пазнання рэчаіснасці, уласцівага літаратуры, – слова [4, с. 194–195]. З гэтага вынікае і яшчэ

адна асаблівасць літаратурнай умоўнасці і створаных з яе дапамогай мадэляў рэчаіснасці – прынцыповая немагчымасць іх фальсіфікацыі. Цветан Тодараў фармулюе гэта наступным чынам: “Літаратурная мова – мова ўмоўная, і праверка на дакладнасць у ёй немагчымая; дакладнасць ёсць суаднесенасць паміж словамі і рэчамі, што называюцца імі, а ў літаратуры такіх “рэчаў” няма” [5, с. 72]. Але М. Бахцін адзначаў: “Даставернасць, праўда ўласцівыя не самому быццю, а толькі быццю пазнаману, вымаўленаму” [6, с. 396–397], падкрэсліваючы, што даставернасць – адзнака нашага ўспрыняцця рэчаіснасці, а не рэчаіснасці як такой.

Такім чынам, праўдзівасць, даставернасць выяўленых у літаратуры характараў і сітуацый дасягаюцца не толькі праз змест твора, але і цераз выкарыстанне тых ці іншых фармальных прыёмаў і падыходаў. Таму на працягу XX ст. і па сёння надзвычай актуальнай застаецца стварэнне і ўдасканаленне адпаведнай метадалогіі.

Вынікам мастацкага абстрагавання робіцца мастацкая праўда, аналагічна таму, як навуковы пошук павінен прыводзіць да ісціны, да ўстанаўлення пэўных аб’ектыўных фактаў і заканамернасцей. А. Андрэеў і Т. Кузнецова пішуць: “Жыццёвая праўдзівасць – гэта такая якасць створанага фантазіяй свету, якая прымушае ўспрымаць гэты свет так, нібыта перад намі нешта сапраўды меўшае месца ў жыцці ці, ва ўсялякім разе, магчымае” [1, с. 105]. І адзначаюць далей: “Характэрным выпадкам такога роду з’яўляецца праўда тыповага” [1, с. 105]. Аднак ёсць у літаратуры жанры, дзе менавіта навуковая дакладнасць прыведзеных фактаў з’яўляецца важным складнікам твора. Нярэдка яна выступае не толькі неад’емнай часткай зместу, але нібы падказвае пісьменніку пэўныя прыёмы, вобразнасць, сістэму персанажаў, структуру аповеду. У першую чаргу гэта тычыцца навукова-папулярнай літаратуры і так званай “цвёрдай навуковай фантастыкі” ў літаратуры мастацкай.

Заўважым, што ў навуковай фантастыцы побач з “праўдай тыповага” прысутнічае і “праўда нетыповага”, звязаная з прысутнасцю фантастычнага дапушчэння, якое павінна натуральна ўпісвацца ў сюжэт і ўвесь мастацкі свет твора, быць зразумелым, уяўляючы сабой, аднак, апісанне аб’ектаў і з’яў, не знаёмых чытачу з вопыту паўсядзённага жыцця. Даследчыца фантастыкі А. Фецісава разглядае, як па-асабліваму праяўляецца ў названым жанры гнасеалагічны патэнцыял мастацкай умоўнасці: “Навуковыя веды ўключаюць не толькі аб’ект, але і суб’ект пазнання, што яшчэ больш збліжае навуку з літаратурай, навуковае і мастацкае пазнанне. Навукова-фантастычная літаратура спалучае ў сабе два гэтыя віды духоўных практык, выступаючы сваеасаблівым палігонам выяўлення і мастацкага асэнсавання глабальных гіпотэз” [7, с. 13]. Шмат якія пісьменнікі-фантасты, футуролагі і літаратурныя крытыкі разглядаюць навукова-фантастычны твор як свайго роду разгорнуты мысленны эксперымент, які дазваляе не проста прасачыць развіццё і наступствы пэўных з’яў, але ўбачыць іх уплыў на асобу і грамадства, асэнсаваць, да якіх змен у блізкай і аддаленай перспектыве яны могуць прывесці. Е.В. Панохіна піша: “Мастацкі тып мадэлявання дазваляе ў наглядна-вобразнай форме выкласці тэа і іншыя праекты, гіпотэзы, спрагназаваць іх наступствы, з улікам прыроды і сутнасці чалавека. У філалагічным пазнанні з гэтай мэтай фарміруюцца ўласныя спецыфічныя метадалагічныя сродкі і прыёмы” [8].

З дадзенай уласцінасцю звязаны і вялікі прагнастычны патэнцыял навуковай фантастыкі. Аўтар працы “Рускі савецкі навукова-фантастычны раман” (1970) А.Ф. Брыцікаў разважае: “За сто з лішкам гадоў (лічачы з першых раманаў Жуля Верна) навуковая фантастыка выпрацавала даволі дасканалы інструмент прадбачання. Ён уяўляе цікавасць для мадэлявання ўнутранага свету чалавека і чалавечых адносін, і не толькі ў навуковай фантастыцы, паколькі прагназаванне разам з іншымі элементамі навуковага мыслення пранікае ў метадалогію мастацтва ў цэлым” [9, с. 12]. А.Ф. Брыцікаў паспрабаваў нават вызначыць метады навукова-фантастычнага прагназавання: інтуітыўную здагадку, экстрапаляцыю, аналогію. І ўрэшце канстатуе: “На гэтых “трох кітах” – інтуіцыі, экстрапаляцыі і аналогіі – стаіць і сучасная навуковая прагностыка” [9, с. 12].

Вялікі прагнастычны патэнцыял фантастыкі вывучаюць і сучасныя даследчыкі, звяртаючы ўвагу на здольнасць навуковай фантастыкі прадбачыць пэўныя адкрыцці, культурныя і грамадскія тэндэнцыі. Так, расійскі філосаф Я.В. Цвяткоў у працы “Навуковая фантастыка як спосаб канструявання сацыяльнай рэальнасці” адзначае: “Прагнастычная функцыя сацыяльна-культурнага інстытута навукова-фантастычнай літаратуры зводзіцца не толькі да стварэння новых ідэй, якія вырашаюць існуючыя навукова-тэхнічныя праблемы, але і тых, якія яшчэ не пастаўлены сучаснай навукай і тэхнікай ці не сталі прадметам інтэнсіўных навуковых даследаванняў і тэхнічных распрацовак. Навуковая фантастыка прадчувае навуковыя і інтэлектуальныя дасягненні грамадства, выяўляе тэндэнцыі, якія хаваюцца ў калектыўным несвядомым, але з часам будуць сфармуляваны філосафамі, вучонымі, грамадскімі лідарамі” [10].

Прагнастычная функцыя з’яўляецца далёка не асноўнай у фантастычнай літаратуры, бо яна ў першую чаргу – літаратура, і першасныя яе функцыі – мастацкія. Дарэчы, некаторыя пісьменнікі-фантасты адмаўлялі прагнастычную функцыю літаратуры – яна не толькі не павінна, але і не здольна прадбачыць будучае. Напрыклад, М. Веллер у кнізе “Сябры і зоры” даводзіць, што “браты Стругацкія былі невысокай думкі адносна прагнастычных магчымасцей фантастыкі” і прыводзіць словы Б. Стругацкага: “Я і цяпер лічу, што фантастыка нічога прадказаць фактычна не можа, акрамя банальнасцей ці відавочнасцей, ці выпадковасцей” [11, с. 49]. Аднак адзначае пры гэтым, што “Драпежныя рэчы стагоддзя” А. і Б. Стругацкіх (1965) сталі творчай удачай у плане якраз ажыццяўленых прадказанняў. Сапраўды, гэты твор уражае іх колькасцю і дакладнасцю. Як бачым, часам практыка літаратурнай творчасці супярэчыць тэарэтычным разважаным аўтараў.

Менавіта дзякуючы мастацкім вартасцям некаторыя фантастычныя творы прыцягваюць увагу чытачоў на працягу многіх дзесяцігоддзяў, нават калі прадказанні, апісаныя ў іх, спраўдзіліся ў рэальнасці ці састарэлі. Такім

чынам, не пацвярджаецца меркаванне А.Н. Стругацкага, які гаварыў: “Калі незвычайнае перастае быць незвычайным, фантастыка перастае быць фантастыкай – мы можам назіраць такі працэс выпарвання фантастычнасці з твораў, прысвечаных навуковым адкрыццям, калі адкрыцці тыя, дзякуючы развіццю навукі і тэхнікі, робяцца элементамі рэальнасці” [12]. На самой справе, мы працягваем успрымаць творы ўсё ж як фантастычныя, нягледзячы на тое, што яны больш не выконваюць прагнастычную функцыю. Скажам, “Гіпербалоід інжынера Гарына” А.М. Талстога і сёння ўспрымаецца як фантастычны твор, хоць мы даўно шырока выкарыстоўваем лазеры. Фантастычнай уяўляецца “Аповесць будучых дзён” Янкі Маўра, пры тым, што многія прадбачанні пісьменніка ў наш час ужо ажыццявіліся. Фантастыкай застаецца і “20 тысяч лье пад вадой” Жуля Верна, хоць тэхнічныя характарыстыкі сучасных падводных лодак далёка пераўзыходзяць вартасці “Наўцілуса”.

Заклучэнне. Мы мяркуем, што ў жанры навуковай фантастыкі найбольш яўна праяўляецца пазнаваўчая функцыя літаратурнай творчасці. Гэта звязана з прыродай мастацкай умоўнасці ў цэлым і ў прыватнасці – з наяўнасцю ў разглядаемым жанры фантастычнага дапушчэння. У навуковай фантастыцы фантастычнае дапушчэнне павінна не толькі ўпісвацца ў агульную логіку аповеду, але і адпавядаць пэўным фізічным, біялагічным, грамадскім і іншага роду заканамернасцям аб’ектыўнай рэчаіснасці ці вымысленага пісьменнікам свету.

Адна з мэт навуковага спасціжэння свету – магчымасць прагназаваць далейшае развіццё разглядаемых сістэм і наступствы тых ці іншых умяшанняў у іх. Мастацкая ўмоўнасць, уласцівая літаратуры, дазваляе ствараць мадэлі чалавечых характараў і разнастайных сітуацый, якія сапраўды даюць магчымасць прагназаваць паводзіны людзей і працяканне грамадскіх працэсаў. У выпадку з навуковай фантастыкай яны дазваляюць прадбачыць, а часам і натхняць на стварэнне тэхналагічных навацый і навуковыя вынаходніцтвы. У такім сэнсе мастацкая ўмоўнасць сапраўды выяўляе сябе як спосаб адэкватнага пазнання рэчаіснасці, прычым тых яе бакоў, якія не заўсёды магчыма спасцігнуць праз інструментарый дакладных і прыродазнаўчых навук.

Літаратура, у тым ліку і фантастычная, – гэта нешта большае, чым шлях да спасціжэння свету. Наўрад ці можна вычарпальна апісаць усе яе функцыі, бо таямніца мастацтва ніколі не можа быць разгадана проста таму, што мастацкі вобраз здольны выразіць тыя сэнсы, якія не паддаюцца перадачы ў словах паўсядзённай мовы, у навуковым дыскурсе і любых іншых відах немастацкага выяўлення.

ЛІТАРАТУРА

1. Андреев А.Л., Кузнецова Т.В. Категория истины и проблема художественной правды // Вестник Московского университета. Серия 7, Философия. – 2015. – № 2. – С. 100–110.
2. Хаўстовіч М.В. Мастацкі метады Яна Баршчэўскага. – Мінск: Беларус. дзярж. ун-т, 2003. – 201 с.
3. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа: сб. – М., 1994. – С. 28–245. (Язык. Семиотика. Культура).
4. Рагойша В.П. Літаратуразнаўчы слоўнік: тэрміны і паняцці: для школьнікаў і абітурыентаў. – Мінск: Нар. асвета, 2009. – 303 с.
5. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Наумова. – М.: Дом интеллектуал. кн., 1999. – 143 с.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с. (Из истории советской эстетики и теории искусства).
7. Фетисова А.Н. Научная фантастика в условиях модерна и постмодерна: культурно-исторические аспекты : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Юж. федер. ун-т. – Ростов н/Д., 2008. – 21 с.
8. Пахонина Е.В. Истина и правда в филологическом типе научного познания // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2013. – № 12-1. – С. 404–407. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istina-i-pravda-v-filologicheskomi-tipe-nauchnogo-poznaniya> (дата обращения: 29.11.2024).
9. Бритиков А.П. Русский советский научно-фантастический роман. – Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1970. – 447 с.
10. Цветков Е.В. Научная фантастика как способ конструирования социальной реальности (социально-философские аспекты): автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Помор. гос. ун-т. – Архангельск, 2009. – 24 с. – URL: <https://new-disser.ru/avtoreferats/01004422076.pdf> (дата обращения: 21.06.2025).
11. Веллер М. Друзья и звезды: сб. – М.: Астрель, 2012. – 411 с.
12. Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Фантастика – литература (Из материалов дискуссии, состоявшейся в январе 1965 года в ленинградском Доме детской книги) // Публицистика АБС. – URL: <http://www.rusf.ru/abs/ludeni/publ-3.htm> (дата обращения: 21.06.2025).

Поступила 04.08.2025

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УСЛОВНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛИТЕРАТУРНОЙ ФАНТАСТИКИ КАК ФОРМА ПОЗНАНИЯ МИРА

канд. филол. наук **М.В. ШАМЯКИНА**

(Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси)

Статья посвящена феномену художественной условности научно-фантастического произведения. Научная фантастика рассматривается в литературоведческом дискурсе как развернутый мыслительный эксперимент, позволяющий проследить развитие того или иного, как правило, необычного явления, увидеть ее влияние на

личность и общество, осмыслить, к каким изменениям в ближней и отдаленной перспективе она может привести. В работе приходится, что такая особенность фантастического произведения связана с возможностью художественной условности быть средством рационального познания мира, так как базируется на способности человека к абстрактному мышлению и задействует средства, присущие научной познавательной деятельности. При этом показываются различия научной и художественной моделей познания.

Ключевые слова: художественная условность, художественный мир литературного произведения, научная фантастика

ARTISTIC CONVENTIONS IN WORKS OF LITERARY FICTION AS A FORM OF COGNITION OF THE WORLD

M. SHAMIAKINA

*(Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature
of the National Academy of Sciences of Belarus)*

The article examines the phenomenon of artistic conventionality of a science fiction work. Science fiction is considered as a detailed thought experiment that allows us to trace the development of a phenomenon, see their impact on individuals and society, and understand what changes they can lead to in the near and long term. This possibility of a fantastic work is connected with the fact that artistic convention can be a means of rational cognition of the world, since it is based on a person's ability to think abstractly and uses the means inherent in scientific cognitive activity.

Keywords: artistic convention, the artistic world of a literary work, science fiction.

УДК 811.581'22

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-80-85

**СОЗДАНИЕ ЭФФЕКТА СЕМАНТИЧЕСКОЙ ФАСЦИНАЦИИ СРЕДСТВАМИ
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ЯЗЫКЕ КИТАЙСКОГО МОДЕРНИЗМА 80-х гг. XX в.****В. С. АСТРАМЕЦКИЙ***(Белорусский государственный университет иностранных языков, Минск)*

Статья посвящена общим вопросам семиотического исследования системы знаков китайского модернизма, репрезентирующего особенности национальной языковой картины мира (ЯКМ) 80-х гг. XX в., и, в частности, проблеме изучения статуса терминов в языке модернистской прозы. Выявляется специфика лингвистической природы терминов модернизма в контексте семиотики и комбинаторики. Предпринимается попытка классифицировать терминологические знаки в их соотносительности с концепциями соответствующих терминосистем. Раскрываются свойства терминов в конструкциях, включающих «семантически оппозиционные» им знаки (просторечия, диалектизмы; чэньюй), выявляются коннотативные свойства терминов в составе метафорических выражений. В результате определены основные семиотические характеристики терминов, устанавливающие статус данных знаков как языковых средств, создающих эффект семантической фасцинации в языковом пространстве модернизма.

Ключевые слова: *китайский язык, семиотика, модернизм, термин, семантическая фасцинация, комбинаторика, ЯКМ, художественный язык.*

Введение. Актуальность современных исследований языка, рассматриваемого как система знаков, обусловлена возрастающим интересом учёных к проблемам человеческого сознания, отражающего трансформации языковой реальности в эпоху масштабных информационно-технологических открытий, начавшихся в конце XX в. Китайская иероглифика как уникальная форма письменности демонстрирует способы семантической фиксации, отличные от буквенных систем языка. Данный факт обуславливает значимость научного поиска, направленного на уточнение и дополнение семиотики, методологические принципы которой применялись, как правило, к алфавитным системам. Семиотические исследования языка и, в частности, языкового пространства китайского модернизма 80-х гг. XX в. активизируют способность знаков, функционирующих в системе, передавать значения и смыслы замещаемых ими понятий (стереотипов), формирующих мировосприятие языковой личности и воздействующих на её поведение, что позволяет интерпретировать содержащуюся в них «информацию о национальной ЯКМ как совокупности знаний, закодированных в знаковой системе языка» [1, с. 13]. В современной науке языковая картина мира Китая 80-х гг. XX в., отражённая в текстах модернизма, представляет собой малоисследованную область лингвистических изысканий, что обусловлено, на наш взгляд, сложностью кода, составляющего её основу и имеющего трёхступенчатую структуру, в которой синтезирован языковой опыт западного модернизма, традиционной китайской лингвокультуры и индивидуально-авторского сознания. Тем самым, задачи изучения языка в лингвистическом подходе к анализу системы его элементов, художественно отражающих специфику национальной модели мира, остаются в современной науке открытыми и носят дискуссионный характер, что указывает на безусловную значимость результатов данной работы в области китаистики, а также в направлении глобальных востоковедческих изысканий.

Цель исследования – установить статус терминов как языковых средств формирования эффекта семантической фасцинации в системе знаков китайского модернизма, репрезентирующего специфику национальной языковой картины мира 80-х гг. XX в.

Основная часть. Семиотическая система художественного пространства выступает уникальным инструментом отражения реальности, так как включает языковые знаки различных стилей. Это обуславливает особенности функционирования знаков на основных уровнях системы (семантика, синтактика, прагматика). Лингвистическое исследование знаков модернизма в контексте семиотики и комбинаторики осуществляется с учётом того, что от европейских (буквенных) языковых систем китайский язык отличают специфические способы выражения, образования и структурирования составляющих его единиц – иероглифов. В XX в. лингвист-семиотик В.В. Мартынов разрабатывает типологию знаков, где выделяет три типа единиц семиотической системы (симптомы, сигналы и знаки). Сопрягая свои исследования с идеями Я.М. Розвадовского, В.В. Мартынов рассматривает знак как двухкомпонентную языковую единицу. Дальнейшее развитие теория двухкомпонентности знака получает в трудах А.Н. Гордея в аспектах комбинаторной семантики. Вопросы исследования терминов как специфических знаков, ограниченных точностью и строгостью семантики означаемого ими языкового понятия, освещаются в работах Б.Н. Головина, А.А. Реформатского и др. Проблему лингвистического, стилистического и семиотического функционирования терминов и терминологических выражений исследуют Е.Е. Барина, В.В. Виноградов и др. Особый интерес учёных (Ю.В. Кнорозов, В.М. Соковнин) вызывает проблема декодирования фасцинативной природы знаков языковой системы. Китайские учёные (Вэнь Фэнцзяо, Ван Мэн, Ван Юнсян, Сюй Шэнь) отмечают, что в 80-е гг. XX в. начала формироваться новая языковая реальность, отражённая в модернизме средствами национального и западного языкового опыта.

Методологической базой исследования послужил семиотический подход к анализу китайского языка, рассматриваемого, в частности, как система знаков модернизма, в котором отражена языковая реальность Китая 80-х гг. XX в. Метод семиотических исследований направлен на целостное изучение природы знаков, функционирующих в системе на уровнях семантики, синтактики, прагматики, где прагматические характеристики проявляются в процессе декодирования семантико-смысловой и структурной природы языкового элемента. Поэтому «при строго семиотическом подходе к уровневой характеристике языка в нём выделяется два уровня» [2 с. 269–270]: уровень знака, существующего в сознании языковой личности как готовый стереотипный образ, и уровень комбинации знаков, возникающей в результате коммуникационных процессов. Тем самым, в семиотических исследованиях «поиск функционального отношения между элементами языковой системы следует начинать прежде всего в области синтаксиса и семантики» [3, с. 127]. Семиотическая система модернизма, выполняя функцию отражения ЯКМ Китая 80-х гг. XX в., сочетает в себе такие средства, как идейно-понятийные сферы смыслообразования целого (субъективизм; акцент на лексику, содержащую утрированные характеристики; ироничность; ряды терминологических единиц) и традиционные формы языкового выражения (стереотипы культуры, метафоричные конструкции; чэньюй). В понимании природы терминологической единицы мы придерживаемся точки зрения учёных (Г.О. Винокур, А.А. Реформатский), рассматривающих термин как знак в особой функции, означаемое которого (конкретное либо абстрактное специальное понятие) соотносится с рядом других понятий, выражающих некую теоретическую концепцию конкретной системы терминов. Указывая на неустойчивость границ между терминологическими и общепотребительными языковыми элементами, В.М. Лейчик отмечает: «языковая единица получает признаки термина постольку, поскольку она выступает в терминологической функции, и теряет их в том случае, когда данная единица перестаёт быть термином» [4, с. 10]. Тем самым, в исследовании терминологических средств художественного языка мы рассматриваем их как знаки, свободно функционирующие в системе, но обладающие при этом характером слов специальной языковой области (терминосистемы). Сложность природы терминов, которую они приобретают, функционируя в языке художественного пространства, позволяет данным знакам выступать средством формирования семантической фасцинации. В дефиниции Ю.В. Кнорозова, фасцинация – «такое действие сигнала, при котором ранее принятая информация полностью или частично стирается» [5, с. 324]. По мнению учёного, суть сообщения выражают две составляющие: информационная (непосредственный смысл сообщения) и фасцинативная (средства, фиксирующие и удерживающие на себе внимание реципиента). Согласно определению А.Н. Гордея, «под фасцинацией понимается разновидность информации, иррационально воздействующей на индивида» [6]. Глубокие комплексные исследования феномена семантической фасцинации осуществляются В.М. Соковиним, разработавшим основания фасцинологии как науки о силе эффекта данного явления в процессе коммуникации.

Эмпирическую базу исследования составили аутентичные, репрезентативно значимые тексты художественной прозы Китая 80-х гг. XX в., охватывающие основные стилистические ответвления модернизма: 莫言 «透明的红萝卜» Мо Янь «Прозрачная красная редька» (1985), 刘索拉 «你别无选择» Лю Сола «У тебя нет выбора» (1985) [полный перевод повести с китайского языка на русский наш – В. А.], 韩少功 «爸爸爸» Хань Шаогун «Папапа» (1985), 王安忆 «本次列车终点站» Ван Аньи «Конечная станция» (1981), 阿城 «棋王» А Чэн «Король шахмат» (1984). Комплексный подход к решению лингвистической проблемы исследования модернизма как системы знаков, выражаемых посредством авторского типа кодирования информации, предполагает использование инструментария двух смежных наук: семиотики и комбинаторной семантики, изучающей «отношение языка к модели мира» [7, с. 26]. Семиотику мы рассматриваем «и как некую междисциплинарную науку, в которой все феномены культуры изучаются под знаком коммуникации, и как технику, метод анализа любых феноменов» [8, с. 491]. Усиленная аспектами комбинаторной семантики, семиотика позволяет исследовать «сохранение стереотипов, значения знаков и смысл предложений» [7, с. 26], отражающих динамику «ролей индивидов в событии» [7, с. 26]. Индивид, согласно положениям комбинаторной семантики, представляет собой «разновидность стереотипа как отдельной сущности в выделенном фрагменте модели мира (событии)» [7, с. 25], где стереотип выступает как «закодированный интеллектом повторяющийся элемент в копии мира» [7, с. 25]. Модель мира в аспекте комбинаторной семантики представляет собой «упорядоченное множество стереотипов и упорядоченное множество преобразований одних стереотипов в другие» [9, с. 34]. Методом сплошной выборки из языкового массива оригинальных текстов (общее число знаков (иероглифов) в исследуемых текстах составляет 137 825) выявлены термины, осуществлён подсчёт их суммарного числа (СЧ) и частоты встречаемости (ЧВ) в тексте. На основании соотнесённости терминов с тематикой замещаемых ими понятий определённой терминосистемы дана типологическая классификация данных знаков. Исходя из показателей частотности терминов относительно выявленных тематических групп, устанавливается их роль в формировании фасцинативного эффекта. Кроме того, были отдельно проанализированы свойства терминов, маркирующие их семантико-фасцинативный статус в языке художественной прозы, а также исследованы все случаи функционирования терминов в комбинациях с «семантически оппозиционными» элементами языка (просторечия, диалектизмы; чэньюй) и в составе метафорических выражений. Интерпретация статуса терминологических единиц модернизма осуществляется без специальных объяснений семантики знаков, что обусловлено художественным контекстом их функционирования.

Термины как специфические знаки модернизма 80-х гг. XX в., репрезентируя явления внеязыковой реальности, «служат для детализирования описания предметов, событий, мест, явлений или состояний, а также помогают понять, как язык используется для создания определённого настроения и атмосферы» [10, с. 29]. Специально-научная лексика вводится в систему языка линейно, устанавливая определённый внутренний ритм, обеспечивающий фасциативный эффект, что усиливает информационно-познавательный аспект всей системы знаков в целом. СЧ терминов, классифицированных нами по семи тематическим группам, составило 381, ЧВ терминов во всех текстах – 3752. В таблице представлены классификация, СЧ и ЧВ терминов в исследуемых текстах. Исходя из показателей ЧВ, терминологические единицы ранжированы по степени проявления ими фасцинирующих свойств.

Таблица. – Типология, СЧ и ЧВ выявленных терминов в текстах китайского модернизма 80-х гг. XX в.

№ п/п	Типология (тематическая группа)	СЧ	ЧВ / процентный показатель
1	профессии и их атрибуты	232	2823 (75,2%)
2	социально-философская	45	506 (13,5%)
3	лингвистическая	35	131 (3,5%)
4	медицинская	20	124 (3,3%)
5	искусствоведческая	22	83 (2,2%)
6	спортивная	7	43 (1,2%)
7	идеологическая	20	42 (1,1%)
ИТОГО:		381	3752

Как видно из полученных результатов, наибольшее количество терминов относится к тематической группе «Профессии и их атрибуты» – 232 знака выявлено во всех пяти текстах, ЧВ терминов данной группы составила 2823 раза (75,2% от общего числа терминов всех тематических групп). В данную группу включены, например, такие термины, как: 石匠 ‘каменщик’ (варианты перевода: «石匠 shijiang: 1) ‘каменотёс’, ‘резчик по камню’; 2) (вольный) каменщик; мазон» [11]), 木工 ‘плотник’, 铁匠 ‘кузнец’, 五线谱 ‘нотный стан’, 指挥 ‘дирижировать / дирижёр’, 报幕员 ‘конферансье’, 接生婆 ‘акушерка’ (варианты перевода: «接生婆 jiēshēngpó: ‘повивальная бабка’, ‘повитуха’» [11]), 牛皮商 ‘торговец’, 窑匠 ‘гончар’, 裁缝 ‘портной’, 文豪 ‘писатель’, 教书 ‘учитель’, 裁剪 ‘закройщик’, 售票员 ‘кондуктор’). На наш взгляд, интерес авторов к знакам, раскрывающим понятия данной тематической группы, и введение их в язык модернизма обусловлены исторической реальностью: в исследуемый нами период колоссальное количество китайцев (особенно, представители интеллигенции) столкнулись с проблемой, лишившей их возможности применения собственных профессиональных навыков, утраченных за годы «культурной революции» (1966–1976 гг.). Поэтому знаки профессиональной тематики в языке модернизма активируют процессы стереотипизации, имплицитно формируя знакомые образы реальности.

Вторая по ЧВ терминов – группа знаков социально-философской тематики – 45 терминов, ЧВ – 506 (13,5%) (например: 自然科学哲学家 ‘натурализм’, 主观 ‘субъективный’, 哲学思维 [философское] ‘мышление’, 理论 ‘теория’ [научная], 理性 ‘рациональность’). Далее следуют группы терминов с примерно равной ЧВ: лингвистическая – 35 терминов, ЧВ – 131 (3,5%) (например: 蝌蚪文 ‘головастиковое письмо’ (определённый стиль иероглифического письма), 对联 ‘парная надпись’ (вариант перевода: «对联 duìlián: ‘парные надписи, дистих на парных каллиграфических панно’» [11]), 文言 ‘вэньянь’, 白话 ‘байхуа’, 普通话 ‘путунхуа’); медицинская – 20 терминов, ЧВ – 124 (3,3%) (摆子 ‘малярия’, 手指骨节 ‘фаланги’ [пальцев], 神经质 ‘невротизм’, 歇斯底里 ‘истерия’, 神经错乱 ‘нервное расстройство’, 遗传学 ‘генетика’, 病 ‘болезнь’). Следующую группу составили знаки искусствоведческой тематики – 22 термина, ЧВ – 83 (2,2%) (например: 艺术 ‘искусство’, 诗 ‘поэзия’, ‘стихи’, 字画 ‘каллиграфия’ (вид традиционного китайского искусства), 戏剧性 ‘драматизм’, ‘театральность’, 排练 ‘репетиция’, 画家 ‘художник’). Кроме того, были выявлены термины спортивной тематики – 7 терминов, ЧВ – 43 (1,2%) (например: 体育 ‘физкультура’, 比赛 ‘соревнование’, 剑术 ‘фехтование’, 跑表 ‘секундомер’, 砗 ‘гирия’) и, наконец, с наименьшей частотой встречаемости – знаки идеологической тематики – 20 терминов, ЧВ – 42 (1,1%) (传单 ‘листочка’, 社会主义 ‘социализм’, 公社革委 ‘ревком [революционный комитет] коммуны’, 走资派 ‘каппутист’ (термин «каппутист» возник в эпоху «культурной революции» и означал приверженцев капиталистического строя), 集体户 ‘коллективный двор’, 广告 ‘реклама’, 表格 ‘анкета’). Мы полагаем, что несмотря на отмену в рассматриваемый нами период жёсткой политизированной цензуры, термины идеологической терминосистемы вводились в язык модернизма ввиду устойчивости означаемых ими понятий (стереотипов), сформированных за годы идеологической

кампании 1966–1976 гг. и раскрывающих специфику мышления языковой личности в первое десятилетие после окончания «культурной революции». Таким образом, повторы терминов, вводимых в текст линейно (ЧВ), динамически организуют систему знаков модернизма и «позволяют упорядочить сообщение, построить его структуру таким образом, чтобы придать ему определённый ритм, который способствует запоминанию текста и является важным фасциативным приёмом» [12, с. 138].

Специфической характеристикой терминов модернизма является утрата знаком строго научной информационной составляющей, что обусловлено спецификой их использования в системе. Введение терминов в состав комбинаций, включающих «семантически оппозиционные» знаки, снижает его терминологическое значение и придаёт образность всему высказыванию. Рассмотрим примеры функционирования термина в составе конструкций, содержащих «семантически оппозиционные» знаки:

1) *他说完就用力地砸他的和弦，一会儿在最高音区，一会儿在最低音区，一会儿在中音区，不停地砸键盘，似乎无止无休了* ‘Договорив, он сразу же начал играть свои аккорды то в самом высоком регистре, то в самом низком, то в среднем, не переставая долбить по клавишам, без паузы и отдыха.’ Знаки *弦* ‘аккорды’, *音区* ‘регистр’, *键盘* ‘клавиши’ – терминологические единицы, употребляемые в конструкции со знаком *砸* ‘долбить’, который относится к сниженной лексике (здесь – разговорная, носит характер просторечия).

2) *马力，马力，一声不吭，站在那儿象个黑塔的马力，可就是不爱吭声，象个空五度在一个极沉闷的音区撞了一下就再没发展下去* ‘Ма Ли, Ма Ли, безмолвной, тёмной башней нависающий Ма Ли, не подаёт ни звука, словно чистая квинта в самом гнетущем регистре резанула по ушам и оборвалась.’ В состав конструкции наряду с терминологическими единицами *五度* ‘квинта’, *音区* ‘регистр’, выступающими в своём прямом значении как строго научные термины музыкальной области, входят знаки *不爱吭声* ‘не подаёт ни звука’ (здесь – чэньюй, устойчивый оборот китайского языка, служащий повышению образности высказывания и традиционно состоящий из четырёх иероглифов), *撞了一下* ‘резанула’ (здесь – разговорная лексика, носит характер просторечия). Комбинирование «семантически оппозиционных» знаков воздействует на сознание индивида иррационально (в терминологии комбинаторной семантики), что создаёт эффект фасцинации.

3) *有次钢琴课上把钢琴老师熏得憋气五分钟*. ‘Однажды на уроке игры на фортепиано учительница из-за него «угорела» и пять минут не могла дышать.’ Термин *钢琴* ‘фортепиано’ входит в конструкцию наряду со знаком сниженной лексики *熏* ‘угорела’ (разговорная лексика, носит диалектный характер). Комбинация строго научных терминологических единиц со знаками разговорного стиля формирует у них новые коннотации и придаёт характер сниженной лексики, что, в свою очередь, иррационально воздействует на адресата сообщения.

В семиотике модернизма специальные научные элементы языка могут функционировать также в составе метафор (понимаемых нами расширительно, то есть относительно любых видов употребления знаков в непрямом значении: сравнение, перифраз, метонимия, синекдоха, олицетворение и др.), что приводит к дополнительным семантико-смысловым коннотациям знака. Рассмотрим примеры:

1) *小铁匠在铁砧子旁边以他一贯的姿势立着，双手拄着锤柄，头歪着，眼睛瞪着，象一只深思熟虑的小公鸡*. ‘Молодой кузнец стоял у наковальни в привычной позе, опираясь обеими руками на рукоятку кувалды и наклонив голову набок – его единственный глаз смотрел в одну точку, он был похож на петуха, который вдруг о чём-то задумался’. Знаки *铁匠* ‘кузнец’, *铁砧子* ‘наковальня’, *锤* ‘кувалда’ – терминологические единицы, относящиеся к группе «Профессии и их атрибуты». В конструкции с данными терминами функционируют знаки, образующие метафору: *象一只……小公鸡* ‘похож на петуха’ (сравнение). Семантико-смысловый аспект бытования терминов в составе метафоры выражается в том, что данные знаки выступают средством повышения образности всего высказывания, выполняя несвойственную для них функцию.

2) *石匠工场上锤声叮当，钢钻子啃着石头，不时迸出红色的火星*. ‘На площадке, где работали каменщики, раздавался стук молотков, их зубила вгрызались в камни, то и дело отбрасывая огненные искры.’ Термины *石匠* ‘каменщик’, *锤* ‘молоток’, *钻子* ‘зубило’ образуют комбинацию знаков, включающих метафорическое выражение *啃着* [зубила] ‘вгрызались’, характер которого выявляется посредством логически возникающих ассоциативных образов: «зубило – зуб – вгрызались». Декодирование терминологических знаков, включенных в художественный контекст, порождает семантическую фасцинацию – эффект «завораживающего» воздействия на сознание реципиента, трансформирующего его представления о существующей реальности.

3) *弦乐队象一群昏天黑地扑过来的幽灵一样语无伦次地呻吟着*. ‘Налетевшая стая студентов класса струнной музыки принялась невнятно стенать, будто призраки.’ Терминологическая единица *弦乐* ‘струнная

музыка' в конструкции с языковыми знаками *一群昏天黑地扑过来的* 'налетевшая стая' [студентов] (здесь – нейтральная, носит метафорический характер), *语无伦次地呻吟着* 'невнятно стенать' (здесь – фразеологический оборот), *幽灵一样* 'будто призраки' (здесь – разговорная, носит метафорический характер) утрачивает специфику термина, однако повышает выразительность всего метафорического выражения в целом.

Таким образом, в терминологических средствах модернистского языка естественным образом стираются признаки специального слова (конкретность, однозначность, строгая номинативная функция, отсутствие оценочной составляющей и системность), что повышает их фасцинативный потенциал.

Заключение. Проанализировав методологический потенциал семиотики, инструментарий которой направлен, в частности, на исследование семантической и комбинаторной природы терминологических единиц модернизма в контексте языковой реальности Китая 80-х гг. XX в., а также основываясь на данных, полученных в результате анализа языка репрезентативно значимых прозаических текстов модернистского дискурса, позволяющего установить фасцинативный статус терминов, приходим к следующим выводам:

1. Характер терминологических единиц обусловлен специфическими факторами функционирования в семиотическом пространстве модернизма: 1) данные знаки составляют значительную часть системы (СЧ – 381), вводятся в язык линейно и, повторяясь многократно (ЧВ – 3752), обеспечивают тем самым особую интенсивность и ритмическую динамику сообщения, что приводит к удержанию внимания реципиента; 2) комбинаторные варианты терминов в системе знаков художественного языка обуславливают утрату их прямого значения и формируют новые коннотативные наслоения нетерминологического характера; 3) выражаемые терминами понятия (профессиональные, музыкальные и др.) имеют особую значимость для носителей китайского языка и вызывают эмоциональное «узнавание» передаваемой ими информации о явлениях реального мира; 4) специфика передачи терминами информации обусловлена тем, что их бытование в пространстве художественного языка является отклонением от строгой языковой нормы, согласно которой данные знаки используются в «языке для специальных целей» [13, с.14]; 5) информация художественного сообщения, передаваемая терминами с неясными или неявными значениями, «погружает» сознание языковой личности в состояние своеобразного транса, снимая с него защитные блокировки и оптимизируя восприятие в целом.

2. В языковой модели модернизма термины образуют тематические группы, маркирующие их принадлежность к определённой терминосистеме. Всего выявлено семь групп терминов по тематическим направлениям: 1) профессии и их атрибуты; 2) социально-философская терминология; 3) лингвистика; 4) медицина; 5) искусствоведение; 6) спорт; 7) идеология. Установлено, что у знаков группы «Профессии и их атрибуты» – наибольшая ЧВ (75,2%), у знаков идеологической тематики ЧВ составляет всего 1,1%. Данные результаты указывают, на наш взгляд, на значительные трансформации ЯКМ Китая в первое десятилетие после окончания «культурной революции» (интерес к новым реалиям, реформирование профессиональных областей деятельности, влияние западных технологий; снижение политической и идеологической цензуры и др.).

3. Знаки специальной научной лексики комбинируются в языке модернизма с «семантически оппозиционными» элементами, относящимися как к области так называемой сниженной лексики (просторечия, бранные слова, диалектизмы), так и к традиционным элементам китайской лексики высокого стиля, репрезентирующим стереотипы национальной культуры (фразеологические обороты – чэньюй), что приводит к утрате терминами специального (терминологического) значения, формирует полисемические свойства данных знаков и расширяет их фасцинативный потенциал.

4. Термины входят в состав метафорических конструкций, обретая несвойственную им двуплановость выражения (переносное (метафорическое) значение). Тем самым, идеальная природа терминов модернизма (их означаемое) в конструкциях метафорического характера проявляется как результат частичной либо полной детерминологизации знака, приводящей к возникновению в его характере новых коннотаций, что обусловлено контекстом художественного языка. Следует отметить, что интерпретация семантических свойств термина в составе метафорических выражений не имеет строгих окончательных трактовок, так как декодирование смыслов обусловлено возможностями конкретного реципиента.

Таким образом, полученные результаты исследования терминов как знаков, реализующих эффект семантической фасциации, раскрывают основные свойства данных знаков: 1) системообразующий, динамико-ритмический характер функционирования в языке китайского модернизма 80-х гг. XX в.; 2) утрата ядерных значений и формирование новых комбинаторных вариантов в системе модернистского языка; 3) метафорическая составляющая семиотики; 4) отклонение от нормы (введение в систему художественных знаков); 5) репрезентация особо значимых для носителей китайского языка понятий; 6) многозначность терминологических единиц (либо двусмысленность, неясность их значений); 7) обширная тематика отражаемых данными знаками стереотипов языковой реальности Китая в рассматриваемый период.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астремцкий В.С. Семиотическая структура китайского модернистского текста 80-х гг. XX в. // Пути Поднебесной: сб. науч. тр. – Вып. XII. В 2 ч. – Ч. 2 / редкол.: А.Н. Гордей (отв. ред.), Н.В. Михалькова (зам. отв. ред.). – Минск: МГЛУ, 2025. – С. 12–22.

2. Мечковская Н.Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура: Курс лекций: учеб. пособие для студ. филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. заведений. – 2-е изд., испр. – М.: Изд. ц. «Академия», 2007. – 432 с.
3. Гордей А.Н. Семантика метасемантики // Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. Сер. Филология. – 2007. – Т. 20(59), № 1. – С. 126–133.
4. Лейчик В.М. Терминоведение: Предмет, методы, структура. – Изд. 4-е. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 256 с.
5. Кнорозов Ю.В. Избранные труды. – СПб.: МАЭ РАН, 2018. – 594 с.
6. Гордей А.Н. Теоретическая грамматика восточных языков: лекц. курс. Электрон. дан. – Минск: [без изд.], 2007. – 1 эл. опт диск (CD-ROM).
7. Гордей А.Н. Новая редакция виртуальной цепи китайского синтаксиса // Пути Поднебесной: сб. науч. тр. – Вып. XII. В 2 ч. – Ч. 1 / редкол.: А.Н. Гордей (отв. ред.), Н.В. Михалькова (зам. отв. ред.). – Минск: МГЛУ, 2025. – С. 25–37.
8. Эко Умберто. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 544 с.
9. Гордей А.Н. Основания комбинаторной семантики // Слово и словарь = Vocabulum et vocabularium: сб. науч. тр. по лексикографии / отв. ред. Л.В. Рычкова. – Гродно: Гродн. гос. ун-т, 2005. – С. 32–35.
10. Астремецкий В.С. Структурно-смысловые трансформации языковой картины мира Китая 80-х гг. XX в. // Universum: филология и искусствоведение: электронный научный журнал. – 2024. – № 10(124). – С. 27–30. – DOI: <https://doi.org/10.32743/UniPhil.2024.124.10.18296>.
11. Большой китайско-русский словарь: [сайт]. – URL: <https://bkrs.info> (дата обращения: 05.08.2025).
12. Омельченко Е.В. Фасцинирующая составляющая в непрямой коммуникации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 1(19). – С. 136–139.
13. Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология: вопросы теории. – М.: ЛИБРОКОМ, 2012. – 248 с.

Поступила 15.10.2025

CREATING THE EFFECT OF SEMANTIC FASCINATION BY MEANS OF TERMINOLOGICAL UNITS IN THE LANGUAGE OF CHINESE MODERNISM IN THE 1980s

U. ASTRAMETSKI

(Belarusian State University of Foreign Languages, Minsk)

The article is devoted to general issues of semiotic research of the sign system of Chinese modernism, representing the features of the national linguistic view of the world (LVW) of the 1980s, and, in particular, to the problem of studying the status of terms in the language of modernist prose. The specificity of the linguistic nature of modernist terms in the context of semiotics and combinatorics is revealed. An attempt is made to classify terminological signs in their correlation with the concepts of the corresponding terminology systems. The properties of terms in language structures including "semantically oppositional" signs (colloquial speech, dialectical expression; chengyu) are revealed, connotative properties of terms in metaphorical expressions are revealed. As a result, the main semiotic characteristics of terms are determined, establishing the status of these signs as linguistic means that create the effect of semantic fascination in the linguistic space of modernism.

Keywords: *Chinese language, semiotics, modernism, term, semantic fascination, combinatorics, LVW, artistic language.*

УДК 811.161.1'373:811.581.11:23

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-86-90

**СОРОКА И ВОРОНА В АССОЦИАТИВНОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ КИТАЙЦЕВ
И РУССКОЯЗЫЧНЫХ БЕЛОРУСОВ****КАН ЖОШИ***(Белорусский государственный университет, Минск)*ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1419-0331>

Настоящая статья посвящена изучению и сравнению ассоциативных полей зоонимов «сорока» и «ворона» в языковой картине мира китайцев и русскоязычных белорусов через лингвокультурологический и психолингвистический подходы. Исследование основано на ассоциативных экспериментах, проведенных в 2021–2023 годах, в которых приняли участие 1200 человек, по 600 от каждой группы носителей. Результаты исследования выявили фундаментальные различия в восприятии данных птиц. Автор анализирует историческую трансформацию образов этих птиц в культурах двух народов для поиска причины таких расхождений. Статья доказывает, что анализ ассоциативных реакций является эффективным инструментом выявления национально-культурной специфики языковой картины мира и имеет практическую ценность для улучшения межкультурного диалога.

Ключевые слова: зоонимы, ассоциативное представление, языковая картина мира, лингвокультурология.

Введение. Ассоциация – закономерно возникающая связь между отдельными событиями, фактами, предметами или явлениями, отражёнными в сознании индивида и закреплёнными в его памяти. При наличии ассоциативной связи между психическими явлениями *A* и *B* возникновение в сознании явления *A* закономерным образом влечёт появление в сознании явления *B*. По мнению Ф. Крамера, «для некоторых исследователей выявление привычных ассоциаций родного языка является лишь первым шагом в изучении других когнитивных процессов... Другие больше интересуются ассоциациями как таковыми, основываясь на мнении, что ассоциации сами по себе отражают базовые свойства интеллекта и его мыслительных процессов» [1, с. 2]. Вот почему исследование ассоциативных представлений помогает обнаружить объективно существующие в психике носителя языка семантические связи слов.

Лексикографическая презентация ассоциативно-вербальных сетей двух языков предоставляет уникальную возможность для сопоставления различных языковых картин мира. Этот процесс позволяет не только выявить общие черты и различия между культурами, но и глубже понять, как разные языки отражают мировосприятие и оценку окружающей действительности. Анализ таких сетей помогает осветить особенности национального языкового сознания, выявляя, как исторические, культурные и социолингвистические факторы формируют уникальные представления о мире в каждом языке [3, с. 125].

В последние годы исследования в области ассоциативных экспериментов и зооморфных метафор стали одним из приоритетных направлений в китайском и белорусском языкознании. Теоретический фундамент подобных сопоставлений заложен в трудах таких исследователей, как Ю.Н. Караулов и Н.В. Уфимцева. Специфика же белорусского языкового сознания нашла отражение в работах А.П. Клименко, А.И. Титовой, Б.Ю. Нормана, А.М. Калюты. Китайские лингвисты Чжао Цюе и Чэнь Мэйюй, опираясь на материалы «Русского ассоциативного словаря», исследовали ассоциативные поля соматизмов (2013) [4]. М.А. Гаврилюк опубликовала в Китае диссертацию «Зооморфная метафора в китайском и русском языках: когнитивный аспект» (2017) [5]. В белорусской науке также активно разрабатывается данная проблематика: стоит отметить работы А.М. Калюты по русско-турецким фразеологизмам (2008) [6], О.В. Лапуновой по метафорике во французском и русском языках (2020) [7], а также недавнее исследование аспиранта Лю Сюаньэр, посвящённое образу змеи в китайской и белорусской мифологии (2024) [8].

Однако несмотря на имеющиеся работы, объектом которых стали зоонимы, в современной лингвистике до сих пор отсутствовало комплексное сопоставительное исследование ассоциативных полей зоонимов китайцев и русскоязычных белорусов на материале массового свободного ассоциативного эксперимента. Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью восполнить этот пробел. Выбор орнитонимов «сорока» и «ворона» в качестве основного объекта анализа продиктован результатами предварительного этапа эксперимента, выявившего их яркую национально-культурную маркированность, а также существенную семантическую асимметрию в китайской и белорусской лингвокультурах. В условиях интенсификации белорусско-китайского стратегического партнёрства и расширения образовательных обменов выявление подобных этнокультурных различий необходимо для оптимизации межкультурной коммуникации, а также для совершенствования практики лингводидактики и переводоведения.

Основная часть. Нами в 2021–2023 годах для уяснения разницы в лексическом ассоциировании зоонимов китайцами и белорусами проводился свободный ассоциативный эксперимент в китайской и русскоязычной аудиториях. Было опрошено около 1600 человек. Для корректности сравнения отобрано 1200 анкет, по 600 для обоих языков. Эксперимент проводился в двух формах: с использованием письменного анкетирования и онлайн-опросов. В каждой анкете респондентам предлагалось записать первые слова или фразы, которые приходили им в голову при восприятии указанных в анкете зоонимов.

В данной статье представлены результаты эксперимента со словами *сорока* и *ворона*. В обыденном сознании китайцев и белорусов эти две птицы стоят рядом, поскольку обе птицы – распространённые обитатели населённых пунктов в Китае и Беларуси. Эта данность находит подтверждение в результатах нашего эксперимента. Так, в ассоциативном поле белорусов на стимул *сорока* реакция *ворона* зафиксирована 48 раз, на стимул *ворона* реакция *сорока* встречается 5 раз. В ассоциативном поле китайцев на стимул *喜鹊* ('сорока') реакция *乌鸦* ('ворона') зафиксирована 6 раз, на стимул *乌鸦* ('ворона') реакция *喜鹊* ('сорока') – 4 раз. Распределение оценочных коннотаций образов этих птиц в языковых картинах мира китайцев и русскоязычных белорусов следующее:

Слова-стимулы	Тип коннотации	Китайцы, %	Белорусы, %
Сорока	Положительная	92%	6%
	Нейтральная	0,01%	71%
	Негативная	7,99%	23%
Ворона	Положительная	5%	9%
	Нейтральная	29%	74%
	Негативная	66%	17%

Сопоставительный анализ данных таблицы позволяет сделать вывод о существенной семантической асимметрии. Для китайских респондентов образ сороки характеризуется абсолютным доминированием положительной оценки, тогда как в сознании белорусов преобладает нейтральное восприятие при наличии заметной доли негативных реакций. Что касается образа вороны, то положительные коннотации минимальны в обеих лингвокультурах; однако если у китайцев превалирует негативная оценка, то у белорусов — нейтральная.

У китайцев в АП *сорока* зафиксировано 126 разных ассоциатов. Реакции с положительной коннотацией концентрируются вокруг двух ключевых семантических компонентов: «хорошая новость» и «любовь». К первому компоненту относятся такие реакции, как *报喜* ('сообщать радостную весть') 79, *好事* ('благое дело') 75, *好运* ('удача') 41 и др. Ко второму компоненту относятся реакции *七夕* ('Циси, китайский День влюбленных') 9, *爱情* ('любовь') 8 и др.

В ассоциативном поле русского слова-стимула *сорока* есть 167 ассоциатов. Выделяется группа из 21 реакций, актуализирующая сему «блестящие предметы»: они встречаются в общей сложности 130 раз: *золото* 25, *блеск* 25, *украшение* 17, *драгоценность* 14, *блестящее* 10 и т.д. Несмотря на то, что данные реакции сами по себе обладают нейтральной или положительной коннотацией, глубинный анализ структуры поля показывает иную картину. С этой тематической группой тесно связан кластер ассоциатов, имеющих ярко выраженную негативную окраску и отсылающих к понятию «хищение»: *воровка* 40, *вор* 7, *воровство* 7, *кража* 5 и др. Суммарная частотность данной группы составляет 63 единицы. Кроме того, в ядре образа сороки присутствует еще один негативный компонент. В анкетах зафиксировано 12 слов, связанных с шумом и распространением ложной информации: *сплетня* 16, *болтовня* 4, *болтливый* 4, *болтливость* 3, *шум* 2 и др. Таким образом, хотя формально большинство реакций белорусов можно классифицировать как нейтральные, детальный анализ ассоциативных связей вскрывает доминирование скрытой негативной оценки в структуре образа птицы.

В китайском АП стимула *乌鸦* ('ворона') выявлено 122 различные реакции. 66% негативных ассоциаций можно разделить на две категории: «чёрный цвет с отрицательной семантикой» и «неудача». Примеры реакций: *霉运* ('невезение') 102, *不祥* ('зловещий/недобрый знак') 74, *坏事* ('дурное дело') 26, *漆黑* ('кромешная тьма') 10, *黑漆漆* ('мрачный') 2, *黑乎乎* ('чёрный, грязный') 2.

Среди нейтральных реакций в обоих выборках преобладают соматизмы и обозначения локаций. Например, есть общие реакции: *крылья*, *ветка*, *чёрный* и др. Особого внимания заслуживает группа текстовых ассоциаций, отсылающих к литературным, фразеологическим и другим текстам. Например, в белорусском поле на стимул *ворона* получена реакция *и сыр* 4, а на стимул *сорока* реакции *белобок* 59 и *сыр* 14. В китайском поле на стимул *喜鹊* ('сорока') зафиксирована идиома *鸠占鹊巢* ('голубь занимает гнездо сороки') 4, а на стимул *乌鸦* ('ворона') – прецедентное название басни *乌鸦喝水* ('ворона пьет воду') 9.

Опираясь на эти данные, мы полагаем, во-первых, и китайцы, и белорусы часто соотносят ворону с сорокой. Для белорусов это объясняется, возможно, тем, что ворона и сорока, кроме общих мест обитания рядом с людьми, имеют схожие повадки. А для китайцев причина в том, что сорока в китайской культуре символизирует счастье, а ворона – несчастье. Антитеза *счастье/несчастье*, таким образом, совпадает с символическим представлением о птицах. Во-вторых, существует большая разница в национальной психологии восприятия сороки и вороны у китайцев и белорусов. Причины такого различия будут проанализированы далее.

Как указывают источник «早期中国的乌鸦形象» («Вороны в раннем Китае»), вороны были божественными птицами в древнем Китае. У вороны в природе только две лапы, но в документах доциньской и ханьской династий часто встречаются записи о «трёхлапых воронах». Образ «Трёхлапой вороны» имеет две линии передачи: одна – божественная птица, связанная с солнцем, а другая – посланница рядом с королевой-матерью Запада. (Королева-мать Запада (西王母, Си Ванму) – это важная фигура китайской мифологии и даосской традиции. Она считается одной из наиболее почитаемых богинь, связанной с бессмертием, долголетием и западной частью мира).

Несмотря на то, что между этими двумя линиями не так много связей и каждая из них имеет свое собственное происхождение, обе они представляют высокий статус вороны в сердцах древних китайцев [10, с. 50]. Этот священный образ вороны до сих пор сохраняется в представлениях небольшого числа людей. В анкетах была ассоциация 太阳神鸟 «Солнечная божественная птица».

Как пишет китайский исследователь истории Цзы Гэ, во времена династии Хань концепция управления заключалась в том, чтобы управлять государством с сыновней почтительностью. За исключением двух императоров-основателей все императоры династии Хань были отмечены знаком слова «сыновняя почтительность» в их храмовых именах [10, с. 55]. Ещё установлена система отбора государственных служащих на основе сыновней почтительности. В такой политической среде ворона находится благодаря своему высокому религиозному статусу и природным качествам: когда вороны вырастают, они кормят своих матерей. Поэтому народ создал вороне новый образ «сыновней птицы» [18, с. 49]. Это также отражено в результатах наших экспериментов: 反哺 3 'вороны знают почитание родителей, кормя их в старости', 忠孝 1 'преданность (государю) и сыновняя почтительность (к родителям)'.

Упомянутые выше образы вороны «трёхлапая птица» и «сыновняя птица» имеют гуманистическое значение, а установление их образов связано с общественными представлениями и нравственностью. Природные атрибуты вороны были изучены слабо. С постепенным повышением производительности труда углубляются познание и понимание людьми природных явлений, и поклонение солнцу постепенно отмирает. Описаний природных атрибутов вороны становится всё больше. Вороны любят есть протухшее мясо: на древних полях сражений вороны поедали трупы воинов, отдавших жизнь за страну; люди умирают, их тела гниют, привлекая ворон. Эта ситуация постепенно сложила в сознании людей стереотип: ворона символизирует смерть. Со временем отвращение к вороне превзошло первоначальное обожание и любовь к ней, и образ вороны превратился в культурное табу. С точки зрения культурной антропологии возникновение табу происходит из-за беспокойства людей по поводу смерти и боли. После династии Сун табу на ворону стало в Китае обычным культурным явлением [16, с. 50]. По нашим данным, 43% реакций китайцев связаны с несчастьем и смертью: 倒霉 'не везёт' 45, 不祥 'неблагоприятный' 31, 厄运 'бедствие' 24, 不吉利 'несчастливый' 17, 晦气 'невезение' 17, 不幸 'неудача' 10, 坏事 'плохие дела' 9, 霉运 'несчастье' 7, 报丧 'известие о смерти' 5, 凶兆 'дурной знак' 5, 不吉祥 'неблагоприятный' 4, 灾难 'бедствие' 4, 死亡 'смерть' 3 и т.д.

Среди китайских идиом и поговорок, связанных с вороной, известны следующие: 乌合之众 'собираются как вороны' – это сброд, неорганизованная толпа; 天下乌鸦一般黑 'все вороны в мире одинаково черны' – порочные, злые люди одинаково плохи во всем мире, повсюду; 鸦雀无声 'не слышно ни вороны, ни воробья' – очень тихо. В этих идиомах и поговорках ворона всегда коннотативно отрицательно окрашена, например, в идиоме 鸦雀无声 звуки вороны и воробья считаются шумными и бесполезными.

Таким образом, в китайской культуре и истории образ вороны претерпел заметные изменения от «счастливого» к «зловещему». Это преобразование не только отражает понимание природы и животных древними людьми, но также тесно связано с развитием социальной культуры, религиозных верований и народных традиций. Данный переход иллюстрирует сложные чувства китайцев по отношению к вороне как к живому существу и показывает глубокое влияние изменений культурного контекста на символику животных.

В то же время, в отличие от вороны, образ сороки в китайской истории претерпел изменения совершенно противоположные – от «зловещего» к «счастливому».

Сорока, в древности называемая «鹊», – это птица, широко распространённая в Китае. Она обычно выбирает для гнездования высокие деревья, а её гнёзда большие и прочные, что делает их весьма заметными. В ранней культуре сорока не имела ярко выраженного положительного или отрицательного значения. Однако начиная с эпохи династий Восточной Хань, образ сороки постепенно приобрел негативное значение. Согласно записям 后汉书» (Книга Поздней Хань) [19], в конце эпохи Восточной Хань на солнце появились черные пятна, которые сравнили с группой сорок. С точки зрения современной науки, это всего лишь природное явление, но в древности для людей, не обладавших развитыми технологиями и представлениями, необычные небесные явления часто воспринимались как символ воли богов. Черные облака, закрывающие солнце, вызывали беспокойство и страх у людей. В это время началось Восстание «желтых повязок», и данное небесное явление рассматривалось как предвестие бедствий, что подтверждало негативное представление о сороке в то время.

Образ сороки как знака удачи начал формироваться в период династии Тан. В сборнике эссе Дуань Чэнши «酉阳杂俎» говорится: «俗言见鹊上梁必贵» (По народной примете, увидеть сороку на балке дома – значит стать богатым). В историческом сборнике эссе Ван Жэнью «开元天宝遗事» также упоминается выражение «灵鹊报喜» 'Шустрая сорока сообщает хорошую новость'. К тому времени образ сороки, приносящей хорошую весть, уже стал доминирующим. В исторической книге «Старая книга Тан» в сто тридцать шестом разделе впервые появляется слово 喜鹊 'сорока' [20, с. 3748]. Таким образом, начиная с династии Тан, словосочетание 喜鹊 начинает использоваться как единое целое. И иероглиф «喜» в названии сороки означает «хорошие, весёлые». После этого слово «喜鹊» стало широко появляться в различных стихах и статьях, что знаменует собой завершение трансформации образа сороки в языковой картине мира китайской нации от зловещего к благоприятному [21, с. 90].

В наших анкетах встретилась ассоциация 声名鹊起 'Репутация и известность быстро растут, словно сорока (символ удачи) взлетает вверх'. Образ сороки в этой идиоме – диаметрально противоположность образу вороны

в идиоме 鸦雀无声 ‘не слышно ни вороны, ни воробья’, то есть сорока считается благоприятным символом. Кроме того, в китайском фольклоре каждый год на праздник Циси (аналог дня Святого Валентина) все сороки мира прилетают к реке на небе, чтобы построить сорочий мост и помочь разлученным Пастуху и Ткачихе встретиться, поэтому в китайской культуре сорока часто символизирует счастье, любовь и свадьбу. В анкетах были соответствующие этому ассоциации: 爱情 ‘любовь’ 8, 七夕 ‘праздник Ци Си’ 8, 结婚 ‘свадьба’ 7, 牛郎织女 ‘Нянь Цзинь и Чжинь Нюй’ 5, 鹊桥 ‘мост сорок’ 4 и т.д. Древние китайцы считали, что пение сорок в течение всего года всегда одинаково. Мудрецы по традициям конфуцианства должны вести себя, как сороки – как постоянные, уверенные, настойчивые и не изменяющиеся с начала до конца жизни. Поэтому конфуцианство часто просит людей учиться у сорок и рассматривать сорок как некий образец для мудрецов. В анкетах как раз была ассоциация 圣贤 ‘святые’ 2. Образ сороки также часто появляется в литературных произведениях, таких как традиционная китайская живопись ‘喜鹊登梅’ («Сороки сидят на ветках сливы, значит произойдёт что-то хорошее»).

Можно сказать, что в традиционной китайской поэзии, легендах, во фразеологии и паремиологии, в других культурных носителях, которые могут отражать китайское национальное сознание и языковую картину мира китайцев, сорока символизировала счастье с древнейших времён до настоящего времени.

В европейской культуре, напротив, к сороке относятся скорее негативно. В русском языке есть фразеологизм «сорока на хвосте принесла». Здесь сорока связывается с образом говорливой, ворчливой женщины или сплетницы. В АП слова *сорока* реакция *хвост* зафиксирована 8 раз. Эта ассоциация, скорее всего, вызвана данным фразеологизмом. Помимо этого, имеются ещё такие ассоциации, отражающие данную характеристику сороки: *новость* 20 (*новости* 11), *сплетня* 16 (*сплетни* 14), *разговор* 5 (*разговоры* 1), *болтовня* 4 и т.д. Как показывают результаты нашего эксперимента, в сознании носителей русского языка живёт представление о том, что сороки неравнодушны к блестящим предметам, которые они часто тащат в своё гнездо. Например, в анкете были реакции: *золото* 25, *блеск* 25, *украшение* 17 (*украшения* 15), *драгоценность* 14 (*драгоценности* 3) и др. Поэтому птица в народе получила прозвище «сорока-воровка» (Кроме названия повести А.И. Герцена, вспомним оперу итальянца Джоаккино Россини «Сорока-воровка, или опасность судить по наружности»). В АП слова *сорока* реакция *воровка* как текстовая ассоциация зафиксирована 40 раз.

Сорока в белорусских народных представлениях – нечистая птица, потому что создана чёртом и служит ему. Говорят, что знающие хозяева, как указывает «Энциклопедия славянской культуры...», вешали в конюшне убитую сороку, чтобы чёрт на ней ездил, а коней оставил в покое [22].

У славян ворона тоже пользуется недоброй славой. Как и у китайцев, считалось, что карканье вороны вблизи жилища кличет беду, даже смерть. Плохой приметой было услышать карканье вороны перед тем, как отправиться в дорогу. Кроме того, известно, что вороны любят протухшее мясо. Может быть, это ещё одна причина, по которой птица обычно ассоциируется у человека с опасностью. В древности вороны часто сопровождали опасных хищников. Даже сегодня опытные охотники могут судить о присутствии опасности в лесу по тревожным крикам вороны.

Тем не менее, символика вороны неоднозначна. Как птицы-падальщики, вороны стали ассоциироваться с мёртвыми и заблудшими душами и получили мифический статус. Учёные доказали, что ворон живёт от 30 до лет. Это умная птица. Во многих русских сказках как “говорящая” птица ворона и ворон также олицетворяют пророчество, мудрость и понимание. В анкетах были ассоциации *мудрость* 4, *умная* 4, *хитрая* 4, *ум* и др. В русском языке есть поговорка *Старый ворон не каркнет мимо*. Она характеризует человека, который имеет опыт и не допускает ошибок в своей области. В истории России войны с внешним врагом случались очень часто. Из-за отсутствия транспорта и связи войска страдали от ударов противника. Позже солдаты обнаружили: где мертвецы, там и вороны, и использовали это, чтобы обнаружить врага, защитить армию от внезапного нападения. Поэтому зафиксированы реакции *скорбь*, *смерть* 12, *страх* 4, *опасность* 2 и т.д. [22, с. 14].

Анализируя разницу между культурной символикой вороны и сороки в ассоциативном представлении китайцев и русскоязычных белорусов, мы обнаружили, что китайцы придают большое значение традициям: как только чему-то придаётся определённый смысл, атрибуты самой вещи размываются. Это происходит из-за того, что китайцы обратили внимание на связь между людьми и птицами, но игнорировали характеристики самих птиц. Белорусы относительно независимы и больше внимают собственным представлениям, интересуются атрибутами собственно вещей. Сорока часто ассоциируется с болтливостью и воровством. Но в АП слова сорока реакция *белобока* зафиксирована больше всего – 59 раз. Это отголосок известной русской детской сказки-загадки «Сорока-белобока», которая остаётся одним из наиболее узнаваемых и любимых элементов фольклорного устного творчества. Ворона также означает несчастье у белорусов, но это не влияет на оценку людьми её интеллекта. 6% ответов связаны с дурной вестью, предзнаменованием, смертью: *скорбь*, *смерть* 12, *страх* 4, *опасность* 2 и др. Но также почти 6% ассоциируют ворону с умом: *ум*, *умная* 4, *мозг*, *мудрость* 4, *умница* и др.

Заключение. Данное исследование посвящено изменению образов вороны и сороки в китайской истории и их культурному значению, а также анализу сложных образов этих животных в русском сознании. Исследование показывает, что контекст слов *ворона* и *сорока* в русском и китайском языках имеет как определённые сходства, так и национальные особенности. С этой точки зрения ассоциативные реакции носителей языка помогают лучше понять национально-культурный фон зоонимов, а также раскрыть символику восприятия природы. Анализ этих ассоциаций позволяет исследовать роль языка в формировании представлений о животных и их символическом значении, а также выявить особую связь языка и мышления. Кроме того, для изучающих иностранный язык это исследование может способствовать углублению понимания культурной идентичности, социальной структуры и моральных ценностей другого народа, совершенствуя межкультурную коммуникацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Cramer Ph. Word Association. – New York; London: Academic Press, 1968. – 178 p.
2. Соколова М.В. Семантические особенности зоосемических фразеологизмов марийского языка (на материале ассоциативного эксперимента) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 3, ч. 2. – С. 175–178.
3. Казакова Н.Н., Лю С. Психолингвистический подход к изучению зоонимического кода (в билингвальном аспекте) // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. – 2020. – № 4. – С. 125–127. – DOI: <https://doi.org/10.37882/2223-2982.2020.04.09>.
4. 赵秋野, 陈美玉. 从俄语面部器官词联想场看语言意识的民族文化特点[J]. 中国俄语教学. – 2013 – № 32(04). – С. 38–41.
5. MARINA (赵琳娜) G. 俄汉语动物隐喻的认知研究[D]. 武汉大学, 2017, – 194 с.
6. Калюта А.М. Русские и турецкие фразеологизмы с зоонимическим компонентом // Вторые чтения, посвящ. памяти проф. В.А. Карпова: сб. материалов / редкол: А.И. Головня (отв. ред.). – Минск: БГУ, 2008. – С. 91–98.
7. Лапунова О.В. Метафорические смыслы зоонимов во французском и русском языках // Сб. ст. и тез. XIV Междунар. науч.-практ. конф. преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов, Минск, 20 нояб. 2020 г. В 5 т. – Т. 1 / редкол.: Н.Н. Нижнева (отв. ред.). – Минск: БГУ, 2020. – С. 82–85.
8. Лю Сюаньэр. Возникновение культа божеств воды и изменение образов водных божеств в китайской мифологии // София: электрон. науч.-просв. журн. – 2022. – № 1. – С. 40–45. – URL: <https://elibr.bsu.by/bitstream/123456789/279019/1/Sofia-2022-fin.pdf>.
9. Калюта А.М. Словарь ассоциативных норм турецкого языка. – Минск: БГУ, 2014. – 207 с.
10. 陈彬彬. 早期的中国乌鸦形象[J]. 国学学刊. – 2018. – № 3. – С. 49–57.
11. 惠慧. 俄汉语动物词文化内涵差异对比研究[J]. 当代教育实践与教学研究. – 2017. – № 11. – С. 186–187.
12. 韩璐. 俄汉语中有关动物谚语寓意的比较分析[J]. 语文学刊(外语教育教学). – 2013. – № 4. – С. 23–24.
13. Хавлакшим Н., Бардамова Е. А. Результаты ассоциативного эксперимента со стимулом уул 'гора' // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. – 2020. – № 4(78). – С. 85–95.
14. 陈正洋. 中西谚语中动物词的内涵对比[J]. 文化创新比较研究. – 2020. – № 4(30). – С. 163–165.
15. 周晓燕, 杜真强, 孙占兴. 黑龙江动动生语的图像明是研究[J]. 哈尔滨学院学报. – 2017. – № 4(38). – С. 94–97.
16. Донов О.В. Сопоставление символов в культурной семантике китайских и русских словосочетаний // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 3(15). – С. 78.
17. 王丛民, 宋小华. 有关动物的俄语谚语的俄译汉翻译方法初探[J]. 教育教学论坛. – 2017. – № 15. – С. 86–87.
18. 齐鸽. 乌鸦象征意义的流变[D]. 山东大学. – 2018.
19. 范晔. 后汉书[M]. 北京: 中华书局. – 1973.
20. 刘昉等. 《旧唐书》卷一三六《窦参附从子申传》. 北京: 中华书局. – 1975. – 5407 с.
21. 夏炎. 转凶为吉: 环境史视野下的古代喜鹊形象再探讨[J]. 南开学报(哲学社会科学版). – 2013. – № 4. – С. 89–97.
22. Кононенко А.А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии. – Харьков, 2013. – 1920 с.
23. 吴丹. 含动物形象的俄语谚语、俗语分析[D]. 天津外国语学院. – 2007. – 58 с.
24. Пилюткевич П.А. Зооморфизмы в составе пословиц и поговорок // Сб. ст. и тез. XI Междунар. науч.-практ. конф. преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов (Минск, 22 нояб. 2017 г.). В 7 ч. – Ч. 6 / редкол.: Н.Н. Нижнева (отв. ред.). – Минск: БГУ, 2018. – С. 119–124.
25. 章磊. 浅谈“乌鸦”在俄语中的文化伴随意义[J]. 俄语学习. – 2018. – № 6. – С. 10–15.
26. Кравцов Н.Н. Славянский фольклор. – М.: Изд-во МГУ, 1976. – 262 с.
27. Бичер Омер. Русские пословицы и поговорки с компонентом-зоонимом на фоне турецкого языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Смолен. гос. ун-т. – Смоленск, 2015. – 22 с.

Поступила 07.10.2025

THE MAGPIE AND THE CROW IN THE ASSOCIATIVE REPRESENTATIONS
OF CHINESE AND RUSSIAN-SPEAKING BELARUSIANS

KANG RUOSHI
(Belarusian State University, Minsk)

This article explores and compares how Chinese speakers and Russian-speaking Belarusians conceptualize the 'magpie' and 'crow', employing linguacultural and psycholinguistic methods. The study is based on an associative experiment from 2021–2023 with 1200 participants, 600 from each linguistic group. The findings show fundamental differences in how these birds are perceived. To explain these discrepancies, the authors analyze the historical evolution of the birds' cultural images in both nations. The paper argues that analyzing associative responses is an effective method for revealing culturally specific features of a linguistic worldview and holds practical value for enhancing intercultural communication.

Keywords: magpie, associative representation, linguistic worldview, cultural linguistics.

УДК [811.161.1+811.161.3+811.111+811.512.161]'373.222

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-91-94

**ОБРАЗ ВОЛКА В ОПИСАНИИ КАЧЕСТВ ЧЕЛОВЕКА
(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО, БЕЛОРУССКОГО, АНГЛИЙСКОГО И ТУРЕЦКОГО ЯЗЫКОВ)**

канд. филол. наук **А.В. КОВАЛЕНЯ**
(Белорусский государственный университет иностранных языков, Минск)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1636-1025>

В статье представлены результаты сопоставительного анализа лингвокультурных особенностей реализации зооморфного образа волка в составе авторских сравнений. Полученные данные позволили выявить и описать 13 групп качеств человека, эксплицируемые при помощи образа волка, в русском языке; в белорусском – 9, в английском – 6 в турецком – 11. Кроме того, была идентифицирована национально-культурная специфика используемого образа в авторских сравнениях указанных языков. При помощи этого образа в разных языках и культурах описываются преимущественно отрицательные качества (например, внешняя непривлекательность, агрессивность, одиночество, безысходность, лохматость). В каждом языке и культуре эксплицируемое качество при помощи образа волка зависит от ассоциаций, которые возникают у представителя этнокультурного сообщества с этим образом.

Ключевые слова: авторское сравнение, качество, язык, культура, образ, ассоциации.

Введение. В рамках научной дискуссии о категории качества представляется возможным выделить ряд перспективных направлений, которые не получили должного внимания в трудах ученых. Во-первых, актуальной представляется задача создания классификации образов, используемых в авторских сравнениях экспликации качеств (как предметных, так и антропных). Во-вторых, требует решения вопрос о выявлении закономерностей дифференциации значений, передаваемых одним и тем же образом в описании того или иного качества. В частности, особенности экспликации качеств человека в сравнениях русского, белорусского, английского и турецкого языков при помощи образа волка. Рассматриваемая в настоящей работе проблема является одной из ключевых в рамках современных тенденций лингвистики, лингвокультурологии и прагматики. Ответы на поставленные нами вопросы позволят выявить специфику способов репрезентации категории качества в различных языках и культурах. Так, в ряде научных работ авторами рассматриваются особенности использования авторских сравнений в некоторых литературных произведениях. Например, О.Ф. Куликова в качестве материала исследования использует произведения Наринэ Абгарян «С неба упали три яблока», «Зулали», «Симон» [1]. Еще один исследователь Т. И. Гаранович рассматривает структурно-семантические особенности сравнений на примере произведений В. Короткевича [2]. Наконец, М.Н. Крылова также уделяет внимание особенностям использования сравнительных конструкций в литературных произведениях [3]. Однако вопрос выявления национально-культурных особенностей использования определенного образа сравнения в различных языках еще не был детально рассмотрен.

Таким образом, с целью идентифицировать и охарактеризовать в сопоставительном аспекте специфику репрезентации образа волка в авторских сравнениях описания качеств человека в русском, белорусском, английском и турецком языках был проанализирован следующий эмпирический материал: 635 авторских сравнений в русском языке, 518 в белорусском языке, 508 в английском языке и 655 – в турецком. Общий объем составил 2316 единиц. Реализация поставленной цели предполагает решение следующих задач:

1. Идентифицировать и охарактеризовать группы качеств, репрезентируемых при помощи образа волка, во всех четырех языках.
2. Установить универсальные и специфические параметры реализации данного образа в сопоставляемых лингвокультурах.

Основная часть. Категория качества является предметом устойчивого научного интереса, начиная с античной философии и заканчивая современными исследованиями. Еще Аристотель писал о том, что данная категория является фундаментальным атрибутом, который обуславливает дифференциацию предметов. Например, по их геометрической форме или цветовой гамме [4, гл. 14]. К исследованию семантико-грамматической категории качества в разное время обращались такие зарубежные ученые, как Г. Гегель, Дж. С. Милль, Р. Декарт, Дж. Локк [5–8]. Так, английский философ Дж. Локк постулирует соотнесенность качеств предмета с перцептивными идеями, которые они порождают. Например, *снежный ком* может ассоциироваться с *белым цветом* и *холодом* [8]. Особого внимания заслуживает классификация качеств, предложенная французским философом Рене Декартом. Ученый выделял первичные качества (объективные, измеримые свойства материи, такие как форма или положение в пространстве) и вторичные (например, цвет, вкус, запах) [7]. Следует отметить, что его подход заложил основы для всей последующей дискуссии о категории качества, как в философии, так и в науке.

Настоящее исследование посвящено изучению репрезентации качеств человека при помощи авторских сравнений. Данный стилистический прием представляет собой художественное сопоставление одного предмета с другим, придающим описанию изобразительность [9, с. 185]. Ключевым элементом сравнения выступает ассоциативный образ, выступающий носителем определенных качественных признаков. Например, в русском языке и культуре человека, который много работает, сравнивают с лошадью (рус. *нашет, как лошадь* [10]), а в английском языке и культуре такой человек сравнивается с собакой (англ. *working like a dog* 'работать, как собака') [8].

Особый интерес представляет образ волка. Так, в русском языке и культуре он является достаточно противоречивым. Согласно произведениям батальной тематики, образ волка ассоциируется с воином. В летописных и воинских повестях – с врагом. В русских народных сказках – это символ мудрости [12]. В белорусском языке и культуре волк – это символ борьбы со злом и мудрости [13]. В английском языке и культуре образ волка является олицетворением одиночества, голода и жадности [14]. Наконец, в турецком языке и культуре образ волка является национальным символом стойкости и единства.

Рассмотрим полученные результаты исследования. Следует отметить, что анализируемый нами образ является достаточно распространенным по частоте использования во всех четырех языках и культурах. Так, в русском языке и культуре на долю этого образа приходится 38% от общего количества образов представителей фауны; в белорусском языке и культуре – 24%; в английском – 20%; в турецком – 48%.

В ходе исследования было установлено, что при помощи образа волка в русском языке и культуре описывается 13 групп качеств:

1. Сильный голод: рус. *я голоден, как волк, так что приготовь толстый кошелек* [10].
2. Неподобающее поведение: рус. *эти выродки вели себя, как волки в овчарне* [10].
3. Безжалостность: рус. *он был безжалостный, как волк, который терзает маленького ягненка* [10].
4. Продуктивность работы: рус. *он готов работать день и ночь, как волк, готовый сторожить свою жертву день и ночь* [10].
5. Разъяренность: рус. *разъяренный, как волк, от которого убежала добыча, Петрович прибежал в кабинет* [10].
6. Душевная боль: рус. *душа моя болит, как у волка, который вынужден скитаться по ночам во мгле* [10].
7. Неприятный голос: рус. *ну, и голос у него, как волчий вой* [10].
8. Безобразность: рус. *он пришел ко мне на свидание страшный, как серый волк* [10].
9. Сильное половое влечение: рус. *бегают по девкам, как волк за ягнятами* [10].
10. Выносливость: рус. *он круги наяривает вокруг стадиона, словно волк без усталости преследует свою жертву* [10].
11. Кочевой образ жизни: рус. *негде мне остановиться, я как волк, каждая нора – мое пристанище* [10].
12. Неприятный взгляд: рус. *глядит, как волк* [10].
13. Неприятная улыбка: рус. *у него совсем неприятная улыбка, словно волк улыбается* [10].

Согласно полученным данным исследования, в русском языке и культуре образ волка используется для описания отрицательных качеств человека (98% от общего количества авторских сравнений с данным образом). При описании человека при помощи образа волка в 40% случаев описывается неподобающее агрессивное поведение (рус. *не люди они! Ведут себя, как волки* [10]). И в 2% случаев некто сравнивается с волком, если обладает физической выносливостью. Таким образом, в русском языке и культуре, на основе полученных результатов, волк является олицетворением злости, тоски, скуки и внешней непривлекательности.

Анализ белорусских сравнений, содержащих в себе образ волка, позволил выявить и описать 9 групп качеств:

1. Сильный голод: бел. *галолены, як воўк вясною* [15].
2. Неприятный взгляд: бел. *глядзіць, як воўк на авечак* [15].
3. Необразованность: бел. *ён чалавек цёмны, як воўк з лесу* [15].
4. Сильный крик: бел. *чаго ты воеш, як воўк на здохлую кабылу* [15].
5. Одиночество: бел. *жывеш зусім адзін, як воўк* [15].
6. Молчаливость: бел. *маўклівы, як воўк* [15].
7. Лохматость: бел. *быў ён касматы, як воўк* [15].
8. Отсутствие уважения: бел. *шанасць такая, як воўк кабылу шанавай* [15].
9. Злость: бел. *злосны, як воўк* [15].

Результаты проведенного исследования позволяют говорить о том, что с образом волка у представителей белорусского языка и культуры возникают исключительно отрицательные ассоциации (лохматость, неприятный внешний вид, отсутствие уважения к другому человеку и т.д.). Таким образом, волк в белорусской культуре является олицетворением чего-либо некрасивого, неприятного и опасного.

Рассмотрим результаты исследования, полученных в результате анализа авторских сравнений в английском языке. При помощи образа волка в английском языке и культуре описывается 6 групп качеств:

1. Прожорливость: англ. *He was so gluttonous that he ate for ten like a wolf* ‘он был такой прожорливый, что ел за десятиерых, как волк’ [11].
2. Леденящий неприятный крик: англ. *Your cry reminds me a wolf's howl and it makes me very scared* ‘твой крик напоминает мне волчий вой, и от этого мне становится очень страшно’ [11].
3. Ухмылка: англ. *Grinning like a wolf* ‘ухмыляющийся, как волк’ [11].
4. Агрессивность: англ. *He is very fierce and aggressive like a wolf* ‘он свирепый и агрессивный, как волк’ [11].
5. Беспокойство: англ. *He cannot find a place for himself, but just wanders around like a wolf* ‘он не может найти себе место, а только все бродит, как волк’ [11].
6. Седина: англ. *his hair became completely grey and now resembled the fur of a wolf* ‘волосы его совсем поседели и сейчас напоминали шерсть волка’ [11].

Самой многочисленной группой является группа описания агрессивного поведения волка (43% от общего количества проанализированного материала). То есть у представителей английского языка и культуры данный образ в первую очередь ассоциируется с агрессивностью. В целом, как и в русском и белорусском языках и культурах, этот образ вызывает в основном негативные эмоции (неприятный голос или звук – 12%; неприятная улыбка или ухмылка – 8%).

Наконец, рассмотрим полученные результаты в ходе анализа авторских сравнений турецкого языка. По сравнению с русским, белорусским, английским языками, в турецком языке было выявлено наибольшее количество сравнений с образом волка (655 употреблений) и 11 групп качеств:

1. Предательство: тур. *Mahmut, tıpkı aşağılık bir kurt gibi, her an size ihanet edebilir* ‘Махмут готов предать тебя в любую секунду, как подлый волк’ [16].
2. Сомнение: тур. *Şüpheli, zihnini tıpkı bir kurdun avını kemirmesi gibi* ‘сомнение гложет его разум, подобно тому, как волк, гложет свою добычу’ [16].
3. Отом, кто притворяется: тур. *Koyun postuna bürünmüş bir kurt gibiyse, en iyi yönlerinizi göstermeye çalışmanın hiçbir anlamı yok* ‘не стоит показывать себя с лучшей стороны, если ты подобен волку в овечьей шкуре’ [16].
4. Сильное половое влечение: тур. *Sultan aç bir kurt gibi Mahinur'un bütün bedenini öpücüklerle* ‘султан целует все тело Махинура, как голодный волк’ [16].
5. Одиночество: тур. *Tek başına kalmış bahtsız bir kurt gibi dolanıp duruyordum* ‘я бродил вокруг, как несчастный волк, которого оставили в одиночестве’ [16].
6. Отчаяние: тур. *Ne yapacağını bilmiyorum. Kafese kapatılmış bir kurt gibiyim* ‘Что мне делать – я не знаю. Я, как волк, которого поместили в клетку’ [16].
7. Хорошее обоняние: тур. *Herhangi bir çiçek aranjmanındaki en ufak kabak çiçeği kokusunu bile algılayabilir. Kurt gibi keskin bir koku alma duyasına sahip* ‘он может уловить едва заметную нотку цветка тыквы в любой цветочной композиции. У него обоняние, как у волка’ [16].
8. Голод: тур. *Üç gündür yemek yememiş bir kurt gibi, o da bir türlü doygunluğa ulaşamıyordu* ‘подобно волку, не евшему уже три дня, он все никак не мог насытиться едой’ [16].
9. Сумасшествие: тур. *Aç bir kurt gibi çıldırır* ‘сходит с ума, как голодный волк’ [16].
10. Печаль: тур. *Üzüntü, bir kurt gibi yer bitirir içini* ‘печаль пожирает его, как волк’ [16].
11. Желание читать/учиться: тур. *Aç bir kurt gibi gazette okumaya başladı* ‘он начал читать газеты, как голодный волк’ [16].

Одной из особенностей использования образа волка в авторских сравнениях турецкого языка является то, что в отличие от русского, белорусского и английского языков, образ волка в нем является более универсальным и указывает не только на отрицательные черты человека, но и на положительные. Например, сильное желание учиться (36% от общего количества употреблений) или страсть/сильную любовь к женщине. Примечательно, что в турецком языке и культуре влюбленный мужчина готов грызть предмет своего воздыхания, как волк грызет свою жертву. Таким образом, влюбленный человек готов съесть того, кого он любит. Человек, который стремится к овладению науки, читает книги так, как голодный волк ест свою жертву. То есть человек, который хочет много знать – это человек с голодным умом. Индивид с хорошим обонянием сравнивается с волком. В 64% случаев образ волка указывает на отрицательные качества человека (печаль, сумасшествие, отчаяние). Еще одна особенность употребления образа волка в авторских сравнениях турецкого языка заключается в том, что в 90% случаев качество человека (как положительное, так и отрицательное) ассоциируется с тем, как волк пожирает/обгладывает свою добычу (тур. *umutsuzluk onu bir kurdun geyiği kemirmesi gibi kemiriyordu* ‘отчаяние ело его, подобно тому, как волк грызет оленя’) [16].

Заключение. Таким образом, полученные результаты исследования позволили сделать ряд выводов.

Во-первых, в ходе исследования были выявлены общие качества для всех языков и культур, которые эксплицируются при помощи образа волка. К таким качествам относятся: сильный голод (во всех языках и культурах), одиночество (во всех языках и культурах), злость (кроме турецкого языка и культуры).

Во-вторых, согласно полученным результатам исследования, в русской и белорусской культурах образ волка ассоциируется в первую очередь со злостью, голодом и одиночеством. В английском языке и культуре – с прозорливостью. Наконец, в турецком языке и культуре образ волка указывает на печаль, сумасшествие и отчаяние человека.

В-третьих, в русском, белорусском и английском языках перенос качеств волка на человека основывается на подобии человека волку. Например, человек некрасивый, потому что он такой же некрасивый и страшный, как волк. Человек лохматый, потому что его взъерошенные волосы похожи на лохматую шерсть волка. Этот человек агрессивный, потому что его поведение похоже на то, как ведут себя волки по отношению к другим животным или людям. В турецком языке практически любое качество ассоциируется с тем, как волк ест свою добычу (умный человек грызет книги; влюбленный мужчина грызет от любви предмет своего воздыхания).

Примечательно, что в белорусском языке и культуре, например, подлый человек сравнивается с подлым лисом. В турецком языке – это образ волка. Кроме того, при помощи указанного образа в русском, белорусском и частично в английском языках описываются преимущественно внешние данные человека (лохматость, неприятный взгляд, неприглядный внешний вид, ухмылка). В турецком языке в 80% случаев описывается внутреннее состояние человека (печаль, сомнение, страсть, отчаяние, сумасшествие).

ЛИТЕРАТУРА

1. Куликова О.Ф. Авторские сравнения в художественном тексте // Эпоха науки. – 2021. – № 28. – С. 325–328.
2. Гарановіч Т.І. Структурна-семантичны асаблівасці параўнанняў: на матэрыяле апавяданняў Уладзіміра Караткевіча // Роднае слова. – 2020. – № 3(387). – С. 37–40.
3. Крылова М.Н. Сравнительная конструкция в пространстве современного художественного текста // Вестник КемГУКИ. – 2013. – № 22. – С. 34–41.
4. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Категории. – Минск: Литература, 1998. – 1392 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Сочинения / под ред. А. Деборина и Д. Рязанова. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. – Т. 1: Энциклопедия философских наук. – Ч. 1: Логика. – 369 с.
6. Милль Дж. С. Утилитаризм: пер. с англ. / предисл. А.С. Земерова. – Ростов н/Д: Дон. изд. дом, 2013. – 240 с.
7. Декарт Р. Избранные произведения. – М.: Гос. изд-во полит. лит., 1950. – 712 с.
8. Локк Дж. Сочинения: в 3 т. / пер. с англ. и лат.; ред. и сост., авт. примеч. А.Л. Субботин. – М.: Мысль, 1988. – Т. 1. – 668 с.
9. Вержбицкая А. Сравнение – градация – метафора // Теория метафоры: сб. ст. / пер. под ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журинской; вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой. – М., 1990. – С. 133–153.
10. Национальный корпус русского языка. – URL: <http://www.ruscorpora.ru/new/> (дата обращения: 21.12.2025).
11. British National Corpus. – URL: <https://www.english-corpora.org/bnc/> (date of access: 21.12.2025).
12. Сторожева А.А. Образ волка в степной анималистике Древней Руси: семантика и поэтика // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. – 2023. – № 3(80). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-volka-v-stepnoy-animalistike-drevney-rusi-semantika-i-poetika> (дата обращения: 06.12.2025).
13. Мишин П.И. Образ волка и его связь с образами божеств в мифологической системе белорусов // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. – 2002. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-volka-i-ego-svyaz-s-obrazami-bozhestv-v-mifologicheskoy-sisteme-belorusov> (дата обращения: 06.12.2025).
14. Щербакова С.П. Когнитивный аспект репрезентации языковых стереотипов («Волк» и «Wolf» в русском и английском языковом сознании) // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 3-1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnyy-aspekt-reprezentatsii-yazykovyh-stereotipov-volk-i-wolf-v-russkom-i-angliyskom-yazykovom-soznanii> (дата обращения: 06.12.2025).
15. Беларускі N-корпус. – URL: <https://bnkorporus.info/> (дата звароту: 04.09.2025).
16. Turkish National Corpus. – URL: <https://www.tnc.org.tr/> (date of access: 21.12.2025).

Поступила 11.12.2025

THE IMAGE OF WOLF IN THE DESCRIPTION OF HUMAN QUALITIES (BASED ON RUSSIAN, BELARUSSIAN, ENGLISH, AND TURKISH)

A. KOVALENIA

(Belarusian State University of Foreign Languages, Minsk)

This article presents the results of a comparative analysis of the linguacultural characteristics of the implementation of the zoomorphic image of the wolf in the author's similes. The obtained data allowed us to identify and describe 13 groups of human qualities explicated through the image of the wolf in Russian, 9 in Belarusian, 6 in English, and 11 in Turkish. Furthermore, the national and cultural specificity of the image used in the authors' comparisons in these languages was identified. Across languages and cultures, this image is used to describe predominantly negative qualities (e.g., unattractiveness, aggressiveness, loneliness, hopelessness, and shaggy hair). In each language and culture, the quality explicated through the image of the wolf depends on the associations that arise with this image in the representative of the ethnocultural community.

Keywords: *author's comparison, quality, language, culture, image, associations.*

УДК 811.112.2'01'.367.633

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-95-98

**СОСТАВ, ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ПАДЕЖНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ПРЕДЛОГОВ
В ДРЕВНЕВЕРХНЕНЕМЕЦКОМ ПЕРИОДЕ РАЗВИТИЯ ЯЗЫКА****С.В. ПАРЕМСКАЯ***(Белорусский государственный университет иностранных языков, Минск)*

Статья посвящена анализу состава, происхождения и падежного управления предлогов в древневерхненемецком периоде развития немецкого языка (VIII–XI вв.). В результате анализа лексикографических источников определен корпус предлогов, включающий 32 единицы, что отражает развитую систему служебных слов. Выявлено происхождение старейших предлогов от наречий и установлены их параллели в греческом, латинском и готском языках. Установлена орфографическая вариативность у большинства предлогов. Определены особенности падежного управления древневерхненемецких предлогов: при способности предлогов управлять четырьмя падежами (родительным, дательным, винительным, творительным) установлено абсолютное доминирование винительного и дательного падежей. Результаты работы вносят вклад в исследование грамматической системы древнегерманских языков и представляют интерес для специалистов в области исторической лингвистики, германистики и диахронического синтаксиса.

Ключевые слова: предлоги, древневерхненемецкий период, происхождение предлогов, падежное управление, орфографическая вариативность, диахронный анализ.

Введение. Предлог как служебная часть речи противостоит в системе языка полнозначным словам, которые обозначают понятия, имеют референт в объективной действительности и обладают лексическим и грамматическим значением. В отличие от полнозначных слов предлоги устанавливают связи между словами, т.е. выполняют, прежде всего, грамматическую функцию. Предлоги относятся к разряду служебных слов и имеют ограниченный лексический состав, но, несмотря на это их можно рассматривать в системе языка с разных точек зрения и классифицировать по различным группам, например, по их возрасту, происхождению, управлению, семантике или синтаксической функции.

Цель данной работы заключается в комплексном анализе состава, происхождения и особенностей падежного управления предлогов в древневерхненемецком периоде развития немецкого языка (VIII–XI вв.). Задачи исследования: определить количество предлогов и их орфографические варианты, выявить происхождение предлогов и проследить их родство с предлогами в других языках, установить связь предлогов данного периода с определенными падежами. Материалом для анализа в данной работе послужили лексикографические данные, полученные из словарей: Словарь древневерхненемецкого языка Г. Э. Граффа [1], Онлайн-словарь древневерхненемецкого языка [2], Этимологический словарь немецкого языка Duden [3], Универсальный словарь немецкого языка Duden [4]. Общий объем выборки составляет 300 предложных словосочетаний. В ходе исследования использовались описательный, сопоставительный и квантитативный методы анализа.

Основная часть. Древневерхненемецкий период является одним из четырех общепризнанных этапов развития немецкого языка, каждый из которых имеет свои особенности в фонетике, лексике и грамматическом строе. Язык этого периода представляет собой наиболее раннюю форму немецкого языка. Этот язык еще не был гомогенным и состоял из близкородственных диалектов, находившихся под сильным влиянием франкского диалекта. Родственные диалекты были близки по своему фонетическому и грамматическому строю и имели общие тенденции развития. Язык этого периода сохранился в немногочисленных письменных памятниках, к которым относятся, в частности, глоссы (списки латинских слов, снабженных немецкими соответствиями), переводные произведения с латинского языка Исидора, Ноткера, Виллирама, Отфрида, а также немногие оригинальные произведения, например, «Песнь о Хильдебранде», «Песня о Людвиге» и др.

Возникновение первых предлогов немецкого языка относится к стадии более древней, чем письменные памятники. Считается, что старейшие пространственные предлоги произошли от наречий, которые употреблялись в сочетаниях глагола с местным падежом и «служили для пространственного определения (конкретизации) значения глагола-сказуемого» [5, с. 175]. При этом, как предполагает В.М. Жирмунский, наречие располагалось в данном сочетании после существительного, например: *er schläft dem Walde in* 'он спит в лесу'; *er liegt dem Bette auf* 'он лежит на кровати' [5, с. 176]. Остатки этого явления сохраняются в немецком языке и сейчас: омонимичные предлогам глагольные приставки расположены в конце предложения, например: *der Zug kommt mit Verspätung an* 'поезд приезжает с опозданием'; *steh mal endlich auf* 'вставай наконец.'

В рассматриваемом периоде предлоги представляли собой небольшую группу слов. Относительно состава этой группы на данном этапе мнения лингвистов незначительно расходятся. Так, например, В. Г. Адмони считает, что к концу древневерхненемецкого периода в языке насчитывалось примерно 30 предлогов [6, с. 37]. Немецкий лингвист Г. Крёмер в своей работе рассматривает 27 предлогов [цит. по 7, с. 18]. В ходе анализа нашего материала установлено, что в письменных памятниках этого периода для связи слов в предложении использовались 32 лексические единицы, которые одновременно определяли и падеж имени, к которому они относились, т.е. выполняли функцию управления. Это предлоги *aba* – нем. *ab* – рус. 'с, от', *afar* – нем. *nach* – рус. 'по, в, на, к, за, после,

согласно, вдоль, *ana* – нем. *an* – рус. 'на, в, при', *âno* – нем. *ohne* – рус. 'без', *azs* – нем. *bei* – рус. 'к, на', *durah* – нем. *durch* – рус. 'через', *êr* – нем. *über* – рус. 'над, перед', *halp* – нем. *halb* – рус. 'за, наполовину со стороны', *hintar* – нем. *hinter* – рус. 'позади', *in* – нем. *in* – рус. 'в', *kakan* – нем. *gegen* – рус. 'против', *mit* – нем. *mit* – рус. 'с', *nâh* – нем. *nahe* – рус. 'близко, близ, рядом, возле, по', *nêben (nidar)* – нем. *neben* – рус. 'рядом', *oba* – нем. *oben* – рус. 'на, над, сверху', *pî* – нем. *bei* – рус. 'при, около', *samant* – нем. *samt* – рус. 'вместе', *sîd* – нем. *seit* – рус. 'от, с', *ubar* – нем. *über* – рус. 'над, поверх, через', *ûf* – нем. *auf* – рус. 'на', *umpi* – нем. *um* – рус. 'вокруг', *untar* – нем. *unter* – рус. 'под', *unz* – нем. *bis* – рус. 'до, вплоть', *ur* – нем. *von* – рус. 'от, из', *ûzs / ûzsana* – нем. *aus* – рус. 'из, от', *vona* – нем. *von* – рус. 'от, из', *vora* – нем. *vor* – рус. 'перед, до, за', *vuri* – нем. *für* – рус. 'перед, до, за, для', *vram* – нем. *weg von* – рус. 'вдали от', *widar* – нем. *gegen* – рус. 'против, вопреки, навстречу', *zi* – нем. *zu* – рус. 'к', *zuisken* – нем. *zwischen* – рус. 'между'.

Лексикографический материал демонстрирует многочисленные случаи различий в написании одного и того же предлога в разных письменных источниках, иногда даже у одного и того же автора. Например, современный предлог *zu* – рус. 'к' имел в этом периоде следующие орфографические формы: *za, zi, ze, ci, ce, zu, zuo*, а предлог *durch* – рус. 'через' использовался в десяти разных орфографических формах: *dhurah, duruh, thurah, thuruch, turih, dur* и др. Можно предположить, что эти формы имели определенные различия в произношении, но установить это не представляется возможным.

Данные словарей свидетельствуют о том, что самые древние немецкие предлоги имеют разные источники происхождения [3; 4]. Многие предлоги перешли в древнегерманские диалекты из других языков путем заимствования или калькирования [7, с. 13]. Например, предлоги *an[a]* – нем. *an* – рус. 'на, в, при', *fora* – нем. *vor* – рус. 'перед, до, за', *umbi* – нем. *um* – рус. 'вокруг', *ubar* – нем. *über* – рус. 'над, поверх, через' имели аналоги в греческом языке, а предлоги *azs* – нем. *bei* – рус. 'к, на', *duruh* – нем. *durch* – рус. 'через', *fon* – нем. *von* – рус. 'от, из', *gegan* – нем. *gegen* – рус. 'против' – в латинском. Для группы предлогов старого слоя прослеживаются параллели в готском языке. По данным В. Брауне, в готском языке существовало 25 предлогов (если считать слова *faúra* и *faúr* за один предлог) [8, с. 116]. Сопоставление состава предлогов готского языка с группой древневерхненемецких предлогов показало, что 15 древневерхненемецких предлогов имели аналоги в готском, например: goth. *faúra* → ahd. *vora, vuri*; goth. *us* → ahd. *ûzs, uzsana*; goth. *hindar* → ahd. *hintar*; goth. *ufar* → ahd. *oba, ubar* и др. Заметим, что некоторые исследователи считают вопрос о том, из какого языка предлоги пришли в древневерхненемецкий язык, до сих пор дискуссионным [7, с. 16], так как без письменных подтверждений трудно точно утверждать, из какого или через какой язык древние предлоги могли попасть в германские диалекты.

Анализ показал, что при вхождении в германские диалекты некоторые словарные единицы уже являлись предлогами, например, *ana, azs, untar*. Другие же, например, *samant, ûzs, zuisken, halp*, были вначале заимствованы как наречия и начинали использоваться в качестве предлогов постепенно. Этот процесс происходил на протяжении всего древневерхненемецкого периода, вследствие чего для древних предлогов зафиксировано и разное время вхождения в немецкий язык. Например, согласно Э. Г. Граффу, слово *ana*, существовавшее как предлог уже в греческом и готском языках, в трудах Исидора и Керониса (VIII в.), еще вообще не употреблялось, у Откера (IX в.) оно встречалось редко, и только после перевода псалмов Ноткером (X в.) *ana* начинает широко использоваться в качестве предлога. Например: *sie sizzent an dinemo stuole*. 'Она сидела на твоём стуле.' [10, с. 68]. Предлог *ûfan* начал использоваться после того как Татиан перевел Евангелие (IX в.) [10, с. 170]. Предлог *zuisken* использовался Татианом сначала как наречие и только в сочетании с предлогами *in* и *untar*, (*untar zuisgen* 'под (чем-то), среди (чего-то)', *untar in zuisgen* 'под ним, среди них'). В X в. он начал использоваться как предлог вначале Ноткером, а затем, в XI в. Виллерамом [10, с. 188]. Эти факты говорят о том, что процесс формирования предлогов как нового грамматического разряда слов в этот исторический отрезок времени еще не был завершен.

В древневерхненемецком периоде многие предлоги были еще тесно связаны своей звуковой и графической формой с соответствующими наречиями, от которых произошли. Но функционально они уже выступали как настоящие предлоги, осуществляя как соединение глагола с именем, так и соединение имен друг с другом [6, с. 38].

Наряду с функцией связи между словами, предлоги выполняли и функцию управления, определяя падежную форму зависимого слова. В древневерхненемецком периоде падежная система немецкого языка включала в себя пять падежей: один прямой, именительный, и три косвенных, родительный, дательный и винительный. Кроме этого, сохранялись еще остатки творительного падежа (инструменталиса), который в ограниченном количестве встречался в ранних памятниках только при некоторых типах склонения и постепенно исчезал [5, с. 212]. Согласно В. Г. Адмони, только несколько предлогов могли сочетаться с творительным падежом, который к концу древневерхненемецкого периода был полностью вытеснен сочетаниями имен с предлогами [6, с. 38].

В ходе проведенного анализа выявлено, что предлоги рассматриваемого периода могли сочетаться со всеми четырьмя косвенными падежами: родительным, дательным, винительным и творительным, при этом количество падежей, которыми они управляли, у разных предлогов было разным. Половина предлогов (16 единиц из 32) управляли только одним падежом. Наибольшее число «однопадежных» предлогов (12 единиц) сочетались только с дательным падежом: *ur, ûzs, azs, nâh, samant, zuisken, aba, vona, vram, êr, sîd, neben*. Предлоги (4) *vuri, umpi, durah, âno* требовали винительного падежа.

Особое место в числе «однопадежных» предлогов занимает предлог *halp*, который управлял родительным падежом. Его использовал только Ноткер при переводе псалмов (X в.). Как считает Э. Г. Графф, этот предлог имел отсубстантивное происхождение, вследствие чего требовал родительного падежа и стоял в предложении

после имени, напр.: *ube got unser halb ist, uuer ist danne uuider uns*. Notker, 77, 53 'если Бог на нашей стороне, кто же тогда против нас.' [10, с. 189].

Более трети всех предлогов (12 единиц) могли управлять двумя падежами, дательным и винительным, выбор которых зависел от контекста их употребления. К этой группе относились предлоги *pî, mit, vora, hinter, oba, ubar, ûf, unter, widar, kakan, zi, ûnz*.

Предлог *ûzsana, (ûzssana, ûzsân, ûzssân)* мог сочетаться с тремя падежами: дательным, винительным и родительным. Например, он употреблялся с родительным падежом в значении «außerhalb» 'вне, за, с дательным падежом в значении «heraus» 'изнутри', а при обозначении понятия «ohne» 'без' использовался винительный падеж, напр.: родительный падеж: *stuant uzana thes grabes* V. 'стоял в стороне от / около ямы / могилы'; дательный падеж: *uuirphun inan uzan themo uuingarten* T. 'выбросил их из сада'; винительный падеж: *uzzan sacha bigangant mih* T. 'без дела встречался со мной'.

Предлог *ana* управлял тремя падежами: дательным, винительным и творительным, а предлоги *in* и *aftar* могли управлять четырьмя падежами: дательным, винительным, родительным и творительным.

В древневерхненемецком периоде управление некоторых предлогов могло колебаться. О том, что за предлогом не всегда был «закреплен» определенный падеж, свидетельствуют факты использования одного предлога с разными падежами. Например, в труде Керониса (VIII в.) после предлога *ûzsana* в значении «heraus» 'изнутри' использовался то дательный, то винительный падеж; после предлога *unt / untazs* Отфрид (IX в.) употреблял существительные и местоимения то в винительном, то в дательном падеже.

Сведения о предложном управлении предлогов в древневерхненемецком периоде представлены в таблице.

Таблица. – Падежное управление древневерхненемецких предлогов

Падежи	Количество предлогов	Предлоги
Родительный	1	<i>halp</i>
Дательный	12	<i>ur, ûzs, azs, nâh, samant, zuisken, aba, vona, vram, êr, sîd, neben</i>
Винительный	4	<i>vuri, umpi, durah, âno</i>
Дательный + винительный+	12	<i>pî, mit, vora, hinter, oba, ubar, ûf, unter, widar, kakan, zi, ûnz</i>
Дательный+винительный+ родительный	1	<i>ûzsana</i>
Дательный+винительный+творительный	1	<i>ana</i>
Родительный+дательный+винительный+ творительный	2	<i>in, after</i>

Таким образом, уже в древневерхненемецком периоде у предлогов наблюдается достаточно прочная грамматическая функция – их привязанность к определенной форме имени, чаще всего винительному и дательному падежам.

Заключение. Проведённое исследование состава и падежного управления предлогов в древневерхненемецком периоде (VIII–XI вв.) позволило установить основные характеристики предлогов как служебных лексических единиц. Определён корпус из 32 предлогов, что подтверждает развитость системы служебных слов уже на раннем этапе становления немецкого языка. Настоящая выборка, основанная на лексикографическом материале, не даёт надежных выводов о частотности каждого предлога в текстах. Данные словарных статей свидетельствуют о том, что отдельные предлоги использовались в письменных памятниках на протяжении всего древневерхненемецкого периода и всеми или преобладающим большинством авторов (*in, ana, mit, durah, widar, vona*), что позволяет отнести эти единицы к ядру предложной системы этого периода. И, наоборот, некоторые предлоги (*ûzs, vuri, halp, kakan*) использовались не всеми авторами или только постепенно входили в употребление, т.е. являлись редкими, периферийными единицами. Выявлено, что старейшие предлоги произошли преимущественно от наречий, многие предлоги имели параллели в греческом, латинском и готском языках. Зафиксированные в словарях варианты графической репрезентации у большинства древневерхненемецких предлогов (*za / zi / ze / zu / zuo; dhurah / duruh / thurah / thuruch*) свидетельствуют о диалектной фрагментации и орфографической вариативности, характерной для письменной речи той эпохи. Установлены закономерности падежной сочетаемости: предлоги рассматриваемого периода могли управлять четырьмя падежами – родительным, дательным, винительным и творительным, при этом половина предлогов (16 единиц 50%) управляли дательным или винительным падежом.

Полученные данные позволяют говорить о важной роли предлогов как структурных маркеров, регулирующих синтаксические отношения, и вносят вклад в исследование грамматической системы древнегерманских языков. Результаты работы открывают перспективы для дальнейших исследований в области сравнительно-исторического анализа падежного управления в других древнегерманских языках (например, готском, древнесаксонском), а также сравнительно-исторического анализа системы предлогов на других этапах развития языка: средневерхненемецком, ранневерхненемецком и новеверхненемецком. Это позволит выявить тенденции развития системы предлогов немецкого языка в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Graff E.G. Althochdeutscher Sprachschatz oder Wörterbuch der althochdeutschen Sprache. – Berlin, 1834. – 423 S.
2. Althochdeutsches Wörterbuch / Woerterbuchnetz. – URL: <https://awb.saw-leipzig.de/?sigle=AWB&lemid=A00001> (date of access: 07.07.2025).
3. Duden: in 12 Bd.: Das Herkunftswörterbuch. Bd. 7 / hrsg.: von der Dudenredaktion. – 7., völlig neu bearb. und erw. Aufl. – Mannheim: Dudenverlag, 2006. – 960 S.
4. Duden: Deutsches Universalwörterbuch / Hrsg. u. bearb. vom Wiss. Rat u. den Mitarb. der Dudenred. unter der Leitung von G. Drosdowski. – 2., völlig neu bearb. u. stark erw. Aufl. – Mannheim; Wien; Zürich: Dudenverl., 1989. – 1816 S.
5. Жирмунский В.М. История немецкого языка. – М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1948. – 300 с.
6. Адмони В.Г. Исторический синтаксис немецкого языка. – М.: Высш. шк., 1963. – 335 с.
7. Чеботарева Г.Н. Колебания в функционировании предлогов: семантика и структура: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Тамбов. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. – Тамбов, 2005. – 178 л.
8. Braune W., Helm K. Gotische Grammatik. – Halle Saale: Max Niemayer, 1952. – 192 S.
9. Чемоданов Н.С. Хрестоматия по истории немецкого языка. – М.: Юрайт, 2021. – 327 с.
10. Graff E. G. Die althochdeutschen Präpositionen: Ein Beitrag zur deutschen Sprachkunde und Vorläufer eines althochdeutschen Sprachschatzes nach den Quellen des 8 ten bis 11ten Jahrhunderts. – Königsberg: Gebruder Bortrager, 1824. – 330 S.
11. Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache / Hrsg.: G. Drosdowski et al. – 5., völlig neu bearb. / und erw. Aufl. – Mannheim: Dudenverlag, 1995. – 864 S.
12. Виноградов В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове). – М.: Высш. шк., 1986. – 640 с.
13. Русская грамматика. Т. 1. Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология / Акад. наук СССР; гл. ред. Н.Ю. Шведова. – М.: Наука, 1980. – 784 с.

Поступила 11.07.2025

COMPOSITION, GENESIS AND CASE GOVERNMENT OF PREPOSITIONS IN THE OLD HIGH GERMAN PERIOD OF LANGUAGE DEVELOPMENT

S. PAREMSKAJA

(Belarusian State University of Foreign Languages, Minsk)

The article is devoted to the analysis of the composition, genesis and case government of prepositions in the Old High German period of the development of the German language (8th–11th centuries). As a result of the analysis of lexicographic sources, a corpus of prepositions was determined, including 32 units, which reflects a developed system of function words. The genesis of the oldest prepositions from adverbs and their parallels in Greek, Latin and Gothic languages are revealed. Orthographic variability is established for most prepositions. The peculiarities of case government of Old High German prepositions have been revealed: with the ability of prepositions to combine with four cases (genitive, dative, accusative, instrumental), the absolute dominance of the accusative and dative cases has been established. The results of the work contribute to the study of the grammatical system of ancient Germanic languages and are of interest to specialists in the field of historical linguistics, Germanic studies and diachronic syntax.

Keywords: *prepositions, Old High German, genesis of prepositions, case government, orthographic variation, diachronic analysis.*

УДК 811.161.3'373.222:398.21(476)

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-99-103

ЗООНИМИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ В БЕЛОРУССКИХ СОЦИАЛЬНО-БЫТОВЫХ СКАЗКАХ

канд. филол. наук, доц. М.Н. РОМАНКЕВИЧ

(Белорусский государственный университет иностранных языков, Минск)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4566-7214>

В статье рассматривается зоонимикон белорусских народных сказок, устанавливаются функции зоонимов в текстах белорусских социально-бытовых сказок. Данное исследование направлено на выявление особенностей функционирования зоонимических единиц в белорусской социально-бытовой народной сказке. Выявлено, что корпус зоонимов в белорусских социально-бытовых сказках отличается традиционностью и ограниченной известностью, что объясняется упоминанием только тех животных, которые встречаются на территории Беларуси и были распространены в крестьянской среде. Использование зоонимических единиц в первичном и / или вторичном значении зависит от типа сказки: в социально-бытовых доминируют зоонимы (номинации животных в первичном значении), довольно редки зооморфизмы (образные номинации человека). Образные выражения с компонентом-зоонимом соотносятся с разными качествами, поведением человека и бытовыми ситуациями.

Ключевые слова: белорусские народные сказки, социально-бытовые сказки, зоонимы, зоометафора, сравнения.

Введение. Повышенное внимание лингвистов к изучению национальных картин мира, средств репрезентации менталитета в разных дискурсах, в том числе в художественных, поликодовых текстах, объясняет необходимость изучения сказочного эпоса, в котором закодирована важная для развития личности социально-историческая и национальная информация, представлены способы взаимоотношений между людьми. Общеизвестно, что народные сказки, знакомые человеку с раннего детства, формируют первые представления о добре и зле, ценностные установки (напр., уважать родителей, оказывать помощь попавшим в беду и др.) [1]. Вместе с тем в сказке представлено традиционное, сформированное в прошлые века, видение окружающей действительности, отсылающее порой к действиям, которые в современном обществе уже являются архаичными (*поскрести по сусякам, тир на весь мир* и др.), но, тем не менее, транслирующими значимые элементы культурного кода. Причем признак архаичности свойствен не только самому действию, но и лексической объективации данного смыслового содержания. Сказка национально специфична, т.к. аккумулирует «память о структурных особенностях национальных традиций и бытовые детали, характерные для каждого ареала пребывания человека» [2, с. 160]. В этом аспекте признание высокого лингвокультурологического потенциала народных сказок стало в современных лингвистических исследованиях практически аксиомой. Выявление лингвокультурологических особенностей народных сказок не мыслимо без рассмотрения образов животных и зоонимов, называющих и обозначающих представителей животного мира.

Отмечаем, что в большинстве лингвистических исследований зоонимы изучаются в следующих аспектах: затрагиваются вопросы терминологического аппарата (О.В. Галимова, Ф.Н. Гукетлова, Н.В. Солнцева, А.С. Маслов и др.), предлагаются классификации в зависимости от тематических, морфологических и др. критериев (Ф.А. Литвин, Э.А. Кацитадзе, Ю.Л. Лясота и др.), рассматриваются механизмы семантической деривации зоонимов, роль коннотативного компонента (Е.В. Болгова, О.А. Васильева, Е.А. Гутман, Н.А. Киндря, Е.Н. Нагорная и др.), лингвокультурная специфика употребления зоонимов на примере разных языков (Ю.Н. Михайлова, Н.А. Скитина, А.А. Шарова и др.), а также использование зоонимов в функции ласкового или грубого обращения (Ю. Гэн, Т.Т. Денисова, А.С. Маслов, Н.В. Солнцева и др.). Однако функционирование зоонимов в сказках, в частности белорусских, изучалось фрагментарно. Вместе с тем осмысление зоонимической лексики, которая часто встречается в текстах сказок, позволяет выявить особенности быта определенного временного периода, морально-этические установки и фольклорные традиции, что и определяет научную новизну данного исследования.

Цель данного исследования состоит в выявлении особенностей функционирования зоонимических единиц в белорусской социально-бытовой народной сказке. Объектом исследования являются зоонимы белорусского языка, предметом исследования – семантическое развитие зоонимов и особенности использования зоонимических единиц в белорусской социально-бытовой народной сказке. Материалом для исследования послужили 56 социально-бытовых сказок, представленных в сборниках белорусского сказочного эпоса.

Основная часть. В фокусе внимания данной статьи находится образы животных, без которых сложно представить большинство наодных сказок, в рамках которых произошла кристаллизация ассоциируемого с ними культурного содержания. Именно народная сказка является значимым этапом в становлении зоонимического кода белорусской лингвокультуры, поскольку в сказках закрепились коннотативные значения зоонимов, которые впоследствии будут повторяться в мультипликационных фильмах, художественных текстах и др.

Статус и функциональное назначение образов животных обусловлены разными факторами, в первую очередь, типом сказки: в социально-бытовых сказках животные являются составной частью быта белорусского народа, в основном крестьян и панов; в анималистических сказках или сказках о животных персонажи действуют как полноценные герои, приближающиеся по характеристикам к человеку.

В белорусском сказочном эпосе особую значимость приобрели сказки, близкие к реальности, так называемые социально-бытовые (по определению Ю.М. Соколова «реалистичные», Э.В. Померанцевой – «бытовые»), отражающие социальные и семейные взаимоотношения, жизнь крестьян, а также показывающие «класавыя супярэчнасці, жыццё і працу селяніна, яго быт, народную мараль» [3, с. 5]. Наш интерес к данному типу сказки обусловлен её способностью транслировать богатство этнокультурного опыта, присущего белорусскому народу.

Сущность социально-бытовой сказки предопределяет, что номинации животных будут использованы, как правило, в прямом значении, т.е. для обозначения конкретного животного. Так, например, зооним *вол* используется в прямом значении – ‘Кастрыраваны самец буйной рагатай жывёлы’ [4] (*Гоніць сын вала* в сказке «Ад кра дзенага не пасыцееш», *запрэгли ў іх шэсць пар валоў* в сказке «Палешукі і палевікі» или *Украў дзяк у суседа вала ... Забегаў сусед – шукае вала* «Поп і дзяк»).

Анализ эмпирического материала показал, что из 56 социально-бытовых сказок только в семи не встречались зоонимы, в остальных они, будучи номинациями животных как составной части быта крестьян, являлись средством описания их условий проживания, репрезентируя значимые действия, связанные с крестьянским трудом, образом жизни: *Кузьма, загані свіней у хлёў!* «Недалікатны сын», *Запрэгла яна сваю кабылку, села і паехала* «Не сіла, а смеласць», *Пасвілі ў адной вёсцы авечак два пастухі – Дзям’ян і Раман* «Старыя, як малыя» и др. Отмечаем довольно ограниченный корпус зоонимической лексики, встречаемой в сказках: 57 зоонимов, называющих как домашних, так и диких животных (56% и 42% единиц соответственно), что представлено в таблице.

Таблица. – Корпус зоонимов в белорусских социально-бытовых сказках

Звери (23 ед.) домашние	Авечкі, асел, баранчык, вол, выжал, ганчак, жарабец, жарабятка, кабыла, казел, карова, козачка/каза, конь, кот, парасяты, сабака, свінні, сучка, цялушка, цяляты, ягняткі, ярчка
Птицы (9 ед.) домашние	Гусь, гуска, гусак, гусяняты, качка, квактуха, курыца, кураняты, певень
Звери (5 ед.) дикие	Воўк, заяц, мыш, мядзведзь
Птицы (9 ед.) дикие	Арол, вароны, голуб, дзятлы, пугач, сава, сарокі, шчыгол, ястраб
Рыбы (2 ед.)	Печкуры, яршы
Насекомые (7 ед.)	Авадні, восы, жук, камар, муха, пчала, сляпні
Земноводные (2 ед.)	Жаба, рак
Классы животных (4 ед.)	Жывела, звер, птушкі, рыба

Как видим, в сказках данного типа упоминаются животные, которых белорус мог увидеть в повседневной жизни и, соответственно, проживающие на территории Беларуси. Логично, что распространенность зоонимов, называющих диких животных в белорусских социально-бытовых сказках в разы меньше, чем частота номинаций домашних животных, что доказывает не только разную степень встречаемости и значимости животных в крестьянской жизни. Так, например, такие зоонимы, как *восы, жук, муха, печкуры, яршы, арол, дзятлы, пугач, сава, сарокі, шчыгол, ястраб* и др. встречаются только в одной сказке. Поведение животных в сказке отражает действия и ситуацию в целом, которые могли бы произойти в действительности, как в сказке «Поп і дзяк» пан слейвил пролетающего мимо жука: *Выйшаў ён на двор, бачыць — ляціць жук. Пан схпіў жука ў жменю ...*

К числу распространенных фольклорных зоонимических образов в белорусских социально-бытовых сказках относятся образы *ваўка, вала, каровы* и др.: *конь* (в 20 из 56 сказок, или в 36%), *воўк* (в 13 из 56 сказок, или в 23%), *вол, сабака, свінні* (в 8 из 56 сказок, или в 14%), *карова, авечка* (7 из 56, или в 13%). Объективируемые в сказке свойства и признаки домашних животных представлены довольно единообразно. Так, конь представлен как средство передвижения (*Загадаў пан запрэчы тройку коней* «Дурная пані і “разумны” пан», *Потым сеў на каня і паехаў* «Пану навука», *Села Марылька на воз ды пагнала каня ў вёску* «Не сіла, а смеласць»), за которым требуется уход (*Мужык выпраг каня, звёў убок* «Замыкай», – *Пасі коней, адганяй аваднёў* «Сапраўдны дурань»). Отмечается скорость коней, за что они и ценятся хозяевами (*Ну, конь у папа быў добры, ён як бач і дагнаў яго* «Салдат з таго свету», *І так шпарка памчаліся, што і на кані не дагоніш* «Як ксяндзы вылечыліся»). Вол представлен в анализируемых сказках как тягловая сила: *запрэгли ў іх шэсць пар валоў ... валы паплылі на другі бераг* «Палешукі і палевікі», *Запрэгли мы дзве пары валоў – паехалі* «Пан і казачнік».

Такие животные, как кот и собака, также упоминаются в социально-бытовых сказках, но кот встречается не так часто, как в анималистических (в 3 из 56 социально-бытовых сказок), в то время как собака встречается чаще (8 из 56). Утилитарная значимость кота в реалиях крестьянского быта была минимальна (охотиться на грызунов – мышей и крыс), чем, возможно, и объясняется его редкое упоминание, как правило, в связи с рационом питания: *Наловіць жменю печкуроў ці яршоў – якая ад іх карысць? Хіба што кату паласавацца* («Стралец і рыба») и *А там глядзіць: няма голуба... Толькі ксяндзоў рыжы кот на званыцы сядзіць, аблізваецца. І галубіныя пер’і каля яго валяюцца...* («Святы дух»). *Сабака* представлена в белорусской социально-бытовой сказке как охранник, который может проявить агрессию. Данное представление строится на общеизвестных фактах: при приближении незнакомого человека собака начинает лаять, и даже может напасть: *Забрэши сабака* «Ад крадзенага не пасыцееш», *У дарозе апанавалі яго сабакі. ... Уцёк сак-так ад сабак* «Сапраўдны дурань», *Узлаваўся ён і нацкаваў на яе сабак – думаў, тыя разарвуць разумніцу. Дзяўчынка выпусціла з рук зайца – сабакі памчаліся за ім* «Разумная дачка». Данный зооним используется в некоторых случаях в качестве эталона голодного человека: *Галодны, небарака, не раўнуючы, як той сабака* «Салдат з таго свету». К человеку, сравниваемому с собакой,

относятся с сочувствием, жалостью, о чем свидетельствует в вышеприведенном примере параллельное употребление имени существительного *небарака*, в значении которого зафиксированы чувства, с которыми относятся к этому несчастному человеку: 'Няшчасны чалавек, які выклікае спачуванне, жаль і спагаду' [4].

Домашние животные часто становились предметом торга или кражи, что также отмечается в социально-бытовых сказках: *Прадаў цыган каня на рынку ды ішоў дадому, у свой цыганскі табар* «Двое скупых», *Украў дзяк у суседа вала ... Забегаў сусед – шукае вала* «Поп і дзяк», *Давай прадамо каня, а купім вала* «За каня – брусок», *Украў поп у адной жанчыны карову і завёў у свой хлеў* «Амін, кароўка, амін!», *ідзе дзяк на промысел: у каго карову ўкрадзе, у каго авечку...* «Поп і дзяк».

Отношение панов к домашним животным отличается от отношения крестьян, для которых корова, конь, свинья и т.п. являются ценностью и жизненно необходимыми существами, обеспечивающими проживание. Ценность для имущих (в частности, панов) представляют заморские породы коней и собак. Так, в следующих контекстах: *Казалі, быццам прадаў ён свой маёнтак з усімі людзьмі другому пану за пару замежных коней і за пяток нейкіх сабак* «Пісар-ашуканец», *Але найбольш з усяго свайго багацця любіў пан сабаку-ганчака. Хітры гэта быў сабака – ну, як чалавек, не раўняючы. Што пан яму ні загадае – усё зробіць* «Пятрушка» отражен реальный факт покупки породистых лошадей или собак за счет продажи крепостных, деревень с крепостными. В данном контексте отмечается, что образы некоторых животных имеют аксиологическую значимость и наличие соответствующего животного в семейном хозяйстве символизирует достаток и безбедное существование: *Каня ў яго няма. Авечак і свіней таксама. Адна толькі худая Рагуля ў гаспадарцы засталася* «Поп-ашуканец».

Распространенные в анималистических сказках образы лисы, медведя и некоторых других не получили своего развития в социально-бытовых сказках. Вместе с тем образ *ваўка* представлен довольно детально, но единообразно – в негативном ключе. В основном, опыт столкновения человека с волком был негативным: этот хищник причинял вред имуществу и жизни человека, вызывал страх. Вербализация хищной сущности волка происходит в следующих контекстах: *ці яго (жарабятка) воўк з'есць* «Як Сцепка з панам гаварыў», *перагарадзілі ёй дарогу два ваўкі...* *Стаяць ды зубамі ляскаюць. «Ну, – думае Марылька, – з'елі яны маю кабылку»* «Не сіла, а смеласць», *«Ці не воўк авечак душыць? – падумаў сам сабе Пятрок* «Як вядзьмар на зоры глядзеў», *А тое, што тваю кабылу ваўкі ўкусілі* «Хвост ды грыва», где акцентируется факт поедания домашнего скота волками. Эти представления, приобретенные эмпирическим путём, легли в основу образа, наряду с представлениями о волке как живом существе – его внешний вид, среда обитания и т.п. Так, С.Г. Тер-Минасова отмечает, что объективная реальность отражается в сознании человека в форме понятийной и языковой [5, с. 41].

Значимым феноменом для построения сюжета народной сказки является голод, который «толкает» животных (волка, лису, медведя и др.) на разные действия, как странные (волк ловит рыбу хвостом), так и порицаемые (волк режет овечек, коров). Дикие животные вынуждены искать пропитание всеми способами: как правило, во круг способов утолить голод животным строятся многие анималистические сказки. В социально-бытовой сказке часто воспроизводимой является ассоциация волка с голодом / прожорливостью, например: *дзе выюць галодныя ваўкі* «Глухі і бязногі»; *(чалавек) ідзе, галодны як воўк* «Стралец і рыбак», что позднее будет закреплено в устойчивых сравнениях. Поведение волка, убегающего от охотников, объективируются в сравнении *азіраецца, як воўк, ці не бяжыць хто за ім* («Ад крадзенага не пасыщеш»). В сказке «Амін, кароўка, амін!» волк выступает как символ ненасытности, которая в свою очередь сопоставляется с жадностью попа: – *Падзяліся, бацюшка...* – *Не, – адказвае яму поп. – Гэта мой даход! Вядома, папоўскае вока, што воўчае горла.* Так, крайне нелестная характеристика панов как ненасытных, жестоких происходит благодаря их сравнению с волками.

Следует отметить, что в социально-бытовой сказке воўк представлен в одном ключе (негативном), в отличие от анималистической сказки, где образ *ваўка* противоречив (он голодный, хищный, но и хитрый, коварный; в то же время глупый, наивный; даже помогающий герою). Отрицательная оценка данного животного реализуется в устойчивом выражении *каб ... ваўкі з'елі*, используемом как ругательство (Выкл. Выказванне адмоўных адносін да каго-н. [6, с. 77]: – *Ах, каб вас ваўкі з'елі! – закрываў дурань на сабак і кінуўся наўцёкі.* «Сапраўдны дурань», – *Дзядзька, вашы цяляты ў ішкоду залезлі! – Ах, каб іх ваўкі з'елі! – закрываў мужык* «Мужык і жонка». В данном выражении переменным компонентом является указание на того, кто отрицательно оценивается: в первом случае – собаки, во втором – телята.

Таким образом, в целом в белорусских социально-бытовых сказках зоонимы используются в прямом значении, которое условно можно обозначить как «обыденное», т.е. прямое наименование того или иного животного. Вместе с тем, данное обыденное значение реализуется как «мифологическое», которое «находит отражение в традиционной народной культуре, в фольклорных текстах» [7], поскольку речь идет о сказочном эпосе. Дальнейшее семантическое развитие зоонимических номинаций позволяет говорить о стереотипном значении, которое «актуализируется при использовании зоонима для зооморфной характеристики человека» [7]. Будучи сложным ассоциативно-психологическим процессом, образное мышление конкретного народа индивидуально [8, с. 3], что обуславливает ассоциирование животных с разными качествами в разных лингвокультурах.

Зооморфная характеристика человека может быть реализована посредством использования сравнений. В белорусской социально-бытовой сказке выявлено, что незначительная часть зоонимов используются в качестве эталонов качества или образцов поведения. Так, как уже отмечали выше, *воўк* и *сабака* являются эталоном голодного человека (*ідзе, галодны як воўк* («Стралец і рыбак») и *Галодны, небарака, не раўняючы, як той сабака* «Салдат з таго свету»), *голуб* используется для описания внешности человека и указания на его седину и, соответственно,

возраст (*Стары бацька, сівы, як голуб* «Палешукі і палевікі»), казёл ассоциируется с неблагозвучным, плохим пением (*Ні складу ў яго песнях, ні ладу. Бывала, як заспявае сваім казліным галаском, то хоць ты з царквы ўцяйкай* («Дзяк – благі спявак»), *Памаліўся трохі поп за пеўня ды зноў да дзяка: – Дзяча, дзяча, стары няўдача! Годзе табе казлом бляць, годзе святых тужаць!* («Як поп маліўся»)), *арол* – с острым зрением (*Глухі не чуе, затое бачыць, як арол* («Глухі і бязногі»)), рыба ассоциируется с молчаливым человеком (*Кума нават пабажылася, што будзе маўчаць як рыба* («Панская ласка»)) и др. Данные зооталоны строятся на «видимых» или эмпирически выявленных свойствах животных, что обуславливает их понятность и известность в белорусской лингвокультуре.

Наряду с зоохарактеристикой человека в структуре сказок происходит семантическое развитие зоонимов по метафорическому и метонимическому пути. Зоометафоры (терминологически данные единицы обозначаются как зооморфизмы) немногочисленны, но широко известны. Так, в сказке «Добры знаемы» встречается зооморфизм *птушка*: – *То выскачы і даведайся, што ён за птушка. Можса, злодзей які?*, называющий в общем понимании человека (ср. в толковом словаре закреплено соответствующее переносное значение, которое используется иронично: «Пра чалавека, з пункту гледжання яго грамадскага значэння, становішча» [4]). Или, в сказке «Пану навука» паны образно называются *звяр’ём* (*А ліхія ж былі паны! Не людзі, а звяр’ё. Трапіш да такога пана, то хоць кладзіся ды памірай*), когда основанием для сопоставления становится качество *ліхія*. Причем в коннотативном плане данное прилагательное ассоциируется только с отрицательными чертами и поведением: ср. в его значениях приводятся следующие оценочные прилагательные «нядобры, злы», «дрэнны, паганы» [4].

Использование зооморфизма в качестве грубого обращения отражает расширение его функций: *пан паглядзіць і кажса: – Што ж ты прывёў, асёл?* («Пану навука»), где зооморфизм *асел* называет глупого человека.

Отдельно следует отметить фразеологический потенциал зоонимов, которые становятся ядром образных выражений, соотносимых с разными качествами, поведением и ситуациями. Так, наряду с проанализированным выражением *каб ... ваўкі з’елі* в сказке встречается также выражение ... *качкі стопчуць/стапталі*, используемое для выражения возмущения, удивления (ср. в Толковом словаре белорусского языка отмечается его шуточное использование («жартаўлівае слова, жартаўлівы выраз»), а также эмоции, с которым оно соотносится – «незласлівае абурэнне, здзіўленне, захапленне» [4]): – *А няхай цябе, бабка, качкі стопчуць: як жа ты ўгадала?* («Шаптуха»), – *Бадай цябе, пане, качкі стапталі! – адказвае мужык. – Мне ўжо гадоў за сорак мінула, а ты кажаш – учарашні!* («Замыкай»). Данное выражение также включает переменный компонент, состоящий из указания, на того, к кому обращаются, и местоимения (здесь – *бабка* и *пане*; *цябе*). Наряду с вышеприведенными выражениями встречаются следующие: *кот наплакаў* «Вельмі мала (пра невялікую колькасць каго-, чаго-н.)» [9, с. 192] (*– Давай, – згаджаецца жонка. – Няхай будзе так. Бо ідзе зіма, а корму ў нас кот наплакаў* («Поп-ашуканец»), *дарэмна і каза не скача* (*– Добра, – згаджаецца Клімка. – Украду я тваю паню. Але... пан жа сам добра ведае: дарэмна і каза не скача...* («Штукар Клімка»)), *з камарыны нос* (*А снадання дасць з камарыны нос. Паснедае парабак і нават не пачуе – было што ў роце ці не* («Кулак і парабак»)).

Кроме того, вызывают интерес следующие словосочетания: *Ідзе дурань, варон лічыць. Надакучыла лічыць варон, пачаў навокал азірацца* («Сапраўдны дурань») и *Падышоў да акна, а певень: – Ку-ка-рэ-ку! – Ды вось пасядзім трохі, а пасля трэціх пеўняў і дамо драла* («Поп і дзяк»), поскольку в них встречаются известные фразеологические единицы *лічыць варон* в значении «Варон страляць – не заўважаць таго, што трэба; зьяваць» [4] и *да трэціх пеўняў* в значении «Да самага світанья» [9, с. 110] (в высказывании употреблено *пасля трэціх пеўняў*) как свободные словосочетания.

Заключение. Будучи частью фольклорной прозы, народная сказка является тем незаменимым этапом становления зоонимического кода белорусского языка, когда свободные словосочетания проходят процесс фразеологизации, а коннотативные значения зоонимов (типа *воўк – ненасытны, конь / жарэбчык – хуткі* и др.) закрепляются многократным повторением в похожих контекстах. Вместе с тем значимой остается разновидность народной сказки, влияющая на функционирование зоонимических единиц: выявлено, что большинство зоонимических единиц используется только в прямом значении, как номинация конкретного животного, реже встречаются зоонимы как ядерные компоненты сравнения или устойчивого словосочетания. Таким образом, зоонимы в социально-бытовых сказках представляют собою микросистему и являются источником культурной информации, отражающей общий культурный фон белорусского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пропп В.Я. Поэтика фольклора: собрание трудов В.Я. Проппа / сост., пред. и комм. А.Н. Мартыновой. – М.: Лабиринт, 1998. – 352 с.
2. Злотникова Т.С., Жукова В.С. Ментальный и художественный аспекты авторской сказки как культурного кода // Ярославский педагогический вестник. – 2019. – № 5(110). – С. 160–165.
3. Сацыяльна-бытавыя казкі / рэд. В.К. Бандарчык; АН БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – 520 с.
4. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы «Скарнік». – URL: <https://www.skarnik.by/tsbm> (дата звароту: 03.10.2025).
5. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: учеб. пособие для студентов, аспирантов и соискателей по спец. «Лингвистика и межкультур. коммуникация». – М.: Слово/Slovo, 2000. – 261 с.
6. Фразеалагічны слоўнік гаворак Гродзеншчыны / склад. М.А. Даніловіч. – Гродна: ГрДУ, 2020. – 607 с.

7. Альшанская Ю.В. Отражение мифологического сознания во фразеологизмах французского языка // Ломоносов: электронный журнал. – М., 2005. – С. 149–151. URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2005/Pdf/Philolog.pdf (дата обращения: 10.09.2025).
8. Куражова И.В. Имена животных как отражение ценностной картины мира в английской лингво-культуре: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. – Иваново, 2007. – 24 с.
9. Лепешаў І.Я. Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў. – Мінск: БелЭн, 2004. – 408 с.

Поступила 15.10.2025

ZOONYMIC UNITS IN BELARUSIAN SOCIAL AND EVERYDAY TALES

M. ROMANKEVICH

(Belarusian State University of Foreign Languages, Minsk)

This article examines the zoonymicon of Belarusian folk tales and identifies the functions of zoonyms in the texts of Belarusian social and everyday tales. This study aims to identify the specific features of zoonymous units in Belarusian social and everyday folk tales. The corpus of zoonyms in Belarusian social and everyday tales is characterized by traditionalism and limited familiarity. The use of zoonyms in their primary and/or secondary meanings depends on the type of folktale: in social and everyday tales, zoonyms (primary animal nominations) predominate, while zoomorphisms (figurative nominations of humans) are quite rare. Figurative expressions with a zoonym component are associated with various human qualities, behavior, and everyday situations.

Keywords: *Belarusian folk tales, social and everyday tales, zoonyms, zoometaphor, similes.*

УДК 811.161.1

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-104-107

**ЛЕКСЕМА ДЕДЛАЙН В ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСЕ:
СЕМАНТИКА И ПРАГМАТИКА УПОТРЕБЛЕНИЯ***канд. филол. наук, доц. А.Ч. РЫЖКОВИЧ**(Гродненский государственный университет имени Янки Купалы)*

*В условиях глобализации и цифровизации процесс заимствования иноязычной лексики активизируется, причем главным каналом проникновения и адаптации таких слов в языке-реципиенте выступают средства массовой информации. Данная статья обосновывает актуальность лингвистического анализа заимствований в текстах СМИ, фокусируясь на их семантических трансформациях и прагматических функциях. Исследование посвящено лингвистическому анализу лексики **дедлайн** в современном интернет-дискурсе. Основное внимание уделяется прагматической функции этого термина, который из нейтрального обозначения «крайнего срока» превратился в эффективный коммуникативный инструмент. Установлено, что лексема **дедлайн** выступает лингвокультурным маркером эпохи, а её появление и активное использование отражает тенденцию к специализации и экспрессивизации языка.*

Ключевые слова: лексикология, семантика, прагматика, лексема, интернет-дискурс, заимствование.

Введение. Изучение заимствованной лексики является одним из ключевых направлений современной лингвистики. Особый интерес представляет функционирование заимствований в текстах средств массовой информации, поскольку медиа выступают главным каналом проникновения и адаптации иноязычных слов в языке-реципиенте. Их изучение выходит за рамки простой фиксации факта заимствования и требует комплексного подхода, учитывающего не только значение слова (семантику), но и цели, которые оно преследует в конкретном коммуникативном контексте (прагматику). Журналисты, стремясь к оперативности, лаконичности и экспрессивности, часто первыми используют заимствования для обозначения новых реалий, технологий и концепций. Таким образом, СМИ, с одной стороны, выполняют номинативную функцию, вводят в язык новые понятия, с другой стороны – адаптивную, способствуют их фонетико-графическому, грамматическому и семантическому освоению в языке.

Проблема функционирования заимствованной лексики в текстах СМИ является комплексной и изучается с разных сторон: лингвистической, социолингвистической, прагматической и когнитивной. Исследования Л.П. Крысина, Е.В. Мариновой, Г.Н. Скляревской, Р.П. Абдиной, Н.М. Амосовой, М.А. Бреусенко, Е.Г. Малышевой, А.И. Дьякова, Н.К. Замятиной, О.В. Дедовой, А.А. Станкевич, Н.В. Яковенко, О.А. Артемовой и многих других учёных демонстрируют, что заимствование в медиа – это динамичное явление.

Структурно-лингвистический подход, разработанный Л.П. Крысиным, предполагает анализ формальных характеристик заимствований, которые отличают их от исконных слов русского языка на фонетическом, графическом, морфологическом и словообразовательном уровнях. «Заимствование новых слов – это процесс, обусловленный контактами народов, культур, социальными и техническими переворотами» [1, с. 36]. Представители функционально-прагматического направления (Е.Г. Малышева, М.А. Бреусенко, В.Г. Костомаров, Н.Д. Бурвинова, А.Д. Швейцер, И.В. Аккуратова, О.В. Загоровская и др.) акцентируют внимание на коммуникативных аспектах заимствованных слов: «выбор заимствованной лексики вместо исконной часто является не случайным, а мотивированным прагматическим ходом» [2, с. 47]. М.А. Бреусенко подчёркивает двойственную природу медийного дискурса: «Язык СМИ, с одной стороны, чутко реагирует на все социальные изменения, впитывая иноязычную лексику, а с другой – сам становится мощным инструментом её легитимации и внедрения в массовое сознание. В медиатексте заимствование не просто называет реалию, но и обрастает коннотациями, оценкой, становится элементом идеологии» [3, с. 78]. Сторонники социолингвистического подхода (Е.Д. Поливанов, И.С. Попов, Р.К. Емельянов, Л.В. Захарова А.И. Дьяков, И.Н. Геранина, А.Т. Болотов) изучают заимствования в СМИ в контексте общества, т.е. заимствования рассматриваются как маркеры, отражающие и формирующие отношения между людьми, группами и культурами. А.И. Дьяков отмечает, что заимствованные слова отражают смену культурных парадигм, поскольку «массовое проникновение англицизмов в русскоязычный медиадискурс – это не только языковой, но и социальный феномен, он сигнализирует о переориентации значительной части общества на западные культурные и экономические модели» [4, с. 67]. Представители лингвокультурологического направления (Н.Ф. Алефиренко, И.С. Шенкман, Е.М. Руденко, Л.В. Колобова) исследуют заимствования не просто как перенос лексем из одного языка в другой, а как процесс взаимодействия двух культур и картин мира. При переходе в новую среду слово проходит через фильтр ценностной системы принимающей культуры, что может привести к изменению или расширению его первоначальных смыслов. Современные исследования, например, работы Н.К. Замятиной (когнитивный аспект) делают акцент на том, как новая лексика влияет на восприятие информации. «Заимствованное слово часто вводит в сознание реципиента целый фрейм или концептуальную схему, отсутствующую в родной культуре» [5, с. 25].

В этом контексте изучение особенностей функционирования заимствованных лексем приобретает особую актуальность, поскольку отражает не только общеязыковые тенденции, но и специфику культурно-идентификационных процессов в обществе.

Цель нашего исследования – выявить семантические и прагматические особенности употребления лексемы *дедлайн* и ее производных в русскоязычном интернет-дискурсе.

Методологическую основу нашего исследования составляют научные работы в области теории заимствования (Л.П. Крысин, М.А. Бреусенко, Е.Г. Малышева, А.И. Дьяков, Н.К. Замятина и др.). Предметом нашего изучения стали семантические и прагматические особенности лексемы *дедлайн* в русскоязычном интернет-дискурсе. Для описания значения слова *дедлайн* и его производных нами применяется дефиниционный и контекстуальный анализ. Функционально-коммуникативный анализ позволяет выявить и охарактеризовать особенности их использования в русскоязычном интернет-дискурсе. При отборе материала для исследования использовался метод сплошной выборки. Источником материала послужили тексты русскоязычного сегмента сети Интернет.

Основная часть. Происхождение лексемы *дедлайн*. Лексема *дедлайн* представляет собой заимствование из английского языка, где слово *deadline* является композитом двух основ: *dead* (прил.) – ‘мёртвый; неживой; окончательный’ и *line* (сущ.) – ‘черта; линия; граница’. Слово возникло в американском английском в период Гражданской войны в США (1861–1865 гг.). Этим термином обозначали реальную линию, проведенную вокруг тюрьмы в лагере для военнопленных в Андерсонвилле. Любой военнопленный, который пересекал эту линию, мог быть застрелен часовым без предупреждения. Таким образом, изначально термин *deadline* не имел ничего общего со временем. Это была пространственная граница¹.

После войны термин вышел за пределы военного лексикона и начал использоваться в других областях. К началу 1900-х гг. слово *дедлайн* проникло в газетные редакции. Оно стало обозначать последний момент времени, к которому статья должна быть сдана в набор, чтобы попасть в следующий номер. Пропуск этого срока означал «смерть» материала для текущего выпуска: он не публиковался. С середины XX в. с развитием проектного менеджмента, бизнеса и особенно с наступлением цифровой эпохи, термин *дедлайн* стал использоваться повсеместно. В бизнес-среде выделяют несколько типов дедлайна: срочный (требует выполнения задачи в течение короткого периода, нескольких часов или дней), поэтапный (разбивает большую задачу на несколько этапов, каждый из которых имеет свой дедлайн), мягкий/жесткий (может быть как формальным, так и неформальным сроком с разной степенью строгости)².

Таким образом, первоначальное значение лексемы, связанное со смертельной опасностью, трансформировалось в метафорическое ‘указание на жёсткое временное ограничение’: ‘мёртвая линия’ → ‘последний срок’ → ‘временной предел’.

Лексическое значение слова *дедлайн*. В толковых словарях *дедлайн* определяется как 1) ‘крайний срок выполнения каких-л. договоренностей, представления какого-л. материала, сдачи работы’; 2) ‘в спорте – время, до которого необходимо доиграть матч, а также последний день, когда игроки могут по желанию перейти в другой спортивный клуб’³; 3) ‘крайний срок, срок завершения’⁴; 4) ‘последний день, час подачи материала в текущий номер газеты или журнала’⁵.

В русскоязычном дискурсе наряду со словом *дедлайн* используется лексема *срок*. Анализ лексикографических источников⁶ позволяет выделить следующие значения слова *срок*:

1. ‘Отрезок, промежуток времени, обычно определенный, назначенный для чего-л.’ *Срок службы в армии. Испытательный срок. Аренда сроком на пять лет.*
2. ‘Момент исполнения или наступления чего-л.’ *Назначить срок отъезда. Последний срок сдачи экзамена.*
3. ‘Время, на которое что-либо рассчитано’. *Техника на длительный срок. Взять кредит на короткий срок.*
4. ‘В уголовном праве: мера наказания’. Получить срок, отбывать срок.

Исходя из приведенных определений, мы можем сделать вывод, что срок – это нейтральное обозначение временного промежутка, а дедлайн – это жёсткий, финальный рубеж, нарушение которого ведёт к конкретным негативным последствиям. Это не период, а именно конечная точка, переступить за которую нельзя или очень нежелательно. Сама этимология слова *дедлайн* («мертвая линия») передает идею невозможности его нарушения, которое влечет за собой серьезные последствия. Слово *дедлайн* само по себе создает ощущение стресса, ответственности и ассоциируется с интенсивной работой.

Особенности употребления лексемы *дедлайн*. В русскоязычном интернет-дискурсе в большинстве контекстов лексема *дедлайн* обозначает конкретную дату или время, к которым должно быть совершено действие: *Стороны договорились, что дедлайн по подписанию документа – конец этой недели. Установлен дедлайн выполнения распоряжения.* В таких контекстах *дедлайн* является синонимом словосочетаний ‘крайний срок’, ‘окончание срока’: *Дедлайн подачи заявок на конкурс – 15 декабря.*

¹ Online Etymology Dictionary. – URL: <https://www.etymonline.com>.

² Oxford English Dictionary. – URL: <https://www.oed.com>.

³ URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/74868/%D0%94%D0%95%D0%94%D0%9B%D0%90%D0%99%D0%9D>.

⁴ URL: http://speak_russian.academic.ru/.

⁵ Радченко И.А. Учебный словарь терминов рекламы и паблик рилейшенз / под ред. Е.Е. Топильской. – Воронеж: ВФ МГЭИ, 2007. – 114 с. – С. 19.

⁶ Словарь русского языка: в 4 т. / РАН, Ин-т лингвист. исследований; под ред. А.П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – Т. 4: С – Я. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. – 797 с. – С. 230.

Журналисты активно используют лексему для привлечения внимания читателя и для создания эффекта напряженности, срочности: *Правительство работает в режиме жесткого дедлайна, пытаясь успеть сдать объект к знаменательной дате. Горящий дедлайн заставил команду работать круглосуточно.* На наш взгляд, в данном случае мы можем говорить об экспрессивной функции самой лексемы, поскольку этимология слова и его устойчивая связь с понятиями стресса и аврала задают тон всему журналистскому материалу: *Трансферное окно закрывается: у клубов остались последние часы до дедлайна, чтобы успеть с покупками.*

Также *дедлайн* может выступать точкой отсчета, вокруг которой выстраивается все повествование. Таким образом лексема структурирует медийный текст: задаёт временные координаты и определяет последовательность событий (*До дедлайна по уплате налогов осталось две недели. Напомним, что будет с тем, кто не успеет*). Посредством данной лексемы журналисты могут давать оценку ситуации или действиям участников, причем оценка может быть как положительной (*Команда смогла выполнить работу до дедлайна, показав высокий уровень профессионализма*), так и отрицательной (*Срыв дедлайна подрядчиком поставил под угрозу весь инвестиционный проект*).

Употребление лексемы *дедлайн* в текстах часто служит сигналом о грядущих важных событиях или потенциальных кризисах. В медиа журналисты часто используют слово, чтобы предупредить аудиторию о точке принятия ключевых решений, после которой ситуация может кардинально измениться: *Дипломаты работают в режиме нон-стоп на фоне приближающегося дедлайна по продлению договора.*

Лексема *дедлайн* в текстах СМИ маркирует профессиональный дискурс, показывая принадлежность текста к определенной профессиональной сфере: бизнесу, IT, менеджменту, юриспруденции. Например, *В IT-компаниях внедрили гибкую систему дедлайнов, что позволило снизить уровень стресса у сотрудников.*

Для реализации всех перечисленных функций в СМИ часто используются устойчивые сочетания с лексемой *дедлайн*: *сорвать дедлайн, продлить дедлайн, установить дедлайн, назначить дедлайн, дедлайн приближается, дедлайн истекает, дедлайны горят, жесткий дедлайн, горящий дедлайн, дедлайн поджигает.* Сочетаемые особенности лексемы *дедлайн* будут рассмотрены нами в следующих статьях.

Использование в СМИ слова *дедлайн* «импортирует не просто слово, а целую концепцию жёстко регламентированного, поточного времени, характерного для западной проектной культуры, противопоставляя его более размытому “крайнему сроку”» [5, с. 35].

Дериваты лексемы *дедлайн*. Лексема *дедлайн* демонстрирует высокую словообразовательную активность. Её деривационный потенциал отражает процессы адаптации заимствований и их интеграции в русскую языковую систему. В ходе исследования в интернет-дискурсе нами были выявлены следующие лексемы с корнем *дедлайн*:

Дедлайнер (проф. жарг.) – специалист, отвечающий за соблюдение дедлайнов. *В нашей команде нужен опытный дедлайнер.*

Дедлайновец (разг.) – человек, работающий в условиях сжатых сроков, специализирующийся на срочных проектах. *Команда дедлайновцев справилась с проектом за рекордные сроки.*

Дедлайнинг (разг.) – процесс работы в условиях сжатых сроков. *Постоянный дедлайнинг приводит к выгоранию.*

Дедлайновый (разг.) – относящийся к дедлайну, характеризующийся сжатыми сроками. *Дедлайновый режим работы позволил запустить сервис вовремя.*

Дедлайненный (жарг.) – находящийся в состоянии стресса из-за приближающегося крайнего срока. *Дедлайненный айтишник – обычное явление в конце квартала.*

Дедлайнить (жарг.) – работать в режиме срочного выполнения задачи к определенному сроку. *Весь отдел сегодня дедлайнит над новым отчетом.*

Задедлайнить (жарг.) – поставить в условия жесткого дедлайна. *Клиент нас окончательно задедлайнил.*

Продедлайнить (жарг.) – проработать в режиме дедлайна определенное время. *Продедлайнили всю ночь, но сдали проект.*

По-дедлайновски (разг.) – так, как характерно для работы в сжатые сроки. *Работаем по-дедлайновски: быстро и эффективно.*

Антидедлайн (разг.) – противоположность дедлайну, отсутствие жестких сроков. *Мы работаем в режиме антидедлайна.*

Образованные от лексемы *дедлайн* производные слова активно функционируют в профессиональном дискурсе и имеют окказиональный характер, однако на данный момент не зафиксированы в академических словарях.

Употребление дериватов от существительного *дедлайн* служит нескольким коммуникативным целям:

- номинативной точности: позволяет кратко и точно обозначить новые реалии и роли (например, *дедлайнер*);
- создания экспрессивности (жаргонные формы *дедлайнить*, *задедлайнить* придают тексту живость, эмоциональность, иногда иронию или сарказм);
- создания профессиональной идентичности: использование таких слов маркирует принадлежность к определенному профессиональному сообществу (особенно в сфере IT, менеджмента, медиа);
- динамизации повествования: глагольные формы позволяют лаконично передать активность, процессуальность в условиях временного ограничения.

Заключение. Таким образом, лексема отражает современные тенденции в восприятии времени и организации деятельности, выступая своеобразным лингвокультурным маркером эпохи. Появление и активное использование слова *дедлайн* отражает тенденцию к специализации и экспрессивизации языка в условиях динамичной профессиональной среды, где точность соблюдения временных границ становится критически важной. Лексема *дедлайн* стала ключевым концептом для описания современной жизни, особенно в сферах проектного менеджмента и ИТ (в данных сферах лексема употребляется в своем основном значении), в учебном процессе, журналистике (сдача материалов строго привязана к дедлайнам), а также фрилансе (для фрилансеров дедлайн – основной организационный принцип работы).

ЛИТЕРАТУРА

1. Крысин Л.П. Иноязычные слова в современном русском языке. – М.: Наука, 1968. – 215 с.
2. Малышева Е.Г. Прагматика заимствованного слова в медиадискурсе. – СПб.: Златоуст, 2017. – 198 с.
3. Бреусенко Е.Б. Функционирование англицизмов в российских печатных СМИ // Филологич. науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 12 (ч. 1). – С. 76–78.
4. Дьяков А.И. Словарь английских заимствований русского языка. – Новосибирск: Наука, 2010. – 588 с.
5. Замятина Н.К. Когнитивные аспекты освоения заимствований в медиатексте. – М.: Флинта, 2018. – 156 с.

Поступила 14.11.2025

THE LEXEME "DEADLINE" IN INTERNET DISCOURSE: SEMANTICS AND PRAGMATICS OF USAGE

A. RYZHKOVICH

(Yanka Kupala State University of Grodno)

In the context of globalization and digitalization, the process of borrowing foreign vocabulary is becoming more active, with the mass media acting as the main channel for the penetration and adaptation of such words in the recipient language. This article substantiates the relevance of linguistic analysis of borrowings in media texts, focusing on their semantic transformations and pragmatic functions.

Keywords: *lexicology, semantics, pragmatics, lexeme, Internet discourse, borrowing.*

УДК 81'27

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-108-111

**СРАВНИТЕЛЬНЫЕ КОНСТРУКЦИИ В ХЕЙТЕРСКОМ ДИСКУРСЕ:
СТРАТЕГИИ УНИЧИЖЕНИЯ И СТИГМАТИЗАЦИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО, ПОЛЬСКОГО, АНГЛИЙСКОГО И НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКОВ)**

Н.С. СУББОТА

(Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина)

Статья посвящена исследованию функционирования сравнительных конструкций в хейтерском дискурсе. На материале комментариев из социальной сети Instagram анализируются стратегии уничижения и стигматизации в русском, польском, английском и немецком языках. В работе рассматриваются механизмы использования сравнений для создания негативной оценки публичных личностей. Выделяются и описываются четыре ключевые тематические группы: нападки на внешность, обесценивание социального успеха, критика морально-гендерных характеристик и саркастические сопоставления. Особое внимание уделяется универсальности когнитивных моделей агрессии, которая прослеживается во всех изученных лингвокультурах при наличии частных стилистических различий. Результаты исследования подтверждают, что сравнительные конструкции выступают мощным орудием дегуманизации и разрушения репутации в интернет-пространстве. Полученные данные могут использоваться при изучении языковой природы хейта и разработке инструментов для его автоматического выявления.

Ключевые слова: хейтеринг, сравнительные конструкции, речевая агрессия, язык ненависти, стигматизация, дегуманизация, кросс-лингвистический анализ, интернет-коммуникация.

Введение. В последние годы исследователи отмечают усиление агрессивности в коммуникации, особенно в Интернете. Анонимность и отсутствие непосредственной ответственности во многом раскрепощают пользователей сети, позволяя им выражать негативные эмоции в максимально грубой форме. В этом контексте получил развитие феномен *хейтеринга* – преднамеренного публичного выражения явно негативного отношения к определённой личности, группе или явлению, реализуемого через резкую необоснованную критику или оскорбительные высказывания, преследующие главную цель – продемонстрировать собственное неприятие, неприязнь или ненависть, вне зависимости от возможных последствий и реакции аудитории. Чаще всего объектом подобных нападок становятся публичные лица. Среди агрессивных речевых тактик хейтеров особое место занимают сравнительные конструкции – высказывания, в которых адресат уподобляется кому-либо (чему-либо) с явно уничижительной или стигматизирующей коннотацией. Подобные сравнения позволяют хейтерам задействовать яркие образные ассоциации для унижения адресата.

Сравнительные конструкции широко представлены во многих типах дискурса – от пословиц и разговорных клише до художественной речи, и считаются одним из фундаментальных механизмов человеческого мышления. Как справедливо отмечал ещё А.А. Потебня, «самый процесс познания есть процесс сравнения» [1, с. 76]. Сравнение позволяет не только устанавливать системные связи между явлениями, но и образно их интерпретировать и оценивать [2, с. 4]. Иными словами, сравнение играет универсальную роль инструмента познания и оценки окружающей реальности. Современная когнитивная лингвистика развивает эту идею: метафоры и сравнения пронизывают нашу коммуникацию и мышление, служат своеобразными «мостами» между концептами и тем самым формируют наши концептуальные рамки восприятия [3]. В риторике и поэтике сравнения обычно рассматриваются как средство создания образности. Однако в агрессивной речи их функция иная – они превращаются в орудие негативной характеристики адресата и зачастую служат целям языка ненависти. *Язык ненависти (hate speech)* понимается как разновидность деструктивного дискурса, выражающего враждебность по отношению к определённым группам или индивидам по признаку их религии, этнического происхождения, национальности, расы, цвета кожи, социального происхождения, пола и других факторов идентичности¹. Одним из ключевых механизмов языка ненависти выступает *стигматизация*, то есть навешивание негативного ярлыка на определённую группу или индивида. Она часто опирается на *дегуманизацию* – отрицание человеческих качеств у объекта агрессии. В лингвистическом плане дегуманизация реализуется через сравнения и метафоры, уподобляющие людей животным, монстрам, и пр. Подобные образные обозначения лишают адресата статуса равного человеческого существа, снимая моральные запреты на его оскорбление [4]. В целом язык ненависти можно охарактеризовать как деструктивный дискурс, поскольку его содержание направлено на разрушение социального статуса и репутации другого человека, а коммуникативное действие несёт в себе эксплицитную или имплицитную агрессию. Сравнительные конструкции в данном дискурсе функционируют как эффективный инструмент стигматизации: посредством сравнения с определённым образом говорящий одновременно вызывает у аудитории нужные ассоциации (чуждости, уродства, порочности и т.п.) и распространяет негативный ярлык на адресата.

Цель настоящего исследования – выявить, каким образом носители разных языков реализуют стратегии уничижения и стигматизации посредством использования сравнительных конструкций в хейтерском дискурсе. Новизна исследования состоит в кросс-лингвистическом подходе: анализируется материал на четырёх языках (русском, польском, английском, немецком), что даёт возможность сопоставить тактики языковой агрессии различных лингвокультурных сообществ.

¹ Понимание языка ненависти. – URL: <https://www.un.org/ru/hate-speech/understanding-hate-speech/what-is-hate-speech>.

Основная часть. Материалом для исследования послужили агрессивные комментарии из открытых профилей Instagram, посвящённых знаменитостям. Сбор данных осуществлялся методом автоматизированного парсинга с последующей ручной выборкой. Всего было отобрано 200 комментариев на четырёх языках: 70 русскоязычных, 40 польскоязычных, 50 англоязычных и 40 немецкоязычных. Основным критерием отбора было наличие явной сравнительной конструкции – высказывания, содержащего формальный маркер сравнения (например: рус. *как, будто, словно*; польск. *jak*; англ. *like, as...as*; нем. *wie, als ob* и т.д.) либо сравнительную структуру без союза (англ. *looks like...*, нем. *sieht aus wie...* и т.п.). Комментарии, не несущие уничижительной оценки, в выборку не включались.

Исследование носит преимущественно качественный характер. На первом этапе был проведён контент-анализ собранных комментариев с целью выявления основных содержательных доминант. В ходе ручной разметки все примеры были разбиты на четыре тематико-функциональные группы в соответствии с преобладающей стратегией стигматизации: 1) сравнения внешности (33,5% от всех исследованных комментариев, принятых за 100%); 2) сравнения социального статуса и успеха (18,5%); 3) сравнения морально-поведенческих и гендерных характеристик (29,5%); 4) ироничные и каламбурные сравнения (18,5%). На втором этапе применялся прагмалингвистический анализ: изучалось коммуникативное предназначение сравнений, их прагматический смысл и речевой эффект.

Первую и самую частотную группу комментариев составляют **высказывания в адрес внешности**. Хейтеры нередко атакуют физический облик знаменитостей, уподобляя их различным отрицательно маркированным образам – животным, чудовищам, неодушевлённым объектам и т.д. Цель подобных сравнений – принизить человеческое достоинство жертвы, представить её уродливой, отталкивающей, смешной или неестественной. Наиболее распространённый приём в данной категории – **зооморфные сравнения**, фактически лишающие адресата человеческого облика. Во всех рассмотренных языках зафиксированы примеры уподобления людей животным: рус. «У бабуина аж нервный тик начался»; англ. “Why is this horsey long face doing there? 😏” – «Что здесь делает эта длинная лошадиная морда?»; пол. “Morda jej rośnie jak temu wieprzowi 😏” – «Морда у неё растёт, как у свиньи 😏»; нем. “Nachher sehen die alle aus wie aus demselben Stall” – «В итоге они все выглядят как из одного хлева». Эти примеры показывают, что уподобление человека животному или другому биологическому существу универсально служит сигналом дегуманизации и презрения.

Другая разновидность уничижительных сравнений внешности – сравнения, указывающие на возрастные изменения и старение. Комментаторы используют шаблон «*выглядит, как старик/старуха*», даже если речь идёт о достаточно молодом человеке – тем самым подчёркивается презрение к возрасту и внешним недостаткам. Подобные комментарии обнаружены во всех языках: рус. «Похожа на бабу из соседнего подъезда 😏»; пол. “Wygląda jak 50 letnia babka” – «Выглядит как 50-летняя бабка»; англ. “She looks 40. She looks like a 40-year-old divorced single mom” – «Она выглядит на 40, как 40-летняя мать-одиночка после развода». Приём апеллирует к эйджистским настроениям, внушая адресату, что тот постарел, утратил привлекательность и потому заслуживает насмешек.

Отдельный пласт негативных сравнений внешности – уподобление человека различным объектам, порой неодушевлённым. Общий смысл таких сравнений – обвинение в неестественности, излишней искусственности облика, часто вследствие косметических процедур. Примеры: англ. “She looks like a wax statue at Madame Tussauds” – «Она похожа на восковую фигуру в музее мадам Тюссо»; “Mannequin trying hard to look like a human.” – «Манекен, изо всех сил старающийся выглядеть, как человек»; пол. “Plastikowa butelka jest mniej plastikowa od niej” – «Пластиковая бутылка менее пластиковая, чем она»; нем. “Silikonparade” – «парад силикона». Русскоязычные хейтеры также используют сравнения с искусственными образами: «как у манекена», «как кукла Барби». Уподобляя живого человека кукле или пластмассовому предмету, авторы подчёркивают его фальшивость, отсутствие «души» за глянцевою внешней оболочкой. Тем самым осуждается и сам факт увлечения пластической хирургией, и мнимость публичного имиджа.

Анализ показывает, что во всех четырёх языках сравнения, нацеленные на внешность, эксплуатируют схожие образные сферы, что свидетельствует об универсальности данной стратегии. Вместе с тем, прослеживаются и культурные различия. Например, в русской и польской среде обращаются к конкретным известным персонажам для сравнения: рус. «Она как Микки Рурк, только в розовом парике»; «Похож на Валерию, в образе двадцатилетней давности 😏»; пол. “Barbie i Ken 😏” – «Барби и Кен 😏». Англоязычные и немецкоязычные комментаторы часто прибегают к бытовым метафорам: англ. “Blake looks like boba tea.” – «Блейк похожа на бабл-ти»; “Her dress looks like shower curtains.” – «Её платье выглядит, как занавеска для душа»; “Looks like my toilet brush.” – «Выглядит, как мой ёршик для унитаза»; нем. “Der sieht aus wie eine Wand in einer öffentlichen Toilette 😏” – «Он похож на стену в общественном туалете 😏». Несмотря на разнообразие форм, функция всех этих сравнений сводится к одному – выразить презрительную оценку внешности, усилить негативную реакцию через яркий, часто гиперболизированный образ.

Следующую группу комментариев составляют **высказывания, обесценивающие человека через сравнение его социального статуса, успехов или уровня жизни** с неким эталоном, например: пол. “Dua Lipa po roku w Polsce 😏” – «Дуа Липа спустя год в Польше 😏»; “Sabrina dla ubogich 😏” – «Сабрина для бедных 😏»; нем. “Links 🖐️, rechts eine billige Kopie ♀️ 😏” – «Слева 🖐️, справа – дешёвая копия»; “Eine Kopie wird halt nie so wie das Original” – «Копия никогда не будет такой же, как оригинал». Во всех этих случаях реализуется стратегия дискредитации через уничижительное уподобление: объект критики представляется неполноценной, удешевлённой или деградировавшей версией эталона, что подчёркивает его вторичность и низкий статус.

Ещё один подход – пророчить кому-либо провал или утверждать, что его успех случаен и кратковременен, особенно в сравнении с более признанными фигурами. Примеры: рус. «Ему до Билана далеко ✨ вечно завидовал...»; англ. “*Nothing compared to Selena's classy glamour.*” – «Ничто по сравнению с элегантным шармом Селены». Хейтеры могут сравнивать людей и по таким критериям, как богатство, происхождение, образ жизни, выставляя их в неблагоприятном свете. Русскоязычные хейтеры для выражения подобных мыслей прибегают к пословицам: «У осинки не родятся апельсинки!»; «Яблоко от яблони недалеко падает». В таком виде они, казалось бы, констатируют общеизвестную мудрость, но в контексте комментария (речь шла о детях звёзд) эти выражения используются как насмешливое сравнение: посредственные родители – посредственные дети. Таким образом унижаются сразу два поколения. В англоязычном сегменте находятся эквивалентные приёмы: под фото британского принца вместе с американским экс-президентом язвительно замечено: “*Oh. Look. It's Dumb & Dumber 😊*” – «О, смотри. Это же Тупой и ещё тупее 😊».

Сравнения, направленные на умаление социального статуса или успехов, обнаружены во всех четырёх языках, однако их формы несколько разнятся. Польский и английский избилуют конструкциями формата «X для бедных» или «дешёвая копия Y», тогда как в русском и немецком чаще встречаются пословичные аллюзии или прямое противопоставление. Русскоязычные хейтеры склонны прибегать к народным поговоркам («яблоко от яблони...»), придавая издёвке оттенок мнимой народной мудрости. В немецких комментариях заметна склонность увязывать сравнения с конкретными фактами биографии. Несмотря на стилистические различия, все эти приёмы служат одной задаче – снизить ценность адресата путём сравнения его с кем-то более низким или, наоборот, указания на недостижимость более высокого эталона.

Третья группа комментариев (29,5%) включает **сравнения, нацеленные на навешивание социальных стигм, связанных с моральным обликом, поведением или гендерной идентичностью**. Один из способов клеймить человека – сравнить его с кем-то, за кем в общественном сознании прочно закрепился отрицательный образ. В англоязычных обсуждениях, например, о Меган Маркл писали: “*She is Casey Anthony's twin!*” – «Она – близнец Кейси Энтони». Кейси Энтони – печально известная фигурантка уголовного дела (обвинялась в убийстве собственной дочери). В русскоязычном сегменте наблюдаются сопоставления с демоническими образами: «*В тебе шайтан*», где человек фактически сравнивается с дьяволом. В немецкоязычном корпусе найден пример сравнения с вымышленным злодеем. Обсуждая необычные имена детей Илона Маска, комментатор заметил: “*Techno Mechanicus klingt wie ein Transformers-Endgegner*” – «“Техно Механикус” звучит как имя босса-трансформера». Здесь новорождённого сравнили с финальным боссом из компьютерной игры – то есть с фигурой абсолютного зла, подразумеваемая нелепость и даже злобность данного имени.

Слатишминг (клеветание за распушенность) – излюбленная тактика хейтеров, направленная преимущественно против женщин, например: пол. “*Wygląda jak tania prostytutka*” – «Выглядит как дешёвая проститутка»; рус. «*Стала выглядеть как старая проститутка*»; нем. “*Von TikTok-Mädchen zur modernen Prostituierten*” – «Из тикток-девочки в современные проститутки». В английском сегменте под фото несовершеннолетней дочери Бейонсе и Джей Зи разгорелась дискуссия о её неподобающем внешнем виде; один пользователь саркастически провёл параллель с известным скандалом: “*She's dressed like a grown woman... almost the age of the girl he's being accused of molesting!*” – «Она одета как взрослая женщина... почти того же возраста, что и девушка, в растлении которой его обвиняют!». Здесь сравнение построено на ситуации: 12-летнюю Блю Айви сравнили с 13-летней жертвой домогательств, в которых когда-то обвиняли её отца. Это высказывание одновременно осуждает родителей, допустивших сексуализированный образ ребёнка, и стигматизирует саму девочку, фактически помещая её в контекст порочной ситуации.

Отдельно следует отметить гендерно-ролевые оскорбления через сравнение с противоположным полом. Схема такова: мужчину унижают, уподобляя женщине, или оскорбляют женщину – сравнивая с мужчиной. Например: рус. «*Это не шаман, это шаманиха 😊*»; «*Похож на бабу из соседнего подъезда 😊*»; пол. “*Woliński jak kobieta, idzie oszaleć...*” – «Волиньский как женщина, с ума сойти...»; “*Zero męskości, więcej ta z kobiety niż faceta*” – «Ноль мужественности, в нём больше от женщины, чем от мужчины». В англоязычных и немецких обсуждениях гендерные инвективы адресуются и мужчинам, и женщинам, причём последние встречаются чаще. Например: “*She looks like my uncle Danny, same face.*” – «Она выглядит как мой дядя Дэнни, одно лицо»; “*His face is exactly the same on every photo... like he's a girl!*” – «У него на всех фото одно и то же лицо... как будто он девочка!»; нем. “*Sie sieht mittlerweile aus wie ein Kerl. Wie kann man sich so verunstalten?*” – «Она теперь выглядит как мужик. Как можно так себя изуродовать?». Во всех 4 языках прослеживается общая тенденция: хейтеры эксплуатируют консервативные гендерные стереотипы в качестве оружия. Объекту сравнения навешивается стигма «неправильного» пола – мужчину феминизируют, женщину маскулинизируют – с целью публично пристыдить за отклонение от ожидаемого образа.

Последняя выделенная группа – сравнения, построенные на иронии, сарказме, игре слов и культурных аллюзиях. Такие высказывания на первый взгляд могут восприниматься менее агрессивно, поскольку облакаются в юмористическую форму. Однако их цель остаётся той же – унижить и пристыдить адресата. Частый приём – сравнение объекта ненависти с другим медийным лицом не всерьёз, а саркастически: рус. «*Леди Гага уже не та... 😊😊😊*»; «*Мадонна, это ты?*» (комментарии адресованы Жанне Агузаровой); пол. “*Dua Lipa po roku w Polsce*” – «*Дуа Липа после года жизни в Польше*» – намёк, что певица Wersow якобы «провинциальная копия» известной дивы. Англоязычные примеры в адрес актёра Тимоти Шаламе и модели Кайли Дженнер: “*Timmy with his Mommy*” – «*Тимми со своей мамочкой*»; “*Mother and son*” – «*Мать и сын*» – язвительно обыгрывают разницу в имидже и возрасте пары, выставляя отношения звёзд нелепыми.

Важно подчеркнуть, что ироничные и шуточные сравнения выполняют двойную функцию. С одной стороны, они непосредственно оскорбляют или принижают адресата, как и прямые инвективы. С другой – создают эффект общности между авторами злых шуток и публикой, вовлекая последних в ситуацию травли. Смех, возникающий при удачном каламбуре, как бы оправдывает агрессию: оскорбление маскируется под шутку. Это характерно для хейтерского дискурса в целом, где агрессия нередко облачается в форму юмора («вы что, шуток не понимаете?»). Подобная тактика описана, например, в работе В.А. Ефремова о хейтерском сообществе: его участники заявляли, что группа носит «исключительно юмористический характер», хотя по сути занимались систематическим оскорблением и шеймингом [5, с. 102].

Межязыковое сравнение данной стратегии показывает, что английский и русский дискурсы богаты покультурными отсылками (к знаменитостям, мемам и т.п.), польский часто имитирует англо-американские шаблоны (те же формулы *dla ubogich* (для бедных), сравнения с зарубежными селебрити), а немецкий тяготеет к лаконичным ехидным формулировкам и сложносоставным словам-прозвищам. Общим компонентом почти повсеместно выступает использование эмодзи для усиления иронии. Русскоязычные и немецкоязычные пользователи нередко создают едкие каламбурные прозвища, используя словообразовательный потенциал языка (немецкий мем “*Kimnocchio*” – гибрид имён Ким Кардашьян и Пиноккио; русское прозвище «поносослов»). Англоязычный сегмент чаще оперирует готовыми фразами и аллюзиями из массовой культуры (“*Dumb and Dumber*”, “*people’s princess*” и т.д.). В итоге кросс-культурная вариативность носит скорее стилистический характер – в выборе конкретных образов и степени гротеска, – тогда как функция у всех языков едина: через шутку вовлечь окружающих в травлю, закрепить за жертвой уничижительное прозвище или образ. Ироничные сравнения легко тиражируются и превращаются в мемы, что делает их особо эффективным орудием хейтеров.

Заключение. Очевидно, что сравнительные конструкции в речевой агрессии – мощный инструмент стигматизации, поскольку они одновременно воздействуют на рационально-логическом и эмоционально-образном уровнях восприятия. Сравнение передаёт негативную оценку через понятный всем образ, вызывая у аудитории сильную реакцию (смех, отвращение) и тем самым эффективно распространяет стигму. Проведённое исследование, объединив материалы четырёх языков, подтвердило, что механизмы хейтерского сравнительного дискурса во многом единообразны и опираются на универсальные когнитивные модели. Национально-культурные различия проявляются главным образом в деталях – выборе конкретных лексических средств и целевых фигур для сравнения. Так, в польском и английском дискурсах популярных людей часто сравнивают с англо-американскими селебрити, тогда как в русском заметна опора на отечественный культурный код. Немецкий дискурс отличается более прямолинейной язвительностью и склонностью к словотворчеству.

Полученные результаты открывают возможности для дальнейшего изучения лингвистических универсалий речевой агрессии, а также разработки многоязычных подходов к автоматическому выявлению и нейтрализации языка ненависти. Перспективным видится расширение исследуемого корпуса за счёт иных платформ, а также более детальное исследование прагматического влияния подобных сравнений на массовую аудиторию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Потехина А.А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Лекция восьмая // Русская словесность: антология. – М.: Просвещение, 1997. – С. 256–263.
2. Лебедева Л. А. Устойчивые сравнения русского языка: темат. сл. – 3-е изд. – М.: ФЛИНТА; Наука, 2017. – 316 с.
3. Capra S., Lippolis A. S., Zoia S. Meanings are like Onions: A layered approach to metaphor processing. – URL: <https://arxiv.org/abs/2507.10354> (Date of access: 12.11.2025).
4. Borinca I., Ziqi Z. Hate speech in multilingual settings: A scoping review of current research and emerging trends. – URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2352154623000013> (Date of access: 12.11.2025).
5. Ефремов В.А. Речевая агрессия в интернет-дискурсе: случай группы "Buceta rosa" // Социальные сети: комплексный лингвистический анализ: В 2 т. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 2021. – Т. 2. – С. 98–124.

Поступила 10.12.2025

COMPARATIVE CONSTRUCTIONS IN HATE DISCOURSE: STRATEGIES OF DEROGATION AND STIGMATISATION (BASED ON RUSSIAN, POLISH, ENGLISH AND GERMAN MATERIAL)

N. SUBOTA

(Brest State A.S. Pushkin University)

The article examines the functioning of comparative constructions in hate discourse. Based on comments from the social network Instagram, the study analyzes strategies of derogation and stigmatization in Russian, Polish, English, and German. It explores how comparisons are used to produce negative evaluations of public figures. Four key thematic categories are identified and described: attacks on appearance, devaluation of social status, criticism of moral and gender characteristics, and sarcastic analogies. Particular attention is paid to the universality of cognitive models of aggression observed across all studied linguacultures, despite stylistic variations. The findings confirm that comparative constructions serve as a powerful tool of dehumanization and reputational damage in online environments. The results may contribute to further research on the linguistic nature of hate and the development of tools for its automated detection.

Keywords: *hatering, comparative constructions, verbal aggression, hate speech, stigmatization, dehumanization, cross-linguistic analysis, online communication.*

УДК 811.133.1'342.41/.342.6'42:[645.197+323]

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-112-116

О СОСТОЯНИИ БИНАРНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ ВОКАЛИЗМЕ

канд. филол. наук В.В. УСТИНОВИЧ

(Белорусский государственный университет иностранных языков, Минск)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8006-7167>

Настоящая статья посвящена вопросу изменений в современной системе французского вокализма на материале дискурса общественных деятелей Франции в дебатах, интервью и ток-шоу на социально-политическую тематику. В статье дается анализ основных наблюдаемых тенденций, а также наличия/отсутствия их кодификации в академических французских словарях. Делается вывод о перераспределении французских носовых гласных по признаку огубленности ~ неогубленности в пользу установления бинарной оппозиции. Кроме того, происходит укрепление тенденции к нейтрализации оппозиции по степени открытости ~ закрытости для гласных /e/ ~ /ẽ/ и, таким образом, снижению степени смысловозначительной нагрузки данного признака для французских гласных. Закрепление указанных тенденций постепенно происходит в авторитетных словарях французского языка Larousse, Le Robert, что указывает на гибкость и расширение современной произносительной нормы.

Ключевые слова: произносительная норма, нейтрализуемая оппозиция, бинарность, трансформации, кодификация.

Введение. Язык – динамичная система, своего рода живой организм, в котором постоянное и неизбежное изменение является основной характеристикой. Постепенно изменения, возникающие в процессе порождения речи, развития языка и культуры, формируют новые эталоны и стандарты, которые со временем приобретают статус общепринятой нормы. Механизмы центростремительных и центробежных процессов, характерные для функционирования нормы, приводят к размыванию одних языковых норм и закреплению других. Центростремительные тенденции способствуют консолидированию и стабилизации нормативных форм, тогда как центробежные процессы ведут к их расшатыванию и неоднородности, что в итоге обеспечивает гибкость и адаптивность языка. Анализируя взаимодействие этих сил, мы стремимся понять, каким образом язык эволюционирует и сохраняет свою целостность в условиях постоянных изменений.

Помимо регулярных лексических и грамматических изменений, трансформациям подвержен также и фонетический уровень языка. Несмотря на то, что фонетические изменения характеризуются, как правило, меньшей динамикой по сравнению, например, с лексическими, однако их очевидность неоспорима. Помимо того, что изменения в произношении характеризуют разные поколения французов, они могут наблюдаться и в речи отдельного человека. Например, бывший Министр культуры Франции Ж. Ланг (1981–1986, 1988–1993) в интервью, когда занимал эту должность, произносил для неопределенного артикля мужского рода носовой гласный /œ/, в интервью последних лет он произносит уже современный вариант – /ɛ̃/. Таким образом, французское произношение безусловно обрело ряд характеристик, отличающих его от того, которое было эталоном, которому обучали несколько десятилетий назад, что делает исследования состояния вокалической системы французского языка актуальными. Вместе с тем «изменения никогда не происходят во всей системе в целом <...> различие по существу между сменяющимися элементами и элементами сосуществующими, между частными фактами и фактами, затрагивающими систему» [1, с. 120], что представляет несомненный интерес для изучения на современном этапе трансформаций.

Целью настоящего исследования является выявление основных тенденций современного французского произношения, а также отклонений от кодифицированной орфоэпической нормы, которые постепенно приближаются к ее центру. Объектом исследования выступает вокалическая система современного французского языка, предметом – трансформации основных признаков французских гласных.

В качестве источника данных звучащей речи использованы записи дебатов, интервью, ток-шоу на социально-политическую тематику (*Ce soir*, *On est en direct*, *Le grand débat* и др.) общей длительностью около 13 часов. В основе методологии исследования – аудитивный анализ звучащей речи, а также эталонных образцов во французских академических словарях Le Robert, Larousse.

Основная часть. Обращаясь к вопросу двойственности и оппозиции, отметим прежде всего, что бинарные противопоставления являются фундаментальными структурами когнитивной организации человека. К. Леви-Стросс говорил о дуальности в своих антропологических исследованиях – двойственность свойственна всему, к чему прикасается человек и что его окружает: верх/низ, мужчина/женщина, бедные/богатые, центр/периферия [2]. Анализ тенденций к бинарности в языке помогает понять, как язык отражает и формирует восприятие мира, а также выявить возможные смещения или расширения этих противопоставлений в процессе языковой эволюции.

Определение и концепция бинарности в лингвистике связаны с именами таких ключевых фигур, как Ф. де Соссюр, Р. Якобсон, Н.С. Трубецкой и др. Так, Ф. де Соссюр говорил, что в языке обязательно есть «необходимая двойственность» [1], то есть ее наличие – неотъемлемая часть языковой системы. Р. Якобсон активно исследовал тему бинарных противоположностей, подчеркивал важность бинарных оппозиций как фундаментальных структурных элементов языка и коммуникации. В своих трудах Р. Якобсон указывал на роль противоположностей

в формировании значений и смыслов: «система различительных признаков представляет собой эффективный и экономичный код: каждый признак – это бинарная оппозиция наличия и отсутствия какой-либо характеристики» [3, с. 312]. В исследованиях фонетического уровня языка на понятии оппозиции строился подход Н.С. Трубецкого: «признак звука может приобрести смыслоразличительную функцию, если он противопоставлен другому признаку» [4, с. 38]. Таким образом, если такой признак утрачивается, происходит либо нейтрализация оппозиции и, соответственно потеря смыслоразличения, либо появление/выведение на первый план иного признака, необходимого для дифференциации смысла.

Что касается эталонной вокалической системы современного французского языка, на сегодняшний день она на представлена 14 гласными – 11 чистыми и 3 носовыми гласными (рисунок 1), в некоторых региональных вариантах или социолектах встречаются гласные /ɑ/, /œ̃/.

	LE SON	ÇA S'ÉCRIT...	COMME DANS...
VOYELLES ORALES	[i]	i, î, î, y	un lit, une île, le maïs, un stylo
	[e]	es, er, ez, ed, ef, et e, é, ê, ai, ay est	les, parler, un nez, un pied, une clef, et un dessin, un été, fêter, je vais, payer c'est
	[ɛ]	è, ê, ei, ai, est	un père, une fête, la neige, faire, c'est
	[a]	a, â, à	Il a mangé des pâtes à l'école.
	[y]	u, û, eu	une jupe, une flûte, j'ai eu
	[ɔ]	o	le, petit, vendredi
	[ø]	eu, œu	peu, un vœu, une coiffeuse, des œufs
	[œ]	eu, œu, ue, œ	une peur, un œuf, un accueil, un œil
	[u]	ou, où, où	un loup, goûter, tu vas où ?
	[o]	o, ô au, eau	une moto, une rose, tôt des journaux, un bateau
	[ɔ̃]	o, u(m)	une porte, un aquarium
VOYELLES NASALES	[ɑ̃]	an, am en, em, (i)ent	sans, une chambre, lent, le temps, un client
	[ɛ̃]	in, im yn, ym, un, um, ein eim, ain, aim, oin (i)en, (y)en, (é)en, en	un matin, important une synthèse, sympa, lundi, un parfum, plein Reims, une main, la faim, loin bien, moyen, un lycéen, un examen
	[ɔ̃]	on, om	ils sont, un nom

Рисунок 1. – Перечень гласных в современном французском языке

Источник: [5, p. 10].

Все гласные находятся в оппозициях по 4 основным признакам: передний ряд ~ задний ряд, огубленность ~ неогубленность, а также степень открытости ~ закрытости и чистый ~ носовой гласный (рисунок 2).

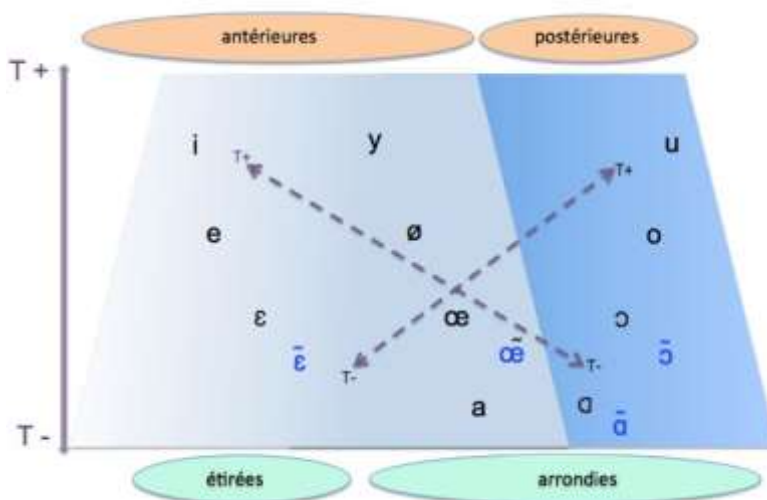


Рисунок 2. – Вокалическая система современного французского языка

Источник: [6].

Как видно из рисунка 2, стабильными являются оппозиции по положению языка по отношению к нижним зубам и по огубленности. В двух других оппозициях – по положению спинки языка и по носовому признаку – происходят «колебания» и «перестройки», некоторые из этих изменений будут рассмотрены в настоящей статье.

С учетом предполагаемого стремления вокалической системы к бинарности наблюдается процесс явного перераспределения французских носовых гласных. Этот процесс, во-первых, выражается в том, что по своим перцептивным признакам носовой / \tilde{e} / приближается к носовому / \tilde{a} /, а именно становится более открытым:

1) *L'Etat n'a jamais prélevé autant d'impôts* 'Государство никогда не взимало столько налогов'.

2) *Pour la première fois depuis cinquante-huit, l'Assemblée nationale avait pu déjouer un 49.3 illégitime* 'Впервые с 58-го года Национальная ассамблея смогла помешать незаконному применению статьи 49.3'.

3) *On a 8 points de différence seulement* 'У нас всего лишь 8 пунктов разницы'.

Во-вторых, носовой гласный / \tilde{a} / в свою очередь приближается к носовому / \tilde{o} / по участию губ в артикуляции звука. Еще в конце XX века исследователь А. Вальтер отмечала тенденцию к «смешению» в речи носового / \tilde{e} / и носового / \tilde{a} /, а также огубленность носового / \tilde{a} / в произношении парижской молодежи. Лингвист П. Леон указывал на то, что такая характеристика произношения является признаком эlegantности речи [7]:

4) *Malheureusement, vous avez montré encore une fois que vous avez une diplomatie à géométrie variable* 'К сожалению вы еще раз доказали, что Ваша дипломатия – флюгерная'.

5) *Depuis maintenant deux ans, les factures de nos concitoyens ont augmenté de 45 pourcent* 'И за два года счета наших соотечественников выросли на 45 процентов'.

6) *Et nous lutterons ainsi féroce ment contre l'immigration irrégulière* 'И таким образом мы будем яростно бороться с нелегальной иммиграцией'.

Таким образом, в вокалической системе с 3 носовыми гласными, вероятно, устанавливается следующее бинарное соотношение: неогубленный носовой гласный (/ \tilde{e} / = / \tilde{a} /) ~ огубленный носовой гласный (/ \tilde{a} / = / \tilde{o} /).

Кроме того, высокой нестабильностью на сегодняшний день характеризуется оппозиция по степени открытости ~ закрытости чистых гласных. Рассмотрим конкретно оппозицию / e / ~ / ϵ / . Оппозиция указанных гласных во французском языке относится к числу нейтрализуемых, то есть в некоторых положениях эта оппозиция перестает существовать и произносится усредненный гласный. Флуктуации в произношении гласного в открытом, в частности конечном, слого – явление достаточно частотное для современного французского языка [8]:

7) *Or les effets économiques de ces budgets sont documentés* 'Но однако же экономические последствия этих бюджетов задокументированы'.

В неконечном слого перед удвоенной согласной предписывается произношение / e /, однако в некоторых современных пособиях по французскому языку указывается, что в таком случае выбор между более открытым или более закрытым гласным зависит от того, какие удвоенные согласные за ним следуют (рисунок 3).

E • NN = É	E • RR = É
Le tennis	Une terrine
	Une erreur
E • SS = É	E • MM = A
Un professeur	Une femme
Une profession	
Un dessin	
Dessiner	
Intéressant	

Рисунок 3. – Правила чтения звукобуквенных сочетаний

Источник: [9, p. 14].

Вышесказанное указывает на укрепление тенденции во французском языке к произнесению более закрытого гласного в открытом слого, причем в ряде случаев это происходит даже в таких позициях, для которых норма предписывает произнесение буквосочетания как / e /, а не / ϵ /, вне зависимости от типа слога:

8) *Il y a des choix politiques qui ont été faits* 'Был принят ряд политических решений'.

9) *J'ai aussi lu des chefs d'entreprise qui faisaient part, c'était assez unanime, de leur inquiétude pour le contexte économique du pays* 'Я также прочел руководителей предприятий, которые достаточно единогласно делились своим беспокойством относительно экономического контекста в стране'.

В то же время наблюдения за устной речью демонстрируют наличие «обратной» тенденции, когда при некоторой ослабленности артикуляции происходит замена более напряженного / e / на менее напряженный / ϵ / в открытом слого (см. рисунок 2):

10) *...j'ai préparé mon mariage* '...я подготовил свою свадьбу'.

11) *Je vois deux partenaires qui vont jouer un rôle fondamental* 'Я вижу двух партнеров, которые сыграют фундаментальную роль'.

Колебания в произношении затрагивают не только более «уязвимый» открытый слог. Интерес, на наш взгляд, представляют и случаи полузакрытого /e/ в закрытом слоге, в котором он, строго говоря, не должен встречаться во французском языке.

12) *Le segment de la population touchée est extrêmement faible* ‘Сегмент населения, которое затронуто, крайне мал’.

13) *Mais ne commençons pas à construire une espèce de château de cartes débile qui n'a rien à voir avec le sujet* ‘Но не будем строить подобие глупого карточного замка, который не относится к теме’.

Приведенные примеры позволяют констатировать, что граница между полукрытым и полузакрытым гласным стирается, поскольку значимость их дифференциации для смысловоразличения снижается, то есть на первый план выходит контекст, как основная опора для понимания смысла.

На наш взгляд, наблюдаемые явления в целом можно объяснить стремлением к языковой экономии и, следовательно, ослаблением артикуляции при увеличении темпа речи, что неизбежно приводит к повышению частотности случаев уподобления, гармонизации гласных при условии, что общий и фонетический контексты позволяют это сделать без риска коммуникативного сбоя.

Дальнейший анализ направлен на рассмотрение того, как отражают французские академические словари то, что происходит в живой речи. В исследовании мы остановились на двух словарях «дополняющих друг друга по силе и соперничающих по природе» [10] – Larousse и Le Robert. Сравнивая два словаря, как правило, отмечают более нормативный, энциклопедический характер словаря Larousse и более глубокий, непосредственно языковой материал, предлагаемый словарем Le Robert: словари Larousse могут служить социальным, нормативным эталоном, они позже регистрируют новые употребления и придерживаются достаточно узкого подхода к использованию французского языка (с социальной, исторической и географической точек зрения), в то время как словари Le Robert являются более полными и научными, они предлагают максимум слов.

Однако оба словаря в той или иной степени отражают происходящие трансформации. Так, для ряда лексических единиц с носовым /ã/ Le Robert дает более огубленный вариант, например, *an* ‘год’, *sens* ‘смысл’, *gouvernement* ‘правительство’ и др. В словаре Larousse для этих же лексических единиц зафиксирован стандартный вариант носового /ã/. Исключением стал глагол *penser* ‘думать’, для которого оба словаря предлагают огубленный вариант носового. Следует также отметить, что смешение носового /ẽ/ и носового /ã/ не находит на данном этапе отражения ни в словаре Le Robert, ни в словаре Larousse для проанализированных нами лексических единиц, во всех случаях дается стандартное произнесение /ẽ/.

В отношении оппозиции /ɛ/ ~ /e/ в проанализированных словарях наблюдается следующая тенденция: в большинстве случаев гласные произносятся в соответствии с эталонной графикой звука, однако есть и случаи, когда вместо /ɛ/ предлагается более закрытый гласный – /e/: *technologie* ‘технология’ (Larousse), *Français* ‘француз’ (Larousse), *espèce* ‘вид’ (Le Robert), *segment* ‘сегмент’ (оба словаря). Это свидетельствует о нестабильности вокалической системы и ее нахождении в процессе преобразований.

Заключение. Таким образом, проведенный анализ основных произносительных тенденций в современном вокализме французского языка указывает на ряд трансформаций. Во-первых, перераспределение носовых гласных в сторону бинарной оппозиции огубленный ~ неогубленный. Во-вторых, «стирание» оппозиции по степени открытости ~ закрытости чистых гласных /ɛ/ ~ /e/ ввиду низкой смысловоразличительной нагрузки в контексте. Эти изменения свидетельствуют о тенденциях к оптимизации и унификации произносительных стандартов, а также отражают влияние социальных и коммуникативных факторов на развитие французской фонетической системы. В целом, анализ показывает, что современные произносительные практики становятся более прагматичными, что способствует повышению эффективности коммуникации, одновременно внося изменения в традиционную структуру вокализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соссюр Ф. де Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – 695 с.
2. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Академический Проект, 2008. – 554 с.
3. Якобсон Р. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – 455 с.
4. Трубецкой Н.С. Основы фонологии. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 371 с.
5. Phonétique essentielle du français A1-A2 / C. Kamoun, D. Ripaud. – Paris : Les éditions Didier, 2016. – 215 p.
6. Billières M. Méthode verbo tonale: erreurs vocaliques sur l'axe de la tension. – URL: <https://www.verbotonale-phonetique.com/methode-verbo-tonale-diagnostic-erreurs-vocaliques-axe-tension/>. (дата обращения: 12.09.2025).
7. Léon P. Standardisation vs. diversification dans la prononciation du français contemporain // Current issues in the phonetic sciences. Hollien, H. et P. eds. – Amsterdam: Benjamins. – 1979. – P. 541–549.
8. Теоретическая фонетика французского языка: учеб.-метод. комплекс / сост. И.Г. Лебедевой. – Новополюк: ПГУ, 2008. – 296 с.
9. Bonne journée Méthode progressive de FLE Français langue étrangère E. Rozwadowski. – Paris: Ellipses, 2021. – 210 p.
10. Normand J.-M. Etes-vous Larousse ou Robert ? – URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/07/30/etes-vous-larousse-ou-robert_3538863_1819218.html. (дата обращения: 10.10.2025).

Поступила 02.12.2025

ON THE STATE OF BINARITY IN THE CONTEMPORARY FRENCH VOCALISM**V. USTINOVICH***(Belarussian State University of Foreign Languages, Minsk)*

This article is dedicated to the issue of changes in the modern French vocal system based on discourse by French public figures in debates, interviews and talk shows on socio-political topics. The article provides an analysis of the main observed tendencies, as well as the presence or absence of their codification in academic French dictionaries. We conclude that there is a redistribution of French nasal vowels according to labialization ~ non-labialization in favor of establishing a binary opposition. Additionally, there is a strengthening of the tendency to neutralize the opposition based on the degree of openness ~ closure for vowels /ɛ/ ~ /e/, thus reducing the phonemic significance of this feature for French vowels. The consolidation of these tendencies is gradually reflected in authoritative French dictionaries such as Larousse and Le Robert, which indicates a flexibility and expansion of the modern pronunciation norm.

Keywords: *pronunciation norm, neutralized opposition, binarity, transformations, codification.*

УДК 811.1

DOI 10.52928/2070-1608-2026-78-2-117-121

**ЛИНГВОСЕМИОТИКА ГЕНДЕРНЫХ АРХЕТИПОВ:
ФЛОРА И ФАУНА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА ИНДОЕВРОПЕЙЦЕВ****М.А. ЩЕГОЛЕВ***(Новосибирский государственный технический университет)*ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2207-7316>e-mail: m.schegolev@corp.nstu.ru

Статья посвящена лингвосемиотическому анализу гендерных архетипов, связанных с флорой и фауной, в индоевропейской языковой картине мира. Актуальность исследования обусловлена необходимостью реконструкции глубинных слоев культурного кода индоевропейцев через данные языка и мифопоэтических текстов. На материале древних текстов (хеттских, ведийских, авестийских, древнегреческих, германских, славянских и др.) и данных сравнительно-исторического языкознания выявляются устойчивые модели гендерной концептуализации природных объектов. Методология включает этимологический, текстологический и сравнительно-семиотический анализ. В результате систематизированы основные флоральные и фаунистические символы маскулинного и феминного начала, реконструированы их семиотические функции в мифоритуальной практике и показано их влияние на формирование социальных и гендерных ролей. Установлено, что гендерная символика растений и животных не была случайной, а образовывала стройную систему, уходящую корнями в праиндоевропейскую эпоху.

Ключевые слова: лингвосемиотика, гендерные архетипы, языковая картина мира, индоевропейские языки, флоральная символика, фаунистическая символика, сравнительная мифология.

Введение. Изучение языковой картины мира древних обществ является одной из ключевых задач когнитивной лингвистики и культурной семиотики. Реконструкция базовых концептов, в том числе гендерных архетипов, через призму флоры и фауны позволяет выявить глубинные связи между языком, мышлением и культурой. Данное исследование актуально в свете современных междисциплинарных подходов, интегрирующих лингвистику, мифологию и семиотику для моделирования древнейших пластов сознания [1, с. 37].

В настоящей работе изучается, как индоевропейские общества концептуализировали окружающую среду и как это влияло на социальные конструкции, включая гендерные роли. Анализ общих языковых корней помогает выявить закономерности мировоззрения и культурного самовыражения [2, с. 138]. Исследование исходит из того, что индоевропейцы наделяли растения и животных символическим значением, которое формировало представления о маскулинности и феминности. Проблема: отсутствие систематизированного лингвосемиотического описания гендерно маркированной флоры и фауны в индоевропейском ареале. Цель исследования – выявить и систематизировать устойчивые гендерные архетипы, связанные с флорой и фауной, на основе данных индоевропейских языков и мифопоэтических текстов. Задачи:

- Провести отбор и анализ лексических единиц, обозначающих флору и фауну, в ряде индоевропейских традиций (перечислить ключевые: анатолийская, индоиранская, греческая, германская, славянская и т.д.).
- Методами сравнительно-исторического языкознания и текстологии выявить устойчивые гендерные коннотации данных номинаций.
- С помощью семиотического анализа реконструировать символические функции этих природных объектов в мифологических и ритуальных контекстах.
- Определить общие (праиндоевропейские) и специфические черты в выявленных моделях гендерной концептуализации.

Методология объединяет различные подходы: этимологический анализ, сравнительный концептуальный анализ (сравнение текстовых ссылок на флору и фауну в различных индоевропейских языках и культурах), текстологический анализ (древние тексты изучаются с целью выявления символического означивания конкретной флоры и фауны в мифологических контекстах, уделяется особое внимание соотношению этих ассоциаций с архетипами феминного и маскулинного), семиотический метод (расшифровка символических значений, приписываемых флоре и фауне в их культурном контексте; мир природы рассматривается как система знаков, в которой пол не присущ самому объекту, а скорее является социокультурной конструкцией, закодированной в языке, мифах и ритуалах). Такое мультидисциплинарное сочетание методов обеспечивает всесторонний и целостный подход к объекту изучения.

Основная часть. Окружающее индоевропейского человека пространство было наполнено соответствующей флорой и фауной – последние нашли непосредственное выражение в языке, в том числе в областях феминного и маскулинного. Судить о создавшихся таким образом аспектах пространственного восприятия можно по мифологическим (в частности, гендерным характеристикам божеств) и культовым особенностям. Проследим в этом отношении концептуализацию феминного и маскулинного на флоре и фауне индоевропейского ареала.

Материал для исследования отобран из ряда архаичных индоевропейских традиций, репрезентирующих различные ветви семьи: анатолийская (хеттские тексты), индоиранская (ведийские, авестийские тексты), греческая, италийская (римская), германская, балто-славянская и кельтская. Такой широкий охват позволяет, с одной

стороны, выявить общеиндоевропейские универсалии, а с другой – проследить региональное своеобразие. Критерием отбора служило наличие в источниках прямых или косвенных указаний на гендерную символику растения или животного, подкрепленное данными этимологии и сравнительной мифологии.

Начав с флоры, стоит отметить, что верховный бог грома в индоевропейских традициях связывается с дубом [3, с. 615]. Когнаты индоевропейских языков указывают на связь общеиндоевропейского имени бога грома *p[h]er(k[h]°)u-n- с названием дуба, дубового леса на горе, горы, скалы. Это объясняется древнейшими представлениями о молнии, которая поражает самое прочное из деревьев, как и каменную скалу, что естественно вызывало в воображении образ всемогущего божества грома, именуемого по названию дерева. «Растительной формой Зевса и Юпитера был дуб, а животной – орел» [4, с. 122]. Виноград (в отношении культа вина) ассоциируется в индоевропейских традициях с верховным божеством – Зевсом-Спасителем в греческой мифологии [4, с. 76], с Юпитером – в римской (в Риме существовал особый обряд *Vinālia*, во время которого вино посвящалось Юпитеру [5, р. 188]). В этом отношении характерно возлияние вина у хеттов на жертвенное животное, приносимое в жертву верховному божеству солнца [3, с. 652].

В индоиранской традиции вино заменяется напитками типа сомы («Ригведа») или хаомы (авестийская традиция), возможно, изготавливавшимися из грибов-мухоморов [6; 7, с. 139]. Другим опьяняющим напитком у древних индоиранцев было древнеинд. *sūgā* (упоминается дважды в «Ригведе»), грубый опьяняющий напиток, используемый низшей кастой шудр. Названия обоих этих напитков образованы от индоевропейского корня на *seu-/su- в первоначальном значении «выжимать (жидкость)», «давить сок», «выгонять». Технология приготовления сомы, описываемая в «Ригведе» (выжимание сока под давящими камнями и разливание по сосудам, где сома разбавлялась водой), напоминает в общих чертах более древнюю технологию приготовления вина [3, с. 653].

В отношении феминного усматриваются концептуализации в связи с яблонями. Феминное начало связано с яблонями. Мотив золотых яблок, дарующих бессмертие, присутствует в греческой (Геспериды) и древнеисландской (Идунн) мифологиях [3, с. 643].

К маскулинным животным относятся медведь, волк и лев. Хеттский царь Хаттусили I называл себя львом [8]. В завещании Хаттусили обращается к слушателям с призывом: «Ваш род да будет единым, как волчий!», волк символизирует единство племени [3, с. 499]. Однако в авестийской культуре волк – это бич стад, он всегда упоминается в перечне врагов зороастрийца. Уничтожение его, как и других вредных животных – добродетель [9].

В индоевропейской древности почитание медведя играло менее важную роль по сравнению с культом волка. Волк символизировал не только природную силу, но и социальные аспекты жизни племени: он олицетворял сплочённость общины, выделялся как знак особого статуса, а также ассоциировался с мудростью, которой наделялся вождь. В отличие от этого медведь в древнейшей индоевропейской традиции символизирует в основном биологическую сферу – плодородие природы и уничтожение жизни. Противопоставление медведя как символа биологического плодородия другим животным, связываемым с царской властью, видно из хеттских ритуалов, германской и славянской традиций [3, с. 499]. В ритуале плодородия, где медведь выступает как воплощение мужской силы оплодотворения, леопард, как и лев, возможно, символизируют женское начало: *UR.MAH-aš kattan šeškit UG.TUR-aš-(š)maš kattan šeš-kit hartagaš-ma-š šara arkiškitta* «лев/львица спал(а) под (вами), леопард под вами спал, медведь же на вас вскочил» (KUB XXIX I 29-30 [10]).

Лев как сакральный символ верховной и жреческой власти, мужской силы и женского плодородия (львица) сохранился в культурах Ближнего Востока и вошел в культуру даже таких регионов, где львы никогда не проживали [11, с. 33]. В хеттском и лувийском искусстве (Малатья, Аладжа-Хююк, львиные ворота Хаттусы) лев олицетворял царскую власть, что повторялось в микенской Греции (львы в Пилосе, Микенах) [3, с. 508]. Мотив «хозяйки зверей» (Артемиды с львами) схож с анатолийскими образами богинь с леопардами. Образ льва сохранился в гомеровской и классической традиции (Геракл), а также у германцев (щиты с львами, IV в. н. э.), кельтов и славян. В восточнославянском фольклоре лев ассоциируется с «лютым зверем» [12, с. 60]. Отголоски культа льва прослеживаются и в картвельской традиции Кавказа.

В отношении феминных ассоциаций следует отметить особую частоту связей с образом леопарда, в частности, связь леопарда с женским божеством в широком ареале Анатолии. Оттуда культ леопарда мог попасть в общеиндоевропейский культурный ареал и отразиться в различных архаических индоевропейских традициях.

Шакал и лиса противопоставляются как «непривлекательные животные» низшего ранга крупным хищникам типа льва, пантеры или барса, символизирующим возвышенное начало, величие и красоту (в том числе женского божества). Только хитростью и коварством выделяются шакал и лиса (обычно существа женского пола) среди животного мира [3, с. 514].

Что касается специальных архетипов фауны в их связи с гендерными стереотипами, в армянской мифологии представлена история о сне мидийского царя Аждахака (ср. перс. *Azdahā*, авест. *aži-dahāka-*, легендарный царь дэвов, *aži-* «змея, дракон», ср. древнеинд. *Ahi-* *Budhnyā-* «Змея глубин»). Во сне царь видит на вершине горы в «стране армян» женщину в родовых муках. Женщина рождает три чудесных существа: первое существо, рожденное на льве, отправляется на запад; второе, рожденное на барсе, отправляется на север; третье, рожденное на большом драконе, отправляется к Мидийскому царству (ориентировочно, на юго-восток) и нападает на него [13]. Образы животных, соотносимых со сторонами света, являются древнейшим мотивом, отраженным в индоевропейских традициях [3, с. 502]. В частности, в наиболее древней индийской традиции тигр, функционально заменяющий в этой культуре леопарда, соотношен с севером.

По культовой значимости в древней индоевропейской традиции дикий кабан (вепрь) сближается с рассмотренными выше крупными хищниками. Распространенный и часто встречающийся образ героического божества как вепря, подчеркивающий устрашающие чудовищные качества, отмечается в иранской культуре (там же проводится параллель с ястребом) [14, р. 34–35], в кельтской и германской культурах. Этот образ широко распространен в индоевропейском ареале [15, р. 325]. В «Ваю-пуране» Вишну в образе вепря убивает демона Хирьякшу, столкнувшего землю под воду, а затем снова извлекает землю из воды. В хеттской традиции ŠAH «свинья», «кабан» и ŠAH.GIŠ.GI «дикий кабан» (букв. «свинья тростников») упоминаются в ряду священных животных для зверинца вслед за львом и перед медведем в древнехеттском тексте Анитты (KUB XII 62 I 16-17 [16, с. 92]). Индоиранский бог войны и победы Веретрагна имел способность превращаться в вепря [17, р. 80–81]. Такая же значимость приписывается этому животному и в микенской греческой традиции. К ней относятся древнейшие свидетельства о шлемах воинов с кабаньими клыками как символе воинственности. Такой шлем с «белыми клыками среброзубого кабана» описывается и у Гомера [3, с. 516].

Особо распространены такие шлемы с клыками кабана, щиты и боевые знаки с изображением вепря как символа воинственности у древних германцев, для которых культовая значимость кабана приравнивается к значимости волка и медведя. В поэме «Беовульф» многократно описывается боевой шлем с изображением вепря (eofor-líc «вепреобразный»). В древнеисландском архаическое название вепря *jöfurr* используется только в значении «князь» или «бог», чем символизируется особая роль этого животного в германской традиции. Особую сторону культа вепря в германской традиции представляет его связь с плодородием животного и растительного мира, что подтверждается данными ранних литературных и юридических текстов, а также археологическим материалом о вепре как животном, приносимом в жертву и считавшемся пищей героев и богов [18, р. 56–69]. Для ранней кельтской традиции характерны изображения вепря как культового символа – скульптурные, на щитах и боевых стягах, на галльских монетах. В древнеирландском лексема со значением «вепрь» (древнеирл. *torc*) означала «князя», как и в германском. У балтийских славян существовало древнее поверье о гигантском вепре, связанном с культом священного города Ретра. Согласно мифу, это сверхъестественное существо с сияющим белым клыком возникало из морских вод, чтобы защитить город от надвигающейся беды [19, с. 37–38].

Бобер – в «Авесте» священное животное Анахиты, женского божества, соотносимого с нижним миром [3, с. 530]. Также и в славянских народных песнях бобры соотносятся с корнями мирового дерева [19, с. 80], то есть с нижним, феминным миром. «Неведомая чудесная сила, ежегодно производящая злаки и растения и дающая тем самым пропитание людям и зверям, не могла не вызывать в религиозном сознании почтительнейшего к себе отношения. Появление из мертвой почвы живых ростков казалось загадкой, тайной, чем-то сверхъестественным. Параллельно с обожествлением плодоносящей почвы формировался и культ животных, считавшихся ее воплощениями и символами. Все качества земли в равной степени приписывались и им. Так и получилось, что хтонические создания (лягушки, черепахи, змеи и им подобные) вопреки своей ничтожной роли в жизни человека в мифологии приобрели значение совершенно особое, если не сказать выдающееся» [20, с. 64].

Мышь уже в древнейших индоевропейских мифологических представлениях связывается с погребальными обрядами и соотносится с женским божеством нижнего мира. В хеттской традиции мышь выступает в обрядах, совершаемых жрицами для избавления от смерти. В хетто-лувийском ритуале (KUB XXVII 67 [21] старая женщина (SAL ŠU.GI) избавляет человека от смерти, привязывая символ смерти – кусок олова – к мышам, отпускаемой за горы и доли, то есть в потусторонний мир. Пережиточно соответствующие обряды сохраняются в славянских поверьях и играх, связанных с Бабой-ягой. Волшебная роль мыши-женщины отражается и в литовском фольклоре [19, с. 95], в германской и славянской традициях мышь была священным животным женского языческого божества, связываемого с погребальным обрядом [3, с. 532].

В отношении лошади редко усматриваются гендерные зависимости, ассоциируются как женские, так и мужские божества: мужчины как правители и женщины как наездницы. В основном лошадь является объектом жертвоприношений, где символическое значение принимает синонимизация с человеком. В одной из надписей царь Ура Шульги сравнивает себя с «конем на большой дороге, рассекающим воздух своим хвостом» [1, с. 567].

В древних религиозных традициях осёл занимал важное место как сакральный символ, связанный с идеей плодородия. Уже у хеттов он ассоциировался с детородной силой, воплощаясь в образе многодетной «женщины-царицы» [3, с. 563]. Аналогичные представления прослеживаются в иранской мифологии, а также в греко-римских культах Диониса, Аполлона и Весты, где ослу отводилась особая ритуальная роль. Эти верования нашли отражение и в позднеантичной литературе, включая знаменитый роман Апулея «Метаморфозы» («Золотой осёл»).

Общеиндоевропейская символика вымени и дойной коровы связана с поэтическими образами изобилия. Вторая половина древнеинд. *kāma-duh(ā)*, имени мифологической коровы, исполняющей любые желания (первоначально: «в изобилии дающая молоко»), *-duhā* соответствует имени греческой богини (первоначально, вероятно, «корова, исполняющая желания»). Корова ассоциируется с женщиной, кормилицей, в то время как бык – с героем, мужчиной (по мнению М. Гимбутас, палеоевропейское поклонение быку сменилось поклонением лошади и корове [22]). В «Ригведе» «быками» постоянно называются такие боги грома и грозы, как Индра и Парджанья (а иногда и Ашвины).

С культом овцы связана сакральная роль шерсти, имевшей широкое применение в хозяйстве. Обычно культ шерсти связан с женским божеством нижнего мира, атрибутом которого является веретено. Это древнегреческие мойры и древнеисландские норны, прядущие судьбу, то есть продолжительность лет и последовательность

жизней и смертей. В славянской мифологии им соответствуют рожаницы (суженицы, орисницы). Интересно, что прядение в «Ригведе» и «Авесте» связывается с поэзией [23, с. 36–37]: жены богов прядут восхваляющие песни. В Средней Азии в таджикской культуре сохранился культ женского божества – покровительницы ткачества и прядения, к которой обращаются за помощью бесплодные женщины. Аналогию такому женскому божеству в иранской традиции представляет Ардвисура Анахита, а в славянской – Мокошь, входившая в основной древневосточно-славянский пантеон и связывавшаяся со стрижкой овец и прядением [3, с. 582]. С шерстью связывается лен, который в древних культурах (в частности, с менее развитым овцеводством) вытесняет шерсть.

В гомеровское время женские божества упоминаются вместе с гнездящимися возле них пчелами, как, например, символ божества Артемиды, чьи жрицы назывались пчелами (μέλισσαι), а все святилище уподоблялось пчелиному улью [24]. Устойчивая ассоциация пчел с женскими божествами в различных культурах позволяет предположить, что в истоках домашнего пчеловодства эта деятельность находилась преимущественно в женской сфере. Данная традиция, судя по мифологическим параллелям, сохранялась и на более поздних этапах развития этого промысла. В Чатал-Хююке пчелы и пчелиные соты изображаются как главные атрибуты женского божества [25, р. 92] (существует мнение, что это бабочки [26, р. 60]). В Закавказье, где пчеловодство имеет давние истоки, обнаруживается широкое распространение культа женского божества-покровительницы пчел и пчеловодства [3, с. 611]. В хеттском тексте за царем Телепину посылается пчела, которая должна его вернуть, что также находит параллели в мифах других народов (в том числе в «Калевале») [27, с. 28].

Заключение. Проведенное лингвосомиотическое исследование позволило систематизировать ключевые флоральные и фаунистические символы, маркированные в индоевропейской картине мира по гендерному признаку. На основе комплексного анализа языковых данных и мифопоэтических текстов реконструированы следующие устойчивые архетипы.

Маскулинное начало устойчиво ассоциируется с дубом (сила, верховная власть), а также с хищниками – волком (воинская доблесть, сплоченность) и львом (царская власть). Кабан/вепрь выступает комплексным символом воинственности, жертвенности и плодородия. Феминное начало концептуализируется через яблоню (бессмертие, магия), а в животном мире – через пчелу (сакральное ремесло, божественное покровительство), бобра и мышь (связь с нижним миром, хтонические силы). Такие животные, как корова и овца, символизируют аспект питания, прядения и судьбы. Установлено, что выявленные ассоциации образуют не случайный набор, а стройную систему, отражающую праиндоевропейские представления о порядке вещей. Эта система напрямую влияла на формирование религиозных практик (ритуалы с участием животных), мифологических сюжетов (подвиги героев в образе зверей) и социальных ролей (вождь-волк, жрица-пчела).

Таким образом, данные языка и текстов служат надежным источником для реконструкции древнейших гендерных концептов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Энтони Д. Лошадь, колесо и язык. Как наездники бронзового века из евразийских степей сформировали современный мир. – М.: Изд-во ВШЭ, 2023. – 672 с.
2. Проскурин С.Г. Семиотика. Язык, культура, право. – СПб.: Лань, 2023. – 252 с.
3. Гамкрелидзе Т.В., Иванов В.В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. В 2 т. – Тбилиси: Изд-во Тбилис. ун-та, 1984. – 1330 с.
4. Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 449 с.
5. Dumézil G. La religion romaine archaïque // La religion des Étrusques. – Paris: Payot, 1966. – P. 182–185.
6. Wasson R. G. Soma. Divine mushroom of immortality. – New York, 1968. – 404 p.
7. Стеблин-Каменский И.М. Флора иранской прародины (этимологические заметки) // Этимология. – 1972. – С. 138–140.
8. Иванов В.В. Хеттская и хурритская литература. // История всемирной литературы. – Т. 1. – М., 1983. – С. 118–130.
9. Авеста в русских переводах (1861–1996) / Сост., общ. ред., примеч., справ., разд. И.В. Рака. – СПб.: РХГИ, Журнал Нева, 1997. – 480 с.
10. Ардзинба В.Г. Хеттский строительный ритуал // Вестник древней истории. – 1982. – № 1(159). – С. 109–119.
11. Культурные трансферы: проблемы кодов: коллект. моногр. / А.С. Центнер, О.В. Хоцкина, М.А. Ивлева, Б.М. Клейман, А.В. Проскурина; под ред С.Г. Проскурина. – Новосибирск: РИЦ НГУ, 2015. – 224 с.
12. Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. – М., 1974. – 342 с.
13. Хоренский М. История Армении / Новый пер. Н.О. Эмина. – М.: Тип. В. А. Гатцук, 1893. – 363 с.
14. Benveniste E., Renou, L. Vrtra et Vroragna: étude de mythologie indo-iranienne. – Paris, 1934. – 207 p.
15. Watkins C. How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics. – New York: Oxford University Press, 1995. – 613 p.
16. Гиоргадзе Г.Г. «Текст Анитты» и некоторые вопросы ранней истории хеттов // Вестник древней истории. – 1965. – № 4. – С. 87–111.
17. Malandra W.W. An Introduction to Ancient Iranian Religion: Readings from the Avesta and the Achaemenid Inscriptions. – University of Minnesota Press Pages, 1983. – 208 p.
18. Beck H. Das Ebersignum im Germanischen. – De Gruyter, 1965. – 207 p.
19. Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). – М.: Наука, 1965. – 246 с.
20. Евсюков В.В. Мифы о вселенной. – Новосибирск: Наука, 1988. – 177 с.
21. Soysal O. On Recent Cuneiform Editions of Hittite Fragments (III) // Journal of the American Oriental Society. – 2016. – Vol. 136, No. 2. – P. 417–438.

22. Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини: Мир Древней Европы. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006. – 572 с.
23. West M. L. Indo-European Poetry and Myth. – Oxford University Press, 2007. – 525 p.
24. Ransome H. M. The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore. – Dover Publications, 2004. – 336 p.
25. Mellaart J. Catal Huyuk: A Neolithic Town in Anatolia. – New York: McGraw-Hill Book Company, 1967. – 232 p.
26. Cichon J. M. Matriarchy in Bronze Age Crete: A Perspective from Archaeomythology and Modern Matriarchal Studies. – Archaeopress Publishing, 2022. – 280 p.
27. Иванов Вяч. Вс. Хеттский язык. – 2-е изд., исп. и доп. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 296 с.

Поступила 16.06.2025

LINGUOSEMIOTICS OF GENDER ARCHETYPES: FLORA AND FAUNA IN THE LINGUISTIC WORLDVIEW OF THE INDO-EUROPEANS

M. SCHEGOLEV

(Novosibirsk State Technical University)

The article is devoted to the linguo-semiotic analysis of gender archetypes associated with flora and fauna in the Indo-European linguistic worldview. The relevance of the study is determined by the need to reconstruct the deep layers of the Indo-European cultural code through linguistic and mythopoetic data. Based on the material of ancient texts (Hittite, Vedic, Avestan, Ancient Greek, Germanic, Slavic, etc.) and data from comparative-historical linguistics, stable models of gender conceptualization of natural objects are identified. The methodology includes etymological, textual and comparative semiotic analysis. As a result, the main floral and faunal symbols of the masculine and feminine principles are systematized, their semiotic functions in mytho-ritual practice are reconstructed, and their influence on the formation of social and gender roles is shown. It is established that the gender symbolism of plants and animals was not random but formed a coherent system rooted in the Proto-Indo-European era.

Keywords: *linguo-semiotics, gender archetypes, linguistic worldview, Indo-European languages, floral symbolism, faunal symbolism, comparative mythology.*

СОДЕРЖАНИЕ

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Третьяк З.И. Образы войны в автобиографической книге К. Паустовского «Беспокойная юность»	2
Адиширинов К.Ф. Сатирическая поэзия в шекинской литературной среде 50-70-х гг. XX в. (по материалам газеты «Шекинский рабочий»)	6
Белоусова Э.А. Трансформация легенды о Тристане и Изольде в «вечный сюжет»: методологические аспекты современных исследований	13
Багарадава Т.Р. Аповесць У. Дамашэвіча «Фінская лазня, або цяжка ў гэта паверыць» (2006): традыцыйнае і наватарскае	18
Бувечич А.А. Трансцендентные смыслы в поэтическом дискурсе	21
Конторов В.Э. Модернистское мировидение в романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!»	26
Крыцук-Тарасова К.А. Рэцэпцыя і рэканструкцыя вобраза Максіма Багдановіча на аснове сталых кампанентаў яго літаратурнай творчасці	31
Кузменкова Т.М. Эстетика сотворчества: писатель и читатель в сборнике эссе В. Вулф «Обыкновенный читатель»	39
Кузнечик Е.В. Особенности формирования топоса Родины в рамках литературного направления «Heimatliteratur»	42
Нестер Н.В. Интерпретация мифа об Атридах в романе Дж. Сэйнт «Электра»	46
Папакуль Я.А. Эдычныя і баладныя рысы ісландскіх казачных песень	51
Тычко Г.К. Творчасць Янкі Купалы 1903-1907 гадоў і польская літаратура	56
Феоктистов А.А. Нарративный залог как метафизическая категория в романе Е.Г. Водолазкина «Соловьёв и Ларионов»	61
Чарота У.І. Франчэска Петрарка як «сведка» ў палемічнай рэлігійнай літаратуры ВКЛ канца XVI – пачатку XVII стагоддзя	66
Шабуня Ю.Д. Теоретическое обоснование понятия «образное поле “Замок”» (на материале произведений английской литературы последней трети XVIII в. – первой трети XIX в.)	70
Шамякіна М.В. Мастацкая ўмоўнасць у творах літаратурнай фантастыкі як форма пазнання свету	76
Астрамецкий В.С. Создание эффекта семантической фиксации средствами терминологических единиц в языке китайского модернизма 80-х гг. XX в.	80
Кан Жоши Сорока и ворона в ассоциативном представлении китайцев и русскоязычных белорусов	86
Коваленя А.В. Образ волка в описании качеств человека (на материале русского, белорусского, английского и турецкого языков)	91
Паремская С.В. Состав, происхождение и падежное управление предлогов в древневерхненемецком периоде развития языка	95
Романкевич М.Н. Зоонимические единицы в белорусских социально-бытовых сказках	99
Рыжкович А.Ч. Лексема <i>дедлайн</i> в интернет-дискурсе: семантика и прагматика употребления	104
Суббота Н.С. Сравнительные конструкции в хейтерском дискурсе: стратегии уничижения и стигматизации (на материале русского, польского, английского и немецкого языков)	108
Устинович В.В. О состоянии бинарности в современном французском вокализме	112
Щеголев М.А. Лингвосемиотика гендерных архетипов: флора и фауна в языковой картине мира индоевропейцев	117