

Морозова Е.И.

**НЕКОТОРЫЕ ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ БЕЛОРУССКИХ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ РАССКАЗОВ О ПУТЕШЕСТВИЯХ
СЕРЕДИНЫ 1950–1960-х годов[©]**

*Белорусский государственный университет,
Беларусь, Минск, emorozowa@tut.by*

Аннотация. В статье проведен дискурс-анализ иллюстрированных рассказов белорусского телевидения о путешествиях. Раскрыты их социальная проблематика и авторское начало, показана специфика конструирования когнитивных метафор ребенка как жертвы и родины как земли. Охарактеризованы коммуникативные стратегии олитературирования авторской личности, диалогизированного монолога, сопоставления, риторического обращения и др. Показано углубление психологизма образа героя-посредника.

Ключевые слова: иллюстрированный рассказ; жанр; жанровые особенности; дискурс; когнитивная метафора; коммуникативная стратегия.

Получена: 06.09.2024

Принята к печати: 31.10.2024

Morozowa E.I.

**Some genre features of Belarusian illustrated travel stories
of the 1950–1960s[©]**

*Belarusian State University,
Belarus, Minsk, emorozowa@tut.by*

Abstract. The article presents a discourse analysis of Belarusian illustrated travel-stories. It reveals their social themes and the authors' stance, shows the specificity of metaphors of the child as a victim and the homeland as a geographical space. It further highlights such communicative strategies as literalization of the author's personality, dialogized monologue, comparison, and rhetorical appeal. It also traces the deepening of the characters' psychologism.

Keywords: illustrated story; genre; genre features; discourse; cognitive metaphor; communication strategy.

Received: 06.09.2024

Accepted: 31.10.2024

Введение

Телевизионные иллюстрированные рассказы о путешествиях при существенном ограничении зарубежных поездок способствовали формированию представлений граждан Советского Союза как о других странах и культурах, так и о своей республике и образе жизни. Выделить жанровые особенности этих передач, то есть составляющие характерного для них способа осмысления действительности, необходимо для того, чтобы, критически рассмотрев ограничения привычных ментальных схем, сохранить коммуникативный опыт.

Материалы и методы

Хронологические рамки статьи (с сер. 1950-х – до конца 1960-х годов) определены с соблюдением исторической дистанции, предполагающей невключенность теоретика в рассматриваемый дискурс, что повышает объективность его оценки в социально-историческом, авторско-биографическом, техническом и др. контекстах. Для их толкования использованы в том числе фото-

снимки из фондов Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства, а также лично предоставленные автору фотохудожником Ю. Ивановым и журналисткой Э. Луканской. Интервью с создателями иллюстрированных рассказов о путешествиях в 1960-е годы являются материалами устной истории. Основную эмпирическую базу статьи составляют исторические источники [Ковальченко, 2003], в том числе сценарии иллюстрированных рассказов о путешествиях белорусских писателей, журналистов и общественных деятелей за границу. Так, летом 1958 г. отправился в Швецию поэт Петрусь Бровка. Заслуженный артист Белорусской ССР Н. Ерёменко вместе с лауреатом Сталинской премии за «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевым в 1962 г. побывал на Кубе, с коммунистами Франции в их стране встречались фотокорреспонденты агентства печати «Новости» Т. Ананьина в 1963 г. и Ю. Иванов в 1966-м, а также журналистка Э. Луканская в 1968 г. В кругосветные путешествия ездили И. Мележ на теплоходе «Победа» в 1956 г. и С. Граховский на теплоходе «Тарас Шевченко» в 1966 г.

Данная статья расширяет и дополняет те направления исследования, которые уже рассматривались автором [Марозава, 2020]. Мы рассматриваем жанр иллюстрированного рассказа о путешествии как тип дискурса (особого способа осмысления действительности и коммуникации), объектом осмысления в котором является географическое пространство, ранее не знакомое или плохо знакомое адресату. Развивая мысли Н. Фэркло [Fairclough, 1994, p. 39], мы относим к жанровым особенностям специфику *конструирования* в передачах (речевых событиях) жанра *субъектных позиций* (коммуникативных ролей) участников, в том числе адресанта (автора), адресата (зрителя) и, пользуясь терминологией И. Гофмана [Гофман, 2000, с. 96], героя-посредника. Мы допускаем, что в системе акустических знаков полимодального телевизионного текста специфика конструирования зафиксирована как ролевой дейксис. Следуя за рассуждениями Дж. Суэлза [Swales, 1990, p. 25], мы считаем, что жанр иллюстрированного рассказа характеризуется также специфичными *чертами лексики и синтаксиса*, понятными его адресантам и адресатам как членам дискурсивного сообщества. Чтобы зафиксировать общий для участников дискурса способ осмысления действительности, в данной статье предложено использовать разработанный Дж. Лакоффом и М. Джонсоном термин «*когнитивная метафора*» [Лакофф, Джонсон, 2004] как способ

образного обозначения нового понятия через хорошо известный коммуникативной личности концепт.

Дискуссия

Характерно, что первые выпуски о путешествиях были лишены развлекательности, их создавала Главная редакция общественно-политических передач. Тематика иллюстрированных рассказов касалась важных общественно-политических событий в мире, в том числе Фестиваля молодежи и студентов в Вене, освобождения от колониальной зависимости части африканских стран, открытия рейса по маршруту Москва – Гавана, сессии Генассамблеи ООН с участием советской делегации, событий Стокгольмского конгресса народов мира за разоружение и международное сотрудничество и др.

В первые годы развития телевидения в условиях неразработанности специфических коммуникативных средств роль автора-повествователя, который владеет мастерством публичного выступления, во всех передачах была доминирующей. Иллюстрированные рассказы о путешествиях в середине 1950-х годов выходили в прямом эфире из телевизионной студии. При этом использовалось обычно две камеры. Одна (стационарная) транслировала средний план выступающего, другая (движущаяся) делала крупные планы фотографий, на плюпитре их в соответствии со сценарием менял, как правило, ассистент режиссера. Важно понимать, что эти фотографии не несли иллюстративной функции в полной мере. Несмотря на то, что по размерам экрана, например, телевизор марки КВН и смартфон сравнимы, разрешение кинескопа в середине 1950-х было примерно в 20 раз ниже, чем у современного жидкокристаллического дисплея. Подробно рассмотреть изображение на экране практически не представлялось возможным, иллюстрации лишь подтверждали факт путешествия, который сам по себе был необычным и интересным для зрителя. Ведущему передачи, словно автору газетной статьи, приходилось объяснять при помощи акустических знаков (слов звучащей речи) содержание тех изображений, которые он показывал. Это усиливало внимание зрителей к личности повествователя. Лирическое начало передачи, «олитературивание авторской личности» [Роболи, 1926, с. 47], когда автор одновременно является главным героем, коммуникативная стратегия, присущая литературе путешествий, закономерно пришла на телевидение. При этом адресант конструировался в дискурсе как

идеальный советский гражданин, рафинированный художественный образ самого себя. Речевого субъекта выделяло бескомпромиссное отношение к событиям и явлениям капиталистического мира, которое было выражено при помощи эмоционально-оценочных определений и дополнений: «*клоачное метро*», «*эффектно состряпанное зрелище протаскивало грязную расистскую идею...*»; «*Нестерпимый нравственный стриптиз, полнейшую душевную опустошенность, безысходность, мысль о некоммуникабельности общества, трагическое ощущение бессмысленности существования несет собой и кинофильм “Последнее танго в Париже”*»¹. «...малиец был просто *рабочей скотиной и больше ничем*»², Нередко использовались риторические вопросы, которые содержали в себе авторскую оценку, подсказывали адресату ход рассуждений: «Что это? Ёрничанье, хулиганство? Сознательное эпатирование общества? Чья-то боль или протест...?»³ «Почему же престарелые мужчины и женщины умирают на улице без всякой надежды и помощи?»⁴. Вопросы с ответами помогали исключить нежелательные для адресанта коннотации: «Как понять интерес к антипрекрасному? Разве это не проявление страшного духовного, нравственного кризиса, которое переживает английское общество?»⁵.

Представление об объективности адресанта создавалось благодаря использованию коммуникативной стратегии *сопоставления*. Сообщение состояло из двух утверждений: первое, как правило, поддерживало тот позитивный образ заграницы, который, очевидно, существовал в сознании советского зрителя, второе это представление опровергало. Например, в Нидерландах хорошо сохранились исторические здания, однако жилья не хватает. В Швеции ездят «машыны са ўсяго свету»⁶ («машины со всего мира»), но на дорогах часто бывают «пробки», из-за которых случаются аварии; Париж –

¹ Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Ф. 871. Оп. 8. Дело 576. Лист 123.

² НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 55. Лист 190.

³ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 522. Лист 121.

⁴ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 267. Лист 122–141.

⁵ Там же.

⁶ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 1. Лист 79.

город больших художественных ценностей¹, и вместе с тем в столице Франции популярно низкосортное коммерческое кино².

Сопоставление чаще всего вводилось для того, чтобы обозначить социальные проблемы как имманентную характеристику жизни в другой стране (имущественное неравенство, нищета, проституция др.). Авторы отмечали, что на исторические улицы Парижа по ночам выходят женщины³, «...лондонский ист-энд, район бедняков и бездомных. Отсюда недалеко до центра города, до роскошных особняков и богатых отелей»⁴. Сопоставление в границах одной фразы было реализовано как игра слов, например, «неравнодушные к гольфу и равнодушные к нищете индийского народа английские джентльмены»⁵. Такие лексические конструкции привлекали внимание, легко запоминались и с большой долей вероятности оставались в долговременной памяти адресата, что содействовало формированию соответствующего мировосприятия.

Речевой субъект осмысливал себя частью коммунистического общества, и конвенциональным было употребление местоимений «я» и «мы» как взаимозаменяемых: «*мы* перажылі і адчулі»⁶ («мы пережили и прочувствовали»), «*мы* вярнуліся багатыя сябрамі»⁷ («мы вернулись богатыми друзьями») и др. Тем не менее наблюдалась тенденция употребления местоимений первого лица множественного числа для того, чтобы передать глубоко индивидуальные мысли и чувства: «пакінуўшы луўрскі палац, *мы* яшчэ доўга жылі яго незабыўным вялікі светам»⁸ («покинув луврский дворец, мы еще долго жили его незабываемым величественным светом»), «...з тым жа пачуццём пашаны да людзей Італіі і да яе зямлі *мы* хадзілі па вуліцах Рыма»⁹ («с тем же чувством уважения к людям Италии и к ее земле мы ходили по улицам Рима»). Генеративное местоимение «ты» чаще всего использовалось как средство так называемого «диалогизированного монолога» [Роболи, 1926, с. 65] – авторского нарратива, формально напоминающего диалог со зри-

¹ НАРБ. – Ф. 871. Оп 8. Дело 1. Лист 79.

² НАРБ. – Ф. 871. Оп 8. Дело 1. Лист 79.

³ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 1. Лист 95.

⁴ НАРБ. – Ф. 871. Оп 8. Дело 576. Лист 124.

⁵ НАРБ. – Ф. 871. Оп 8. Дело 414. Лист 185.

⁶ НАРБ. – Ф. 871. Оп 8. Дело 1. Лист 65.

⁷ НАРБ. – Ф. 871. Оп 8. Дело 1. Лист 103.

⁸ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 1. Лист 79.

⁹ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 1. Лист 88.

телем: «Но в то же время идешь и смотришь ... Когда отправляешься в чужую страну, хочется заранее побольше узнать о ней...»¹, «его просто заслушаешься»² (о Фиделе Кастро). Такой прием помогал зрителю отождествить себя с выступающим в кадре, углублял телевизионный эффект присутствия.

Для характеристики коммуникативного субъекта использовалась также стратегия ввода автобиографических эпизодов. Например, И. Мележ рассказывает, как шофер, когда узнал, что он из Советского Союза, приветствовал его как доброго друга. Очевидно, сцена, в которой автор является одним из героев, должна показать, как уважают Советский Союз в мире. Больше критики и авторской саморефлексии заключает эпизод, в котором происходит конфликт между покупателем и продавцом по поводу цены ручки, в кульминации эпизода советский турист выигрывает: назначена минимальная цена. Автор не делает выводов, однако у аудитории наверняка остается вопрос: неужели участник советской делегации, имя которого не названо в тексте, не свободен от желания приобрести красивую и статусную вещь? И может ли человек в принципе избавиться от таких желаний? Мировоззрение телевизионных адресантов было шире предлагаемых им ментальных схем, что зафиксировано в синтаксической структуре передач. Так, И. Мележ критикует поведение представителя советской делегации, который выпил лишнего во время фуршета, и теперь может нарушиться атмосфера благожелательности между советскими туристами и шведами³. Писатель отмечает невысокий уровень культуры поведения, воспитания у представителей советской делегации. Глубина и точность авторских наблюдений дает адресату больше информации, чем можно передать в категоричных утверждениях. Вводя в сценарий сюжетные сцены, адресанты работают с эпизодической памятью зрителей, где образы могут продолжительное время сохраняться и откуда их несложно извлечь. Автобиографические эпизоды чаще всего представляются полными документальной правды и вызывают доверие зрителя.

С развитием техники для записи изображения образ адресанта иллюстрированного рассказа отделяется от литературного прототипа, становится многоплановым. Так, И. Мележ, скорее всего,

¹ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 46. Лист 128.

² Там же.

³ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 1. Лист 100.

делал фотоснимки для своей телепередачи сам, работы фотокорреспондента газеты «Советская Беларусь» Л. Попковича в иллюстрированном рассказе С. Граховского «Европа. Лето 1966» создают самостоятельное повествование, которое практически не пересекается с текстом писателя. Л. Попкович показал неброскую красоту мирной жизни: парижанка везет коляску с малышом, а рядом идут еще два погодка; мальчик-подросток помогает взрослому мужчине, видимо, отцу, поддерживая поднос со сдобой; пара почтенного возраста, судя по надписям, держатели казино, запечатлены в его интерьере. Практически на всех снимках в центре композиции находится человек, его лицо, умиротворенное и радостное. Анализируя этот факт в контексте биографии Л. Попковича, инвалида войны, можно сделать вывод о том, что для автора фотографий счастье заключается не в героизме, не в больших достижениях, связанных с преодолением трудностей, а в процессе вот такой повседневной жизни. Характерно, что хоть практически каждая туристская поездка предусматривала посещение заводов и фабрик, на снимках Л. Попковича это практически не показано, наоборот, их героями являются люди, которые, скорее всего, зарабатывают на жизнь индивидуальной деятельностью, их образы воспринимаются как положительные, потому что они глубоко человечны, а значит, близки и понятны зрителю, который видит прямой взгляд, открытую улыбку. Так лирическое художественное мировосприятие Л. Попковича мягко и неявно спорит с обусловленными политическими реалиями времени и среды ментальными схемами.



Рис. 1. Париж. 1967 г. Автор Ю. Иванов

Корреспондент агентства печати «Новости» Юрий Иванов создал иллюстрированный рассказ «Жить и умереть в Париже», который был показан в первом выпуске популярной передачи белорусского телевидения «Ветер странствий» 11 декабря 1966 г. Общий идейный посыл сюжета характерен для своего времени. Ю. Иванов заканчивает свой рассказ словами В. Маяковского: «Я хотел бы жить и умереть в Париже, / Если б не было такой земли – Москва!»¹. Философские размышления адресанта запечатлены в фотоснимках. Например, фотография, на которой монахини открыто смотрят в камеру и приветливо улыбаются автору за кадром (рис. 1), наталкивают на мысли о позитивной роли церкви как гуманитарного общественного института.



Рис. 2. Париж. Вид на площадь Трокадеро. 1965 г. Автор Ю. Иванов

Снимок, на котором в центре композиции находится отражение Эйфелевой башни в воде (рис. 2), может навести на мысль об иллюзорной, надуманной роли Парижа как столицы мировой культуры. Вместе с тем на снимке открывается перспектива на садово-парковый комплекс Трокадеро с дворцом Шайо, угадывается изящество архитектуры колонн и фасадов, что, скорее всего, доставляет эстетическое наслаждение адресату, напоминает о том, что

¹ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 204. Лист 230.

произведения искусства практически не зависят от политических условий и принадлежат всем людям. Изображение меньше подчиняется авторской задаче, чем печатный текст. Адресант и адресат могут осмысливать иконический знак по-разному в соответствии со своим жизненным опытом.

Строгая заданность маршрутов путешествий советских делегаций, естественно, повлияла на конструирование образов героев-посредников в дискурсе. Каждый из них представлял собой скорее обобщенный художественный тип, чем реального человека. Мы можем предположить, что такая особенность в целом органично воспринималась зрителями в контексте понимания телевидения как нового высокотехнологичного вида искусства. Большую часть передач в рассматриваемый период составляли телеспектакли, которые группы адресатов (членов одной семьи, соседей) смотрели от начала и до конца, подобно действиям на театральной сцене.

У героев иллюстрированных рассказов часто нет имен, не приводятся подробности их биографий. К первой группе условно можно отнести персонажей, которые воспринимают Советский Союз как центр идеального общества, где живут люди, которые стали лучшими в своем деле. Например, в передаче «Путешествие вокруг Европы» (1956) И. Мележа это один из основателей Агропочвенного института Академии наук БССР П. Роговой, которому чуть ли ни каждый встречный хочет пожать руку¹, академик В. Филатов (как известно, он был выдвинут на Нобелевскую премию за разработку метода пересадки роговицы глаза) – единственная надежда гречанки, матери слепого сына². Журналистка газеты «Знамя юности» Э. Луканская в иллюстрированном рассказе «Встреча с юностью Франции» (эфир 17 июня 1964) повествует о ветеране французского сопротивления Ж. Буже. «В концлагере он потерял зрение, остался без рук и ног. Он встречался с *Алексеем Маресьевым*, который вдохнул в него веру, бодрость»³. По мысли Э. Луканской, знакомство и беседа с прототипом главного героя «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого (1946), героем Советского Союза, летчиком, который большую часть своих боевых вылетов совершил на протезах, поддержала Ж. Буже в его исключительно сложном положении. Подчеркнем, что эти люди действительно могли

¹ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 1. Лист 98.

² НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 1. Лист 99.

³ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 147. Лист 130.

познакомиться, например, во время Первого Всемирного конгресса сторонников мира, который проходил в Париже в 1949 г.

Ко второй группе можно отнести типизированные образы героев, которые вводятся в текст для того, чтобы обозначить социальные проблемы в капиталистических странах. Так, швед Виктор Туландер подчеркивает, что жилья во Франции не хватает¹, интеллигент из Рима синьор Джордж говорит о проблеме безработицы в Италии², молодые супруги Иветта и Христиан, по их словам, не заводят ребенка потому, что не могут платить за садик³, шофер-парижанин обеспокоен тем, что из-за «пробок» на дорогах часто случаются аварии⁴.

Проработанный психологизм характеров мог, конечно, помешать адресатам воспринимать главный однозначный информационный посыл адресантов, но вместе с тем очевидно, что именно разносторонний и противоречивый человеческий характер интересовал тех творцов, которых приглашали быть авторами передач. Как вспоминает Ю. Иванов, делая снимки, например, в Лувре, он стремился показать не полотна и скульптуры, а лица тех людей, которые на них смотрят. Развитие техники записи изображения содействовало усилению психологизма образов людей, когда фотопортрет передает авторское восприятие образа героя. Например, худощавый мальчик-подросток в рабочей одежде расписывает большую фарфоровую вазу. Текст-сопровождение довольно сдержанный: «Во время учебы он получает в 4 раза меньше взрослого рабочего этого завода»⁵. Однако визуальный образ наталкивает на более серьезные философские рассуждения, заставляет задуматься о тех тяжелых условиях, которые вынуждают ребенка работать. Эта тема актуальна для всех стран, где используется подростковый труд.

Образ ребенка для иллюстрированных рассказов о путешествиях характерен, как и в целом для передач белорусского телевидения, однако конструируется он иначе. Ребенок – это уже не гражданин будущего идеального общества, как например, «Олег Босько – минчанин, ровесник золотого юбилея СССР. Он – миллионный житель города» («Минск о времени и о себе», Г. Колос, В. Басов,

¹ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 1. Лист 93.

² НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 1. Лист 94.

³ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 46. Лист 89.

⁴ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело 1. Лист 64.

⁵ НАРБ. – Ф. 871. Оп. 8. Дело. 8. Лист 130.

1977, ТО «Телефильм»), а самая беспомощная и самая очевидная жертва несправедливого устройства общества.

Так, С. Граховский рассказывает о девочке из бедного квартала Парижа, которая покончила жизнь самоубийством, бросившись с Эйфелевой башни. Для иллюстрированных рассказов первых десятилетий развития белорусского телевидения характерен ввод в тексты лирических элементов – стихотворений, написанных авторами, исполненных ими же или артистами. Это способствует созданию образов, которые затрагивают не только ментальную, но и эмоциональную сферу зрителей, надолго остаются в памяти, могут осмысливаться в разное время и в разных контекстах. Стихотворение «Эйфелева вежа» С. Граховского заканчивается строчками: «Маўклівы абыякавы мужчына змывае з бруку ліпкія сляды»¹ («И липкие следы смывает с мостовой молчаливо безразличный человек»). Натурализм в данном случае необходим автору для того, чтобы усилить риторический эффект высказывания. Стихотворение, которое поэт позже включил в сборник «Три измерения» (1967), очевидно, ставит вопрос о том, откуда берется безразличие в отношениях между людьми. Текст, созданный талантливым автором, продолжает жить после его смерти, в воображении читателя он становится новым текстом, с течением времени наслаивая тематические пласты. Так, для современного исследователя важно, что стихотворение «Эйфелева башня» в передаче С. Граховского прочитал известный белорусский артист П. Дубашинский. Известны опорные точки его трагической биографии: был очень востребован, выступал на чернобыльских территориях, потерял здоровье, перестал получать роли, закончил жизнь самоубийством. И эта история тоже о взаимоотношениях человека с человеком, об эмпатии.

Общепонятным, а значит, и объединяющим, для адресантов и адресатов иллюстрированных рассказов является специфическое конструирование когнитивной метафоры родины. В большинстве передач белорусского советского телевидения она имеет следующий вид: «Советский Союз (цель) – это Родина (источник)». Цель меняется по образцу источника, то есть не критическое отношение, которое человек обычно проявляет к своему месту рождения, переносится на новое государственное образование – Советский Союз.

¹ Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИИ). – Ф. 201. Оп. 2. Дело. 97. Лист 12.

Широко известно об использовании прилагательных со значением родства по отношению к государственным деятелям – «Мы полны решимости достойно встретить предстоящий съезд *родной коммунистической партии*»¹, «любовь к нашей *Коммунистической партии и родному Советскому правительству*»². О некритическом восприятии коммуникативными личностями рассматриваемой метафоры свидетельствует взаимозаменяемое использование планов выражения цели и источника: «Вышэйшая ўзнагарода *Радзімы* – ордэн Леніна – такая ацэнка плённай дзейнасці мінскіх птушкаводаў»³ («Высшая награда Родины – орден Ленина – такова оценка плодотворного труда минских птицеводов»), «Наш труд тебе, *Родина*»⁴, «Табе, *Радзіма*»⁵ («Тебе, Родина»). На первый взгляд такое понимание родины развивает С. Граховский, показывая гида советской делегации С. Березникова, который в детстве эмигрировал во Францию с родителями, глубоко несчастным человеком. Писатель говорит, что Березников, когда машет теплоходу «Тарас Шевченко», отходящему от пристани, напоминает аиста на одной ноге, над ним пролетают на родину другие аисты, а он не может шелохнуться. Романтическое понимание связи человека и родины как того, что окрыляет, дает силы жить и созидательно трудиться, конечно, было характерно для советского дискурса. Но осмысление родины, которое предлагает С. Граховский, еще и саморефлексивно: в стихотворении «Рекламный аист» он говорит о С. Березникове: «Яго ўжо не слухаюцца крылы, / І вылінялі вочы ад тугі, / Ён не пабачыць узбярэжжы *Ніла і беларускіх* рэчак берагі»⁶ («Его уже не слушаются крылья, / В глазах застыла грусти пелена / Он не увидит побережье Нила и белорусских речек берега»). Писатель подчеркивает, что родина, в его понимании, это Беларусь, и ее перцептивный масштаб огромен. Так, любая белорусская речка для адресанта передачи равновелика одной из самых протяженных в мире рек. Подобная перцептивная география характерна и для передачи И. Мележа «Путешествие вокруг Европы», где автор утверждает, что ему пейзажи *Голландии* очень напоминали знакомые

¹ НАРБ. – Ф. 871 . Оп. 8. Дело 957. Лист 13.

² НАРБ. – Ф. 871 . Оп. 8. Дело 17. Лист 20.

³ НАРБ. – Ф. 871 . Оп. 8. Дело 1006. Лист 21.

⁴ НАРБ. – Ф. 871 . Оп. 8. Дело 579. Лист 213.

⁵ НАРБ. – Ф. 871 . Оп. 8. Дело 55. Лист 40.

⁶ Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИИ). – Ф. 201. Оп. 2. Дело. 97. Лист 14.

*полесские*¹. То есть один белорусский регион, откуда писатель был родом, который он воспел в своей трилогии «Полесская хроника» (1961), равновелик целой стране. Очевидно, каждый из этих авторов возвращается к этимологически обоснованному, конкретно-географическому пониманию родины как того места, где он родился и вырос.

Заключение

Таким образом, иллюстрированный рассказ о путешествии в середине 1950–1960-х годов оформился, как жанр общественно-политического характера, рассчитанный на максимально широкий охват аудитории. Передачи характеризовались лирическим началом, в них авторы-ведущие, выдающиеся публичные персоны, известные писатели, журналисты, выполняя государственный заказ, смогли передать неординарные философские рассуждения о взаимоотношениях человека и общества, людей между собой, конструировали образ ребенка как жертвы общественной несправедливости, возвращались к этимологически обоснованному пониманию родины как близкого и понятного человеку географического пространства. В середине 1950-х – 1960-е годы сформировалась система характерных для передач о путешествиях коммуникативных стратегий, в том числе олитературивание авторской личности, диалогизированный монолог, сопоставление, риторические вопросы и др. В условиях строгого цензурирования текстов углублялась роль визуального ряда как средства коммуникации автора и аудитории иллюстрированного рассказа. Так, образы героев-посредников эволюционировали от типизированных лексических к имеющим черты психологизма полимодальным.

Список литературы

- Гофман И. Представление себя другими в повседневной жизни / пер. с англ. и вступ. ст. А.Д. Ковалёва. – Москва : КАНОН-пресс-Ц : Кучково поле, 2000. – 304 с.
- Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. – Москва : Наука, 2003. – 485 с.
- Лакофф Дж., Джонсон М.. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. А.Н. Баранова и А.В. Морозовой ; под ред. и с предисловием А.Н. Баранова. – Москва : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
- Марозава А.І. Асабліваці трэвел-перадачы беларускага тэлебачання як гібрыднага жанру (рытарычны падыход) = Особенности трэвел-передачи белорус-

¹ НАРБ. – Ф. 871. Оп 8. Дело 1. Лист 76.

- ского телевидения как гибридного жанра (риторический подход) // Журнал Белорусского государственного университета. Журналистика. – 2021. – № 2. – С. 41–45.
- Роболі Т. Литература пудешчэствій // Русская проза : сб. ст. / отдел словесных искусств ГИИИ ; под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. – Ленинград : Academia, 1926. – С. 42–74.
- Fairclough N. Discourse and social change. – USA : Polity Press, 1994. – 257 p.
- Swales J. Genre analysis. English in academic and research setting. – Cambridge : Cambridge university press, 1990. – 261 p.

References

- Gofman, I. (2000). *Predstavlenie sebja drugimi v povsednevnoj zhizni*; per. s angl. i vstup. stat'ja A.D. Kovaljova [The representation of oneself by others in everyday life]. Moscow: KANON-press-C, Kuchkovo pole.
- Koval'chenko, I.D. (2003). *Metody istoricheskogo issledovaniya*. Moscow: Nauka.
- Lakoff, Dzh. Johnson, M. (2004). *Metafora, kotorymi my zhivjom*. [Metaphors that we live by]. Moscow: Editorial URSS.
- Marozava, A.I. (2021). Asablivasci trevel-peradachy belaruskaga telebachannya yak gibrydnaga zhanru (rytarychny padyhod) [Features of the travel program of Belarusian television as a hybrid genre (rhetorical approach)]. *Zhurnal Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Zhurnalistika*, 2, 41–45.
- Roboli, T. (1926). *Literatura puteshestvij* [Travel literature]. In *Russkaja proza: sb. st.* [Russian prose: collection of articles], pp. 42–74. Leningrad.
- Fairclough, N. (1994). *Discourse and social change*. USA: Polity Press.
- Swales, J. (2008). *Genre analysis. English in academic and research setting*. Cambridge: Cambridge University Press.

Об авторе

Морозова Елена Игоревна – кандидат филологических наук, доцент кафедры телевидения и радиовещания факультета журналистики, Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск, emorozowa@tut.by

About the author

Morozowa Elena Igorevna – PhD. in Philology, Associate Professor, Department of TV and Radio, Belarusian State University, Belarusia, Minsk, emorozowa@tut.by