

з'яўляецца вусная мова. Умовы вусных зносін (найперш непадрыхтаванасць, экспромтнасць) прыводзяць да таго, што ў гэтым стылі недакладнасці дапускаюцца часта. Аднак непасрэдны характар зносін дазваляе іх выправіць (суразмоўца задае ўдакладняльнае пытанне ці сам аўтар заўважае дапушчаны недахоп і выпраўляецца). Узаемаразуменню дапамагаюць таксама жэсты, міміка, рухі.

Пісьмовае ж маўленне пазбаўлена такіх магчымасцей, таму яно павінна быць зразумелым і дакладным. Вось чаму да тэкстаў кніжных стыляў, якія рэалізуюцца пераважна ў пісьмовай форме, прад'яўляюцца больш жорсткія патрабаванні адносна дакладнасці. У афіцыйна-справавым стылі недапушчальныя двухсэнсоўнасць, суб'ектыўзм і іншыя праявы недакладнасці, бо яны звязаны з парушэннем функцыі рэгулявання прававых зносін. У навуковым стылі асаблівыя патрабаванні прад'яўляюцца да дакладнасці паняццяў, тэрмінаў, фармулёвак, апісання эксперыментаў і іх вынікаў. Захаванне гэтых умоў і забяспечвае выніковасць навуковых зносін. У публіцыстычным і мастацкім стылях дакладнасць уяўляе даволі складаную з'яву, звязаную з неабходнасцю не толькі правільна выказаць думку, але і ўздзейнічаць на пачуцці адрасата. Дакладнасць тут вызначаецца найперш адпаведнасцю слова вобразнаму зместу. Таму нярэдка назіраецца пашырэнне межаў лексічнай спалучальнасці: *Туды, у казку на Раство, дзе снегу шэпт і елак харакство, дзе парасон нябёсаў дакрануўся да зямлі – і зоры пакаціліся на свеце* (А. Багамолава). Дакладнасць мастацкага стылю ствараецца рэалізацыяй у слове задумы аўтара, а таксама адпаведнасцю слова не толькі прадмету ці з'яве, што апісваюцца, але і ідэйна-эстэтычнай ацэнцы прадмета.

Заклучэнне. Сказанае вышэй дазваляе вылучыць наступныя прычыны недакладнасці, двухсэнсоўнасці, незразумеласці выказвання: 1) ужыванне слоў у неўласцівым для літаратурнай мовы значэнні; 2) няўмелае выкарыстанне сінонімаў, паронімаў, тэрмінаў, мнагазначных слоў, амонімаў; 3) міжмоўная лексіка-семантычная інтэрферэнцыя ва ўмовах білінгвізму; 4) парушэнне нормаў лексічнай, граматычнай і стылістычнай спалучальнасці слоў; 5) слоўная збыткоўнасць; 6) слоўная недастатковасць. Хуткае і дакладнае ўспрыманне маўлення абцяжарваецца таксама наступнымі недахопамі ў яго структуры: 1) нанізванне склонаў; 2) парушэнне парадку слоў у сказе: *Патрабуецца на пастаянную работу супрацоўнік для аддзела, які мае вышэйшую адукацыю*; 3) вялікая колькасць пабочных і аднародных членаў сказа, адасобленых канструкцый, даданых частак, што робіць сказ надзвычай цяжкім для ўспрыняцця.

Спіс літаратуры

1. Плещенко, Т.П. Стилистика и культура речи: учеб. пособие / Т.П. Плещенко, Н.В. Федотова, Р.Г. Четет; под ред. П.П. Шубы. – Мн.: ТетраСистемс, 2001. – 544 с.
2. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / Пад рэд. М.Р. Суднікі, М.Н. Крыўко. – Мн.: БелЭн, 1996. – 784 с.

ОСМЫСЛЕНИЕ ПРОШЛОГО В ДРАМАТУРГИИ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

О.Ф. Сенькова
Полоцк, ПГУ

Творчество английского драматурга Гарольда Пинтера представляет собой весьма широкую палитру смыслов и являет разновекторную тематику: от бытовых пьес до откровенных обличительных памфлетов с политическим подтекстом. При анализе творческого наследия Нобелевского лауреата в литературоведческой традиции большое внимание уделяется анализу бытовой составляющей пьес, их абсурдному звучанию и «угрожающему» подтексту.

Так, быт начинает довлеть над персонажами пьес, которые пытаются вырваться из созданных фетишей и шаблонов поведения. Яркой иллюстрацией такой «ловушки», в которую попали герои, является первая пьеса Пинтера «Комната» (*“The Room”*). Персонажи пьесы Роз и Берт озабочены сохранением бытового комфорта, усыпляющего бдитель-

ность ощущения спокойствия и безмятежности. Пытаясь ухватиться за воссоздание внешнего обрамления их жизни, и Роз, и Берт окончательно разорвали связь со своим прошлым, а значит, потеряли и своё лицо. Уже в своей первой пьесе Пинтер показывает, что для него важно, чтобы человек сумел сохранить хрупкий баланс между прошлым – будущим – настоящим. Чтобы ни происходило с человеком раньше, какие бы поступки он ни совершил, для Пинтера отречься от своего прошлого значит не только утратить шанс на развитие будущего, но и проиграть в общечеловеческом плане. Принято считать, что ранние пьесы английского драматурга отражают лишь потерянное существование человека в мире, его страхи, неуверенность и забвение.

Цель данной работы – выявить степень ответственности персонажей Пинтера как за организацию собственной жизни, так и за участие в судьбе собственной страны. Такой ракурс рассмотрения ранних пьес представляется весьма *актуальным*, поскольку раскрывает Пинтера не только как создателя нового типа пьес (так называемых «комедий нового образца» [1, 12]), но и как автора, сочетающего в своем творчестве политическую программу с общей правдой о человеке.

Материал и методы. В качестве анализируемых объектов нами выделены как пьесы более позднего периода творчества *«Горский язык»* (*“Mountain Language”*, 1984), *«Перед дорогой»* (*“One for the Road”*, 1984), *«Новый мировой порядок»* (*“The new World Order”*, 1991), так и пьесы раннего творческого этапа *«Комната»* (*“The Room”*, 1957), *«День рождения»* (*“The Birthday Party”*, 1957). При помощи сравнительно-типологического и культурно-исторического методов нами выявлена основная смысловая и художественная организация пьес.

Результаты и их обсуждение. Как мы уже отмечали, исследователи выделяют политически направленные пьесы Гарольда Пинтера в отдельную группу, к которой относятся драмы позднего творческого периода. Однако нам представляется весьма любопытной драма *«День рождения»* (*“The Birthday Party”*, 1957). Традиционно данная пьеса рассматривается как разновидность «комедий угрозы» (comedies of menace), где анализируется подавление воли и слепое подчинение сложившимся обстоятельствам. Несомненно, мотив покорения и покорности, власти и властности проходит красной нитью через всю пьесу. Как отмечает сам Гарольд Пинтер, «в пьесе *«День рождения»* я представил целый ряд возможностей, прежде чем, наконец, перешел к акту подчинения» [2, 6]. Однако перед нами не просто показана слабость человека, который безвольно подчиняется обстоятельствам, перед нами человек, который несет ответственность за сделанный в прошлом выбор. Герой пьесы Стэнли не просто человек без прошлого, как может показаться с одной стороны, и даже не человек, который пытается оградиться от прошлого, как в пьесе *«Комната»*. По еле уловимым намекам, разбросанным по абсурдным, излишне нарочитым и нагроможденным диалогам, можно понять, что ранее Стэнли участвовал в карательных войсках, организованных в Ирландии во время Гражданской войны 1920-х годов. Почти год герой живет в пансионе, где выдает себя за некогда великого пианиста, к которому оказалась несправедлива жизнь. После того, как в пансионе появились новые постояльцы Гольдберг и Макканн, Стэнли Уэбер заметно заволновался. Гости учиняют допрос главному герою, где вперемешку с абсурдными вопросами и лишенными всякого смысла репликами звучит главное: «Почему ты предал нашу организацию?».

Ключевым моментом, как нам кажется, является торжественное вручение герою бумажного барабана в качестве подарка на предстоящий день рождения. Данный мотив связывает драму с романом Гюнтера Грасса *«Жестяной барабан»*. Пинтер не заимствует этот символ, а проецирует свою модель понимания личной ответственности за совершенные поступки. Перед нами герой, который по некоторым причинам (из страха или из гуманистических порывов) оставляет организацию, жестко противостоящую свободной воле народа и каждого отдельного человека. Как показывает Пинтер, поступок сам по себе, без обоснованного мотива и без личных переживаний, является пустым и не несёт миру ничего. Как Роз в *«Комнате»* отрёклась от прошлого, так и Стэнли отказывается признать не только в том, что он участвовал в организации чёрно-пегих, но и что оставил её. Роз, после того, как прошлое ворвалось к ней в комнату в виде её отца, ослепла. Такая ситуация иллюстрирует дисбаланс между эмоциональным и рациональным миром

персонажей, в результате чего они уже просто не в состоянии воспринимать действительность на чувственном уровне. Стэнли тоже лишается глаз: его очки, без которых он не может ориентироваться в пространстве, растоптаны. Пинтер не раз отмечал метафоричность своих пьес [3, 55]. Метафоричность потери зрения контрастирует со способностью взглянуть правде в глаза, которая проявляется у героя *«Перед дорогой»*. В данной пьесе рассматривается уже иной исторический ракурс: противостояние человека и нацизма. Следует отметить, что для Пинтера не является принципиальным, какие именно исторические срезы показывать. Тут нет определенной политической программы: важно показать человека в непростой ситуации, когда существуют вещи, которые стоят дороже, чем комфорт и покой. В пьесе *«День рождения»* важным оказывается принять меру личной ответственности за совершенный выбор и разворачивающиеся исторические перипетии. Человек, неспособный попытаться отстоять себя на сломе критических ситуаций, оказывается лишенным своего места в мире. Тогда как в пьесе *«Перед дорогой»* даже доведенный до отчаяния Виктор, находившийся в подчиненном положении, находит в себе силы, чтобы посмотреть в упор на обидчика и распрямиться.

Заключение. Рассмотренные нами пьесы отражают сознание человека, которому не просто обрести своё подлинное лицо как существа, наделенного высшим разумом, так и гражданина, обладающего своей собственной мерой ответственности в ситуации интенсивных исторических событий. На наш взгляд, автор не столько ставит задачу утвердить свою политическую программу, отразить непримиримые радикальные взгляды, сколько заставить поучаствовать человека в собственной жизни. Таким образом, это является своеобразной апелляцией к «потерянному поколению»: вырваться из состояния исторической амнезии и сохранить хрупкий баланс между прошлым, настоящим и будущим.

Список литературы

1. Клименко, Е.В. Своеобразие драматургии Гарольда Пинтера: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.03 / Е.В. Клименко; Московский пед. Гос. ун-т. – М., 2007. – 15 с.
2. Pinter, H. Art, Truth & Politics: The Nobel Lecture / H. Pinter. – London: Three Essays Press, 2005. – 25 p.
3. Bennet, Michael Y. Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Genet, and Pinter / Michael Y. Bennet. – New York: Palgrave Macmillan, 2011. – 190 p.

НЕВЕРБАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ОБЩЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Т.П. Слесарева

Витебск, ВГУ имени П.М. Машиерова

Составляющим элементом любой речевой коммуникации наряду с собственно речевым знаком является невербальный сигнал. Невербальное общение – это коммуникативное взаимодействие между индивидами без использования слов, то есть без речевых и языковых средств, представленных в прямой или какой-либо знаковой форме.

Невербальные или кинетические средства общения (от греч. *kinesis* – «движение»): выражение лица, мимика, жесты, позы – сопровождают, дополняют речь, а в некоторых случаях заменяют слова и выступают как средство передачи информации.

Мы прибегаем к невербальной коммуникации в повседневной жизни, когда нам фактически не хватает слов для выражения наших мыслей и чувств. А каким же образом выразить всю полноту эмоций вне реальной ситуации коммуникации, то есть в художественном произведении?

Цель нашей работы – рассмотреть использование невербальных средств общения в художественных текстах.

Материал и методы. Наблюдения построены на материале рассказа А.П. Чехова *«Злоумышленник»*. Для анализа мы использовали описательный и стилистический методы исследования.