

Заключение. Представленная выше методическая система работы, используемая в рамках курса «Русский язык» (раздел «Синтаксис текста»), помогает осуществлять поэтапный, регулярный контроль уровня развития коммуникативной и языковой компетенций будущих учителей, способствует верному моделированию процесса обучения с учётом выявленных тенденций. Полученные данные доказывают, что в решении данной социально-педагогической проблемы необходимо использовать междисциплинарные связи в процессе организации речевой деятельности обучаемых, комплексный подход, в том числе путём поиска действенных технологий обучения дисциплинам гуманитарного цикла.

Список цитируемых источников

1. Словарь социолингвистических терминов / В. А. Кожемякина [и др.] ; отв. ред. В. Ю. Михальченко. — М. : ИЯ РАН, 2006. — 312 с.
2. Ермалович, Н. В. Основные показатели развития языковой компетенции студентов нефилологических специальностей как объект мониторинга / Н. В. Ермалович // Актуальные направления повышения качества образования в учебных заведениях различного типа : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 3—4 окт. 2012 г. — Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2012. — С. 201—203.

Материал поступил в редакцию 01.03.2014 г.

УДК 82.09

Е. А. Паньков, кандидат филологических наук

Учреждение образования «Гродненский государственный университет им. Я. Купалы», Гродно

ЭССЕИСТИЧЕСКИЙ ЛАБИРИНТ В РОМАНЕ «ВЕДОМСТВО» ТАДЕУША БРЕЗЫ

Введение. В романе «Ведомство» (1960) польский писатель Тадеуш Бреза (1905—1970) использует эссеистическую технику образного представления повествовательной ситуации, приближённую к эссеистическим проявлениям в творчестве Уильяма Шекспира (трагедия «Гамлет»), а среди польских авторов, прежде всего, в творчестве Станислава Выспяньского (драма «Свадьба»). Общие конструктивные эссеистические элементы автора «Ведомства» и автора «Свадьбы» заключаются в обращении к художественным знакам-образам «замкнутого круга» и «заколдованного круга». Можно также предположить, что, принимая во внимание распространённость в польской художественной традиции образов, использованных Выспяньским, мотив «танца соломенного чехла» оказал определённое влияние на художественную технику романа. Цель работы — раскрыть приёмы создания основных образов и символов в романе «Ведомство».

Основная часть. Доминирующую функцию в формировании кульминационных образов «Ведомства» исполняет их сходное языковое, а следовательно, и стилистическое значение: «...Берущий свое начало из области логики фразеологический знак замкнутого круга (*circulus vitiosus*): приобретая метафорическое звучание, а к этому склоняет слово “замкнутый”, означающее также “призрачный”, как и “блуждающий”, “ищущий”, — трансформирует область первоначального функционирования, чтобы получить возможность соотноситься с различными жизненными ситуациями, а кроме того, осуществляет процесс художественного переноса своего значения с определения человеческого мышления вообще, на определение человека в конкретной духовной и жизненной ситуации — ситуации без выхода» [1, с. 125—126].

Один из эссеистических «замкнутых образов» романа отличается особым формальным своеобразием. Это и образ пюпитра-карусели, в котором можно отметить сочетание трёх основных мотивов. Прежде всего, это стол для заседаний папских судей, затем карусель с разноцветными ладьями и, наконец, персонификация живых и мёртвых. Образ не характеризуется неподвижностью, наоборот — на его круговое движение неоднократно обращал внимание автор. Символическое значение приобретают понятия справедливости, механического движения, а также жизни и смерти (просматривается литературная аналогия с поэтическим творчеством Поля Верлена «Брюссель. Карусель», «По кругу! Быстрой, деревянные кони!»).

За кругом круг упряжки коней,
За другом друг сто тысяч кругов...
Под вой гобоя, под визг рожков
Крутись, вертись, кружись веселей! [2, с. 96]

По кругу! Быстрой, деревянные кони!
По кругу, быстрой и быстрой друг за другом,
Без отдыха круг пролетая за кругом
Под звуки трубы в бесконечной погоне! [3]

Данный образ нивелирует и объединяет многие мотивы и образы, уже имевшие место в произведении. Это происходит, прежде всего, посредством использования дополнительных повествовательных вариантов. Кульминация, как структурный композиционный элемент, концентрирует эти варианты, придавая им новую содержательную ценность. Округлый поупитр становится центральным фактором этимологическо-исторических исследований, проводимых главным героем в библиотеке Ватикана. Завязка данного мотива относится к третьей главе романа. Там идет речь о послании испанской «Роты» Вроцлавской курии, на котором присутствует печать, вызвавшая пристальный научный интерес ассистента кафедры истории, поскольку появилась гипотетическая возможность разрешить спор о происхождении названия папского трибунала. Своё продолжение этот мотив находит в конце IV и V глав, заполняет половину VI, XIII и XIV глав, появляется в XVI и XXII главах. Во второй части «Ведомства» — дважды встречается в соответствующих параллельных главах, а именно, в XXIII и XXVII. В главе XXIII мотив поупитра появляется в весьма характерной эссеистической сцене: «Прежде всего, мне приснился вращающийся поупитр, о котором я читал у кардинала Эрле. Отдельные элементы верхней части были размером с крылья ветряной мельницы. На одном из них кружился я, на другом — отец. Мы так кружились и кружились — в тишине, в пустоте, не обращая на себя никакого внимания. Потом, как во сне, какое-то подземелье, через которое мы шли, полное статуй с живыми глазами. Двигаясь так, я начинал понимать, что мы возвращаемся через те же подземелья, где уже однажды были. То есть мы фактически не движемся, а лишь ходим по кругу» [4, с. 171—172].

Символ вращающегося поупитра и подземелья без выхода является, очевидно, мотивационным дополнением образа замкнутого круга. Художественные приёмы гиперболизации и анимизации усиливают экспрессивность описания. Мотив подземелья имеет общие корни с темой лабиринта в мировой литературе и искусстве, сопоставления с мраком, глубиной, «комплексом заточения» (например, у Тадеуша Митиньского, Яцека Мальчевского) [5, с. 149]. В рассматриваемой сцене присутствуют элементы неконтролируемого движения, фигуры статуй-манекенов, причем, как в первом, так и во втором случае мёртвое начало обнаруживает тождественность с живым.

В XXVII главе сцене сонных видений предшествует достаточно реалистическая сцена, полностью согласующаяся с главным ходом повествования, но приобретающая затем дополнительные стилистические функции в следующих предложениях: «Сейчас мне тоже приснился колоссальных размеров вращающийся поупитр, появившийся, конечно же, из книги Эрле. Но теперь он напоминал карусель, которая кружилась, а я летел то вверх, то вниз, причем на мою эквилибристику, как и в том сне, смотрели люди из курии. Выражение их лиц не было злым, скорее испуганным. Они что-то кричали, но их слова не долетали до моих ушей. Пролетая возле них, я смеялся, махал руками, шутил, так что незадолго до пробуждения и они, наконец, развеселились» [4, с. 210].

Своеобразная выборочность и структура мотивов призваны еще раз подчеркнуть эссеистическую природу произведения. Так, автор использует в XXVII главе систему мотивов, являющуюся инвариантной по отношению к XXIII главе. Принципиальная разница состоит в контрастном распределении сцен. Если предыдущую сцену отличает мрачное, можно сказать, угрюмое настроение, то анализируемую сцену — комическая тональность. Если рассматривать описываемый сон как композиционный приём предвидения, то он играет роль медитативного восприятия развития повествования, столь характерного для эссеистической прозы.

Заключение. Конструируя эссеистические образы своего произведения, Брежа использовал традиции польской литературы, народных верований и обрядов. К числу этих параллелей, прежде всего, следует отнести две, основанные на образе-символе «танца соломенного чехла». Первая непосредственно связана с мотивом фонтана, инициирующего дальнейшее игровое развитие повествования. Тритон, украшающий знаменитый фонтан Джан-Лоренцо Бернини, находится в раковине, поддерживаемой четырьмя дельфинами. Вокруг этого фонтана в давние времена проходили различные народные гулянья. В путеводителях по Риму достаточно часто встречается гравюра, на которой изображены народные забавы и возвышающийся над толпой образ Тритона. В данном случае возникает также сравнение с народным гуляньем вокруг карусели, инициированным цикличностью времён года.

Вторая из упомянутых параллелей связана с творчеством Адама Мицкевича и образом-символом «Иксиона, вплетенного в круг» [6]. Данный образ послужил для многих представителей польской литературы, в том числе для Станислава Выспяньского, важным элементом их творчества и общественной деятельности. В «Дзядях» А. Мицкевича это следующий образ-символ: *Я смотрю на несчастную родину, // Как сын на отца, распятого на колесе.*

Главный герой «Ведомства», обращаясь к заключительной сцене, подчёркивает отсутствие отца в безумном полёте круга-карусели, но сравнение, которое использует Тадеуш Брежа, опираясь на традицию Мицкевича, указывает на средневековое колесо пыток, ставшее в «Ведомстве» стержневым символом всего произведения.

Список цитируемых источников

1. *Skwarczyńska, S.* Z teorii literatury. Cztery rozprawy / S. Skwarczyńska. — Łódź : [s. n.], 1947. — 130 s.
2. *Верлен, П.* В слезах моя душа: Стихотворения / П. Верлен ; пер. с фр. А. Эфрон. — М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. — 336 с.
3. *Верлен, П.* Стихи [Электронный ресурс] / П. Верлен // Поль Верлен в переводах Александра Ревича. — Режим доступа: <http://knnr.ru/3rv.htm>. — Дата доступа: 24.01.2014. — Загл. с экрана.
4. *Breza, T.* Urząd / T. Breza. — Warszawa : PIW, 1960. — 234 s.
5. *Gutowski, W.* W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego / W. Gutowski. — Warszawa : PWN, 1980. — 177 s.
6. *Mickiewicz, A.* Dziady / A. Mickiewicz. — Warszawa : Czytelnik, 1980. — 369 s.

Материал поступил в редакцию 01.03.2014 г.

УДК 82.09

О. Е. Панькова, кандидат филологических наук

Учреждение образования «Гродненский государственный университет им. Я. Купалы», Гродно

ТРАГИЗМ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ДРАМЕ «НЕОЖИДАННОСТЬ» КАРОЛЯ ГУБЕРТА РОСТВОРОВСКОГО

Введение. Кароль Губерт Ростворовский (1877—1938), по признанию современников, являлся «богатейшим и мощнейшим талантом» со времен Станислава Выспянского [1, с. 698], величайшим авторитетом современности на линии развития польской драматургии от романтиков до Выспянского [1, с. 619]. Его театр многим обязан режиссёрам и актёрам золотого фонда польской сцены. Благодаря творческому союзу, внимательному прочтению тонкой смысловой инструментовки пьес Ростворовского Людвиг Сольский, Леон Шиллер, Ванда Высоцкая, Ришард Болеславский в качестве режиссёров и Стефан Ярач, Ванда Семашкова и те же Сольский и Высоцкая в качестве актёров позволили краковскому драматургу выступить в роли современного реформатора театра европейского уровня. Цель работы — выявить драматургические новшества в творчестве Кароля Губерта Ростворовского на примере пьесы «Неожиданность».

Основная часть. Отказываясь от социально-политической проблематики «Милосердия» (1920) и «Антихриста» (1925), в 1928 году К. Г. Ростворовский возвращается к драме психологического портрета, исследованию «обнажённой души». За его плечами был опыт создания «вневременных» исторических пьес «Иуды Искарота» (1913) и «Кая Цезаря Калигулы» (1917), главными действующими лицами которых были необычайно сложные, противоречивые фигуры, ожидающие суда современников Ростворовского. Автор раскрывает психологически оправданные мотивы поведения Иуды Искарота и Калигулы, склоняется к корректировке прошлого настоящим. Чётко сконструированные поведенческие модели героев драм порождают разветвлённую сеть ассоциаций и эмоций, поскольку эти исторические лица отобраны Ростворовским именно как извечные носители дисгармонии, эмблематы злой человеческой натуры.

«Неожиданностью» для зрителя в пьесе становится не только то, что герои новой драмы — современники автора, люди «из плоти и крови», ограниченные, примитивные крестьяне, отупевшие от крайней нищеты и безысходности повседневной жизни, но и то, что уже в самом названии Ростворовский обозначил «Неожиданность» как «реальное событие в четырёх актах». Переноса на сцену «кусочка жизни», жуткий в своём звучании, до нелепости безобразный, драматург рисковал остаться непонятым, обвинённым в излишней натуралистичности сцен, а вследствие чего — в искусственности, театральности. Находясь под огромным впечатлением от услышанной им истории одного убийства, автор «Неожиданности» в течение трёх недель создаёт пьесу, целиком сотканную из деталей самых что ни на есть реальных, зачастую прозаических и грубых. Он погружает зрителя во фрагмент жизни, действительности как таковой и чьей-то отдельно взятой судьбы, синонима пути душевного одиночества и трагического надлома.

Зритель становится свидетелем убийства, на его глазах убивают спящего, ничего не подозревающего человека, случайного путника, попросившегося на ночлег. Идейная задача Ростворовского заключается в том, чтобы зритель ни на секунду не почувствовал себя соучастником жестокого преступления, чтобы его рука не омагрилась кровью невинного. Приверженец католической веры, последовательный выразитель христианского учения на польской сцене, Кароль Губерт Ростворовский позволяет своей героине Матери (прописная буква призвана усилить эффект жизнеутверждающей силы этого слова) зарубить топором собственного сына, нежно любимого и долгожданного. На протяжении четырёх актов автор раскрывает причины безумия главной героини «Неожиданности». Она бьётся между бытом и мистическим ужасом своей одинокой и страшной судьбы. Душевные кадры наслаиваются, взрываются