

ISSN 2223-5205

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины»

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ

Сборник научных статей

Основан в 2007 году

Выпуск 8

Гомель
ГГУ им. Ф. Скорины

Сборник содержит научные статьи публикации студентов, магистрантов и аспирантов филологического факультета, отражающие опыт разностороннего осмысления актуальных проблем языкознания и литературоведения. В данном выпуске особое внимание уделяется рассмотрению вопросов поэтики и стиля художественного текста, особенностей философско-эстетических концепций писателей, интердисциплинарным связям.

Для студентов, аспирантов филологических специальностей, а также этнографов, культурологов.

Редакционная коллегия:

А. В. Бредихина (главный редактор),
В. А. Бобрик, И. Н. Афанасьев, В. И. Коваль,
В. С. Новак, А. А. Станкевич, И. Ф. Штейнер

Рецензенты:

кандидат филологических наук Ю. А. Коновалова;
кандидат филологических наук Е. Н. Полуян

государственный университет
имени Франциска Скорины, 2015

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Літературоведение

УДК 821.161.3*Хадановіч:141.32

А. В. Анцімонік

Навук. кiр. – А. В. Браздзіхіна, канд. фiлал. навук, дацэнт

АДМЕТНАСЦЬ УВАСАБЛЕННЯ ЭКЗІСТЭНЦЫЙНЫХ МАТЫВАЎ У ТВОРЧАСЦІ А. ХАДАНОВІЧА

У артыкуле разглядаецца спецыфіка ўвасаблення экзистэнцыйных матываў у творчасці А. Хадановіча. Зроблена выснова, што, нягледзячы на агульную аптымістычную танальнасць лірыкі паэта, у ёй актуалізаваны такія праблемы, як жыццё і смерць, адзінота, спасціжэнне ўласнага «Я», светаўладкаванне, пошук сэнсу жыцця, пытанні выбару і свабоды, што вырашаюцца ў рэчышчы постмадэрнісцкай эстэтыкі, а найперш – праз іранізаванне, разамкнёную структуру тэксту і разлік на саўдзел рэцыпіента.

Да асэнсавання экзистэнцыйных праблем (пошуку сэнсу жыцця, праяў трагічнага светаўспрымання – смерці, страху, адзіноты, пакуты, – непрыняцця грамадства, абсурднасці свету і спробаў яе пераадолець, пытання свабоды, праблемы выбару, спасціжэння ўласнага «Я», кахання і расчаравання і інш.) на сваім творчым шляху звяртаюцца многія пісьменнікі. У кантэксце своеасаблівасцей іх вырашэння цікавым будзе разгляд арыгінальнай творчасці Андрэя Хадановіча з яе нязменнай аптымістычнай танальнасцю. Г. Кісліцына вызначыла стыль паэта як «ружавашчokі дэкаданс» [1, с. 6], падкрэсліваючы, што аўтар «здаецца “ненармальна” жывым, вясёлым і ўлюбёным ў свой час» [1, с. 12]. Пераважная большасць экзистэнцыйных матываў раскрываецца ў першых зборніках творцы, асабліва яскрава праяўляючыся ў кнізе «Лісты з-пад коўдры» (2004).

Найбольш выразна ў лірыцы А. Хадановіча выяўляецца апазіцыя «жыццё – смерць». У гэтым супрацьстаянні відавочна перамагае вітальнае гучанне, што не ўпісваецца ў апрыёрную трагічнасць экзистэнцыяльнага светаўспрымання «памежнага» чалавека (трагічнасць з-за немагчымасці раз і назаўсёды вырашыць экзистэнцыйныя праблемы індывідуума, якія пастаянна прысутнічаюць у яго быцці). Але ў лірычнага героя твораў паэта здараюцца часы заклапочанасці, калі ён заўважае «рэчышча мёртвага рэчыва» («Шызабары») [2, с. 17] і

вымушаны «ў пыльнай шуфлядзе трымаць рэвальвер» («Дачакаць!») [3, с. 73], задумваючыся: «Як не здохнуць у гэтай радзільні старых немаўлятаў?» («Як дажыць да юнацтва й знайсці маладога равесніка...») [4, с. 58]. Асаблівасцю рэалізацыі матыву смерці ў творчасці А. Хадановіча можна лічыць перажыванне суб'ектам лірыкі не столькі свайго непазбежнага скону, колькі раўнадушную канстатацыю ім адыходу на той свет іншых людзей. Так, чытач мае магчымасць асэнсаваць смерць «тлумача ва ўласным перакладзе» («Смерць тлумача») [2, с. 20], Францішка Сапегі «ад нуды» («Францішак Сапега») [5, с. 23], маці, пра спачын якой «проста нагадвае» («Плакалі, знаём!») [6, с. 109] яе трохгадовы сын.

Пры агульнай пазітыўнай настраёнасці ў вершаваных творах А. Хадановіча закранаецца і праблема самазабойства («Спеў аб маім суіцыдзе», «Курдупель Мур», «фантазіі ў манеры віктара жыбуля» і інш.), якую А. Камю лічыў найважнейшай праблемай філасофіі: «Ёсць толькі адна па-сапраўднаму сур'ёзная філасофская праблема – праблема самазабойства. Вырашыць, вартае ці не жыццё таго, каб яго пражыць, – значыць адказаць на фундаментальнае пытанне філасофіі» [7, с. 24]. З характэрнай для постмадэрнісцкай эстэтыкі іроніяй, што не прадугледжвае этычнай ацэнкі падзей, праблема самагубства ў творах паэта ўвасабляецца пры дапамозе гульні слоў, як, напрыклад, у вершы «Спеў аб маім суіцыдзе»:

Ён з маленства пабойваўся моргаў
і ў сырую не мкнуўся зямлю,
ды прасцюжаны фатум зашморгаў,
і зашморгваў на шыі пятлю [2, с. 20].

Але ў разуменні лірычнага суб'екта чалавек, нягледзячы ні на якія абставіны, павінен рэалізаваць сябе напоўніцу, каб быць упэўненым у тым, што ён сапраўды жыве, а не існуе. Нездарма ў вершы «Мастацтва выжывання» сустракаем радкі: «Калі прачынаешся зранку, / упэўніся, што жывы» і «<...> Шчэ дзень у нябыту выкраў – / змагайся ж, такі закон» [3, с. 77]. Занепакоенасць і страх (апошні ў творчасці А. Хадановіча заўважаецца толькі ў адзінкавых вершах і старанна камуфлюецца смехам) суб'екта лірыкі на конт пустога, бессэнсоўнага і непрадуктыўнага жыцця прасочваецца ў вершах «ІІІ. Гамункул», «Дачакаць!», «Мастацтва выжывання», «Латарэя» і некаторых іншых. Герою-жыццялюбу неабходна атрымліваць асалоду ад кожнага імгнення, а калі ўжо і паміраць, дык «ад любові да жыцця» («fourth level») [3, с. 137]. Перажыванні на конт неасэнсаванага і «несапраўднага» існавання настолькі трывалыя, што часам набываюць

дыдактычнае гучанне, форму парады, як, да прыкладу, у вершы «Мастацтва выжывання»:

Шукаць мем свае сугуччы
у прыцемках нас саміх,
каб потым не стала балюча
за марна страчаны міг [3, с. 79].

Адсюль заканамернае ўзнiкненне ў вершатворчасці А. Хадановіча матываў пошуку сэнсу жыцця. Ад даволі банальнага сцвярджэння: «Бо за цемрай раней ці пазней паўстае / непазбежная раніца, велічны золак!» («Падвойны агент») [3, с. 16] – лірычны герой прыходзіць да рытарычнага пытання: «Куды знікае ўчора й дзе / канец тваім прыгодам?» («Няма чаго лавіць, апроч...») [4, с. 43]. Тым самым падкрэсліваецца неадназначнасць, складанасць і нават немагчымасць сталага і адзінага адказу на адвечнае пытанне чалавека, для чаго ён жыве. Здольнасць «сумаваць па страчаным сэнсе» («first level») [3, с. 130] можа прывесці індывіда да ўнутранага канфлікту, у выніку чаго канкрэтная асоба будзе абвострана адчуваць навакольны свет, а значыць, хутчэй за ўсё, асэнсоўваць сваю мізэрнасць у параўнанні з Сусветам і ўсведамляць уласную самоту як балючую дадзенасць.

Менавіта адзінота з'яўляецца другім больш-менш выразна акрэсленым экзістэнцыйным матывам у лірыцы А. Хадановіча, гучанне якога дасягае свайго апагею ў вершы «Аповесць пра сапраўднага чужынца» пры дапамозе нагрувашчвання ў паэтычнай прасторы аднакаранёвых слоў:

Кожны – прынамсі аднойчы – адчуе,
што ён натуральны чужанец (перапрашаю, чужынец), адчуе
любою сваёю чужынскай вантробай,
кожнай чужынскай душэўнаю фібрай,
адчуе, што ён тут – пабочнай асобай [2, с. 50].

Праз катэгорыю адчужанасці ствараецца адмысловае спецыфічнае ўспрыняцце адзіноты лірычным героем, якое накіравана на падкрэсліванне натуральнасці гэтай з'явы і немагчымасці яе пераадолення («3. Готыка», «апануты ў рымскую тогу...», «(сто пудоў адзіноты)» і інш.). Таму ў вершах дадзенай скіраванасці час ад часу гучыць сапраўдны адчай. Верагодна, чалавек і яго сутнасць у свеце бачыцца лірычнаму герою верша «Маленькі жабрак» наступным чынам: гэта тапелец, які прагнуўся ў незнаёмым «паветры без вады» [3, с. 66]

у абсалютнай адзіноце і спрабуе дыхаць жабрамі, ён «самотнай ружай кінуты ў сусвет» [3, с. 66].

Значнае месца ў вершатворчасці паэта адведзена пытанням светаўладкавання. Як і пры асэнсаванні феноменаў смерці і жыцця, у вершатворах А. Хадановіча прадстаўлены дзве супрацьлеглыя думкі, а права выбару адной з пазіцый належыць рэцыпіенту. Так, лірычны суб'ект твора «Ліст на свабоду» гаворыць прама:

Мы валім дрэвы, чэшам калені,
капаем катлаваны і каналы,
чакаем на спатканні, лічым дні,
й абагаўляем свет наш дасканалы.
Бо верым: навакольнае лайно
цудоўным гноем станецца ў гасподзе [3, с. 80].

Насуперак гэтаму доваду суб'ект лірыкі зборніка «Бэрлібры» прамаўляе: «Гэты свет цудоўны, / бо хіба ж не цуд – / прамовіць такую банальнасць / і не памерці ад сораму» («Чэмпіянат свету па акынскай паэзіі») [6, с. 21]. І ўсё ж, калі браць колькасную перавагу меркаванняў, то яна на баку першага «прамоўцы» і прадстаўлена вершамі «Ліст на свабоду», «second level», «падарожжа».

Немалаважная роля сярод экзістэнцыйных праблем у творчасці А. Хадановіча належыць паняццям свабоды і выбару. У асэнсаванні катэгорыі свабоды лірычны герой робіць спробу метафарычна патлумачыць дадзены феномен: «<...> свабода – начное кіно не для ўсіх» («Начная свабода») [4, с. 89], а таксама вызначыць яго межы: «Вольны стыль па калюжах – апошняя мера свабода» («Сярод шэрага дня не ўратуе аслеплага морква...») [4, с. 90]. Час ад часу ў вершах ўзнікаюць папераджальныя ноты: суб'ект лірыкі або разважае аб небяспецы такіх выпадкаў, калі «вабіць caelum» («стэфану малармэ з удзячнасцю») [2, с. 44], або звязвае свабоду з болем, калі «пад рэбрамі коле» («Час перайсці ад словаў да явы...») [3, с. 109]. Усведамленне сутнасці феномена свабоды займае думкі лірычнага героя ў лірычных творах «Па-за вокнамі – бы ў запарку...», «Underground», «Трызненне сівой кабылы» і інш.

Вырашэнне праблемы выбару ў творчасці паэта неадназначнае і залежыць ад асабовых якасцей таго індывіда, які выбірае. Так, лірычны суб'ект верша «Макабрычныя скокі» сцвярджае: «<...> косы, шыбеніцы ці кулі – / справа густу» [2, с. 24], – а ў творы «Выбар» абазначаная ў назве катэгорыя ўяўляецца натуральнай для чалавека, і ён абірае «...вольнасць / як абіраюць бульбу» [2, с. 37]. У рэшце рэшт, чытач можа прыняць да ўвагі парадую:

Два шляхі да нірваны ўявіце
й выбірайце, вагаючы шалі:
раставаць пакрысе ў краявідзе
ці высоўвацца, каб заўважалі [3, с. 112].
(«Там, на памежжы...»)

Яшчэ адзін экзістэнцыйны матыў лірыкі А. Хадановіча, які ў сваім вырашэнні прадугледжвае саўдзел рэцыпіента, – гэта спасціжэнне ўласнага «Я» і звязанае з ім непрыняцце грамадства («Ноч салідарнасці», «fourth level», «Chansons de geste», «дзяўчынка натые сны...» і інш.). Пералічаныя вершы не даюць яскравага партрэта лірычнага героя і яго сталага асэнсавання сябе як асобы, а таксама не дэманструюць яго яўнай непрыязнасці да людзей, але чытач мае магчымасць самастойна дадумаць верагодны варыянт развіцця аўтарскай думкі.

Такім чынам, у аптымістычнай, жыццесцвярджальнай паэзіі А. Хадановіча знайшлі сваё месца такія, характэрныя для свядомасці «памежнага» чалавека, экзістэнцыйныя матывы, як жыццё і смерць, спасціжэнне ўласнага «Я», адзінота, выбар, свабода, суіцыд, светаўладкаванне, пошук сэнсу жыцця і інш. Аднак іх увасабленне не ўпісваецца ў агульную парадыгму беларускай лірыкі канца ХХ стагоддзя, бо прадугледжвае іранічнасць асэнсавання, шматварыянтнасць ісціны і верагодны саўдзел рэцыпіента, што характэрна эстэтыцы постмадэрнізму.

Спіс літаратуры

- 1 Кісліцына, Г. Дыстрыбутар харызмы / Г. Кісліцына // Хадановіч, А. Старыя вершы / А. Хадановіч. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2003. – С. 5–12.
- 2 Хадановіч, А. Старыя вершы / А. Хадановіч. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2003. – 120 с.
- 3 Хадановіч, А. Лісты з-пад коўдры: вершы / А. Хадановіч. – Мінск: Логвінаў, 2004. – 150 с.
- 4 Хадановіч, А. Сто лі100ў на tut.by: паэзія / А. Хадановіч. – Мінск: Логвінаў, 2007. – 136 с.
- 5 Хадановіч, А. Несымэтрычныя сны / А. Хадановіч. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2010. – 120 с.
- 6 Хадановіч, А. Бэрлібры: гісторыя ў чатырох фільмах / А. Хадановіч. – Мінск: Логвінаў, 2008. – 114 с.
- 7 Камю, А. Миф о Сизифе / А. Камю // А. Камю. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М.: Полигдт, 1990. – С. 23–100.

УДК 821.111-31*И. Во

В. С. Атрошкина

Науч. рук. – Ж. В. Малиновская, ст. преподаватель

ПОИСКИ НРАВСТВЕННОГО ИДЕАЛА В РОМАНЕ «ВОЗВРАЩЕНИЕ В БРАЙДСХЕД» И. ВО

Статья посвящена влиянию вероисповедания на героев романа, а также их нравственному становлению. Целью работы является поиск причин постепенного обращения главного героя в католическую веру. В результате исследования было установлено, что, обретая веру, герои не только обретают систему нравственных координат, но и находят конкретный, воплощенный в определенном занятии смысл своего существования.

В критических исследованиях, посвященных Ивлину Во, рассматриваются две основные тенденции в оценке его творчества. Первая тенденция связана с попыткой истолковать его произведения с позиций католицизма, другая – с точки зрения отношения писателя к социально-политическим изменениям первой половины XX века. Католицизм Во всегда оставался в центре внимания исследователей его творчества как явление далеко не однозначное и вызывал столь же неоднозначные оценки как католических, так и некатолических критиков. Писатель обратился в католицизм в 1930 году, и с тех пор его литературные произведения стали носить религиозный характер.

Ивлин Во на обложке первого издания «Возвращения в Брайдсхед» определил главную тему романа следующим образом: *«Это не более и не менее чем попытка проследить работу божественного провидения в языческом мире, в судьбах семьи английских католиков, которые сами наполовину язычники в мире 1923-39 годов»* [1, с. 224]. И. Во не случайно называет католиков в Англии первой половины XX в. язычниками, ведь католическая вера имела слабые позиции в обществе. Эмансипация католиков в Англии была осуществлена посредством парламентского акта, согласно которому они не могли занимать места на государственной и общественной службе, не могли быть депутатами и, в силу особенных законов, не могли даже быть избирателями. Так, Джулия Марчмейн – умная, красивая, утонченная девушка – не могла рассчитывать на брак с членами королевской семьи не только из-за скандала с ее отцом, но также из-за ее католического вероисповедания: *«На ком должны жениться молодые принцы? Более*

чистой родословной и более очаровательной внешности, чем у Джулии, не найти; однако на ней лежит эта легкая тень, делающая ее не вполне достойной столь высокой чести. К тому же еще ее религия. Ничто не могло быть дальше от честолюбивых стремлений Джулии, чем брак с членом королевской семьи. Но в какую бы сторону она ни обратилась, между нею и ее целью всегда оказывалась ее религия» [2, с. 155].

Повествование Чарльза Райдера, главного героя романа, представляет собой поиски нравственного идеала, становление личности и понимание того, что есть правильно, а что разрушительно для человека. И. Во, кажется, ведет своего героя через время, людей и события, для того, чтобы доказать, что без веры человек существовать не может, и что только вера способна раскрыть истинную суть вещей. И здесь не случайно мы обращаемся к религии, ведь как писал И. Во, «<...> недостаток современного мира – отсутствие веры. Нет ничего, что могло бы остановить молодых людей от поступков и мыслей, руководящих ими» [3, с. 32]. Объявляя о приверженности к католицизму, И. Во в своих романах прямо или косвенно (через близких ему героев) выступал как скептик, агностик и нигилист. В романе «Возвращение в Брайдсхед» Чарльз Райдер – во многом второе «я» автора – прямо говорит о своем агностицизме. В самом начале романа он не разделяет взгляды своего друга Себастьяна – человека молодого, красивого, остроумного, неординарного. Он, казалось бы, бесконечно далек от мира религиозной веры, но когда Чарльз рискует поднять вопрос религии и веры Себастьяна, тот очень осторожно отвечает: «Вас, наверно, заставляют верить во всякую чепуху. – А точно ли это все чепуха? Мне иногда она кажется до жути разумной. – Но дорогой Себастьян, не можете же вы всерьез верить во все это? – Во что? – Ну, вот в Рождество, и звезду, и волхвов, и быка с ослом. – Нет, отчего же, я верю. По-моему, это красиво. – Но нельзя же верить во что-то просто потому, что это красиво. – Но я именно так и верю» [2, с. 72]. Вера Себастьяна сводится только к почитанию традиций и атрибутов религии. Но его постепенное разрушение как будто бы противопоставляется Чарльзу и произрастает из глубин его воспитания. Он не чувствует себя свободным человеком, его гложет отсутствие *freedom* – ‘свободы’ – состояние, при котором человек не чувствует себя заложником обстоятельств. Себастьян как настоящий узник веры, навязанной его матерью, леди Марчмейн, живет в постоянном страхе сделать что-то не так, отступить от непреложных правил и принципов матери. Но ведь свобода, про которую говорит его друг, и свобода, подразумеваемая его матерью, – это как день и ночь,

как черное и белое. Душевной свободы требует Себастьян, а не свободы в выборе места жительства или в использовании денежных средств: *«Неужели вы не понимаете, что всякий намек на слежку будет для него губителен? – Протестанты всегда думают, что католические священники – шпионы. – Дело не в этом. Он должен чувствовать себя свободным. – Но ведь он и был всегда свободным до сих пор. И вот к чему это привело»* [2, с. 121]. Ивлин Во в свойственной только ему сатирической манере указывает на отрицательные черты веры, часто на ее неправильное толкование. Старший брат Джулии, Себастьян и Корделии – Брайди – человек глубоко верующий, сторонник консерватизма. Он проявляет отсутствие такта в беседе с Джулией, упрекая ее в безнравственном поведении, из-за которого он не может привезти в Брайдсхед свою невесту. Но женщина, которая выходит замуж только из-за возможности получить поместье и иметь хороший достаток, не обладая блистательным умом и красотой, не может судить о нравственности человека.

Постепенно новая сторона веры раскрывается в романе. Появляется слово *sin* – ‘грех’, который все сильнее и сильнее связывает Джулию и не позволяет ей остаться с человеком, которого она действительно любит, – Чарльзом Райдером. Согласно философскому энциклопедическому словарю, грех в религиозной этике – моральное зло, состоящее в нарушении действием, словом или мыслью воли Бога [4, с. 128]. По христианским представлениям, Иисус Христос своей добровольной смертью освободил человечество от проклятия первородного греха. Но в силу несовершенства человеческой природы человек постоянно впадает в грех, искупить который можно только тщательно следуя религиозным предписаниям и выполняя обряды. Так, Джулия переживает и вновь воскрешает в памяти свой грех, наделяет его человеческими чертами, чертами ребенка, которого она родила и оставила, за что и должна понести наказание: *«Жить в грехе – это не просто поступить дурно, это жить с грехом, таким постоянным и неизменным, как тщательно ухоженный, огражденный от мира идиот-ребенок»* [2, с. 246]. Джулия навсегда отказывается от личного счастья в надежде быть ближе к Богу, пытается исправить ошибки, делает шаг назад, чтобы не упасть в пропасть неверия и отчаяния. Для героев романа главным принципом веры становится именно тщательное выполнение религиозных предписаний и самоотречение (сознательный отказ от личных благ).

Смерть отца, лорда Марчмейна, становится поворотным моментом всего романа. Здесь случается главный перелом в религиозных

убеждениях Чарльза – он опускается на колени и просит Бога дать знак, что он действительно есть, что грех, который так беспокоил Джулию, был не напрасен: *«Бог, прости его грехи. И пожалуйста, сделай так, чтобы он принял твое прощение»* [2, с. 290]. Он делает это ради любимой женщины и чувствует облегчение, когда лорд Марчмейн осеняет себя крестным знаменем. Так возникает его вера, он начинает понимать поступки Джулии, Себастьяна и их семьи.

Кто проявляет себя неожиданнее всего, так это младшая сестра Джулии и Себастьяна – Корделия. Девушка, которая считает очень *lovely* – ‘забавной, милой’ идеей «посылать пять шиллингов в Африку, для того чтобы монахини окрестили черненького ребеночка и дали ему ваше имя, или которая может молиться девять дней за свою свинью» [2, с. 79]. Через несколько лет она озвучивает непреложное правило веры, касающееся Себастьяна, Джулии, Чарльза: *«Себастьян отошел от веры, и Джулия. Только, знаете, бог не даст им уйти совсем. Отец Браун сказал примерно так: “Я изловил его – вора – с помощью скрытого крючка и невидимой лезы, которая достаточно длинна, чтобы он мог зайти на край света, но все равно притянет его назад, стоит только дернуть за веревочку”»* [2, с. 188–189].

Таким образом, жизнь членов католической семьи, бунтующих против своей веры (Себастьян, Джулия, лорд Марчмейн), представляется мучительным бегством от истины, которая на самом деле держит их на поводке и не отпускает слишком далеко, через боль и падения заставляя в итоге вернуться к вере. Страдания семьи Флайт в итоге приводят к возрождению их веры в душе неверующего Райдера. Именно его путь к вере становится сюжетобразующим в романе. Ивлин Во прослеживает развитие сердечных привязанностей главного героя от юношеской дружбы с Себастьяном к зрелой влюбленности в Джулию, которая в итоге приводит к его любви к Богу, что является конечной целью и смыслом всех остальных отношений и романа в целом.

Список литературы

- 1 Patey, D. The Life of Evelyn Waugh: A Critical Biography / D. L. Patey. – Oxford: Blackwell, 2001. – 456 p.
- 2 Во, И. Возвращение в Брайдсхед / И. Во. – М.: АСТ, 2010. – 352 с.
- 3 Brennan, M. Evelyn Waugh: Fictions, Faith and Family / M. Brennan. – Bloomsbury Academic, 2013. – 167 p.
- 4 Философский энциклопедический словарь / Л. Ф. Ильичев [и др.]. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 836 с.

К. М. Бандурына

Навук. кір. – А. М. Мельнікава, канд. філал. навук, дацэнт

ГІСТОРЫЯ ФАКТАЎ І ФАКТЫ ГІСТОРЫІ: ЧАЛАВЕК У ЦЭНТРЫ ЎВАГІ ДАКУМЕНТАЛІСТЫКІ

«Час сэканд-хэнд» – апошняя кніга з цыклу «Галасы утопіі» вядомай беларускай пісьменніцы Святланы Алексіевіч. У кнізе ў адметнай для пісьменніцы манеры выкладзены гісторыі розных людзей, якія збіраліся аўтарам на працягу больш чым дваццаці гадоў. Кніга ўздымае шмат праблем, актуальных для сучаснага грамадства, для існавання кожнага асобнага чалавека: праблема страчанага мінулага, неадступнасці памяці, пошуку сэнсу існавання, нівелявання каштоўнасцей і інш.

Сабраныя Святланай Алексіевіч разам, наратывы ўяўляюць сабой поліфанічны інтэртэкст: за кожным голасам стаіць асобны аповед, які ў сукупнасці з іншымі стварае гісторыю фактаў. Задача аўтара ў дадзеным выпадку значна цяжэйшая за простае выкладанне запісаных аповедаў на паперу. Аўтар павінен пазбегнуць суб'ектыўнасці ў дачыненні да тых фактаў, якія апісваліся яго суразмоўцамі, што не так проста. Сама Святлана Алексіевіч ва ўступным артыкуле «Нататкі саўдзельніка» піша: *«За семдзесят з лішкам гадоў выгадалі адмысловы чалавечы тып – homo soveticus. Мне здаецца, я ведаю гэтага чалавека, ён мне добра знаёмы, я побач з ім, поплич пражыла шмат гадоў. Ён – гэта я»* [1, с. 5]. Цяжка быць аб'ектыўнай, калі ўсё тое, пра што табе апавядаюць, ты перажывала сама і бачыла на ўласныя вочы.

На думку вядомай даследчыцы Алены Гапавай, *«Алексіевіч піша хроніку савецкага жыцця як гісторыю перажытай пакуты»* [2]. Ключавымі катэгорыямі, якія звязваюць усе выкладзеныя пісьменніцай наратывы, з'яўляюцца катэгорыі сэнсу, пакуты, траўмы і значнасці, а дакладней, адсутнасці значнасці асобы.

Паводле гістарычных падзей, апісаных у кнізе, пасля распаду Савецкага Саюза тысячы людзей, адданых камуністычнай дактрыне, разам з радзімай страцілі і сэнс жыцця. Людзі аказаліся непрыстасаванымі да іншых умоў, праблемай стала «новае» жыццё і настальгія па мінулым. Многія не вытрымлівалі цяжару згубленых сэнсаў. Адсюль вынікала праблема суіцыду. Як піша Святлана Алексіевіч, *«я шукала*

тых, хто намёртва прырос да ідэі, увабраў яе ў сябе так, што не ададраць, – дзяржава стала для іх космасам, замяніла ім усё, нават уласнае жыццё. Яны не змаглі сысці з вялікай гісторыі, развітацца з ёй, быць шчаслівымі ў іншым. Занурыцца... знікнуць у прыватным існаванні, як гэта адбываецца сёння, калі маленькае стала вялікім» [1, с. 6].

«Алексіевіч “запісвае” свае кнігі ў той час, калі савецкае грамадства канчаткова расчароўваецца ў заяўленай мэце, спрабуе намацаць новы сэнс і не знаходзіць яго» [2], – піша Алена Гапава. І сапраўды, шмат людзей, жыццё якіх закранула катастрофа распаду Савецкага Саюза, не змаглі знайсці сэнс для далейшага існавання, прыставацца да новай рэчаіснасці. Катастрофа страты радзімы стала штуршком для сотняў выпадкаў самагубстваў, аб чым шмат галасоў гаворыць у гэтай кнізе: «У іх пачуццё падвойнай паразы: сама камуністычная ідэя пацярпела крах, і тое, што пасля яе атрымалася, ім таксама незразумелае, яны гэтага не прымаюць» [1, с. 273]. Па словах Алены Гапавай, «пакуты савецкіх людзей губляюць сэнс разам з тым, як з грамадства сыходзіць “вялікая ідэя”, у межах якой чалавек ажыццяўляў свой жыццёвы праект і якая тлумачыла свет» [2].

Але не толькі страта радзімы была падставай сысці з жыцця. Калі прааналізаваць усе аповеды з пункта погляду адсутнасці новых сэнсаў у сітуацыі пастаянных пакут, можна прыйсці да высновы аб тым, што тая свабода, якую атрымаў савецкі чалавек пасля 1991 года, была на самой справе непатрэбнай грамадству, яна стала каталізатарам наступстваў так званай культурнай траўмы. Пра яе ў дачыненні да постсавецкай прасторы ўпершыню загаварыў польскі вучоны Пётр Штомпка. На яго думку, «у святле тэорыі сацыяльнага станаўлення пад культурнай траўмай трэба разумець складаны, штучны від чалавечай калектыўнасці, які дазваляе яе творчую саматрансфармацыю», «сучасным прыкладам траўмы на макраўзроўні службыць крах камунізму і трансфармацыі ўсходне-еўрапейскіх грамадстваў. Падзея, якая была сустрэта з энтузіязмам большасцю людзей, аказалася, прынамсі, на нейкі час і для некаторых груп прычынай траўматычных перажыванняў, вядомых як “боль пераходу” (беспрацоўе, статусная дэградацыя, галечка, рост злачынстваў)» [3, с. 4]. У Святланы Алексіевіч чытаем: «Пасля імперыі тату жыць сумна і нецікава, яму няма для чаго жыць», «<...> не, гэта не выпадковасць... не няшчасны выпадак... Купіла пляшку гарэлкі... каб не так было балюча і страшна, і кінулася... Яна стамілася... проста стамілася... Стамілася ад такога жыцця... ад самой сябе...», «я не ўмею побач з імі жыць.

Крыўдна. Сорамна. І я ўжо не змянюся. Я занадта доўга жыла пры сацыялізме. Сёння жыць стала лепш, але гідка» [1, с. 147].

Гэтымі ж пытаннямі задаецца яшчэ адна вядомая даследчыца Вольга Седакова: «Дзеля чаго чалавек пагаджаецца на безвыходнае зняволенне і вечны нагляд?» [4]. У пошуках адказу на гэтыя пытанні мы сутыкаемся з такім феноменам, як завучаная бездапаможнасць. Гэты тэрмін быў уведзены ў навуку Марцінам Селігманам у 1967-м годзе ў сувязі з шэрагам вопытаў над сабакамі. Сутнасць гэтых вопытаў заключалася ў тым, што некаторы час на жывёлу аказвалася нега-тыўнае ўздзеянне праз электрычны ток, калі сабака знаходзіўся ў канкрэтным становішчы. Пазбегнуць уздзеяння можна было толькі не займаючы непатрэбную пазіцыю. Праз пэўны прамежак часу ток перасталі выкарыстоўваць, але жывёлы прыстасаваліся да ўмоў і, памятаючы пра наступствы «няправільнага» становішча, больш не імкнуліся выправіць сітуацыю. Тэрмін «завучаная бездапаможнасць» у большай ступені прымяняецца ў фізіялогіі, але, на нашу думку, яго цалкам можна выкарыстоўваць адносна іншых сфер даследаванняў.

Завучаная бездапаможнасць (англ. learned helplessness), таксама прыдбаная бездапаможнасць – стан чалавека ці жывёлы, пры якім індывід не робіць спроб палепшыць сваё становішча (не спрабуе пазбегнуць негатыўных стымулаў ці атрымаць пазітыўныя, хаця мае такую магчымасць). З’яўляецца, як правіла, пасля некалькіх няўдалых спроб уплываць на негатыўныя абставіны асяроддзя (ці пазбегнуць іх) і характарызуецца пасіўнасцю, адмаўленнем ад дзеяння, нежаданнем змяняць варожае асяроддзе ці пазбягаць яго, нават калі з’яўляецца такая магчымасць [5].

Менавіта вывучанай бездапаможнасцю як асноўным наступствам культурнай траўмы можна назваць апісаны ў кнізе адзін і той жа стан многіх людзей, калі чалавек не хоча і не можа змяняць сваё асяроддзе, прыстасоўваць яго для новых умоў жыцця, будучы пры гэтым упэўненым, што ўсё новае цалкам адмоўнае, што добра было толькі ў мінулым: «Мы жывём у самы ганебны час для нашай гісторыі. Мы – накаленне баязліўцаў, здраднікаў. Такі прысуд нам вынесуць нашыя дзеці. “Вялікую краіну нашыя бацькі прадалі за джынсы, “Мальбара” і жуйку”» [1, с. 85], «можна, гэта была турма, але мне было цёпла ў гэтай турме. Так мы прывыклі...» [1, с. 74], «фарс! Разыгралі фарс! Перамог бы ГКЧП, сёння жылі б у іншай краіне. Калі б Гарбачоў не збаяўся... Ці не выдавалі б зарплату шынамі і лялькамі. Шампунем. Выпускае завод цвікі – цвікамі. Мыла – мылам. Усім кажу: паглядзіце на кітайцаў... У іх свой шлях. Ні ад каго не

залежаць, ні з каго не бяруць прыклад. І ўвесь свет сёння баіцца кітайцаў...» [1, с. 57]. Як адзначыў знакаміты нямецкі філосаф Карл Ясперс у сваёй працы «Здань натоўпу», «*наколькі асобны чалавек нават у спрыяльных умовах заўсёды мае толькі абмежаваныя магчымасці і непазбежна бачыць, што фактычна поспехі яго дзейнасці ў значна большай ступені залежаць ад агульных умоў, чым ад яго ўяўленняў пра мэта, наколькі ён пры гэтым усведамляе, наколькі сфера яго ўлады абмежавана ў параўнанні з абстрактнымі магчымасцямі, [...] у наш час узнікла спецыфічнае адчуванне бездапаможнасці*» [6, с. 11].

Гэтаму паспрыяла і такая з’ява, як траўма адсутнасці значнасці – калі чалавек у мінулым займаў канкрэтнае становішча і ведаў, дзе, чым ён павінен займацца і навошта гэта трэба, а, страціўшы ўсё гэта, больш не адчувае сваю асобу значнай, запатрабаванай. У гэтым сэнсе кожны савецкі чалавек, шчыра адданы той ідэалагічнай дактрыне, у якой яго выхавалі, перажыў ці дагэтуль перажывае траўму адсутнасці значнасці. Напрыклад, адна з цэнтральных гісторый кнігі – гісторыя маршала Ахrameева, які пасля Жнівеньскага путчу скончыў жыццё самагубствам: «*Не кожны дзень імперыя валіцца... Чаму ён пайшоў? Яго краіна сышла, і ён пайшоў разам з ёй, ён больш сябе тут не бачыў*» [1, с. 93]. Пры Савецкім Саюзе кожны ведаў сваё месца і быў упэўнены ў яго нязменнасці, стабільнасці свайго жыцця, упэўнены ва ўласным «заўтра». Чалавек адчуваў сябе патрэбным сістэме і абароненым гэтай сістэмай.

Як піша Вольга Седакова, «*некалі выхаваны, ён [просты чалавек – К. Б.] сам стаў выхавацелем. Ён стаў выхоўваць іншых. Да пэўнага моманту “просты чалавек” складаў ужо статыстычную большасць нашага грамадства. Прымыкаць да “простых” было выгодна і зручна*» [4]. Зручна яшчэ і таму, што была створана ілюзія магутнасці звычайнага чалавека, калі той мог кіраваць чужым лёсам і змяняць «расклад гульні» ў сваім асяроддзі: «*Рэжым прапаноўваў кожнаму свайму ўдзельніку выгоды, якіх у папярэдняй гісторыі чалавек яшчэ не ведаў – ці не ведаў у такой ступені. Ён прапаноўваў яму магчымасць стаць “простым чалавекам”, у якога няма ніякіх патрабаванняў да сябе, над якім сумленне не стаіць, “как зверь когтистый”*. Інакш кажучы, ён прапаноўваў магчымасць свабоды ад уласнай віны, свабоды ад “комплексу непаўнавартаснасці”» [4]. Калі распалася сістэма, гэты звычайны чалавек убачыў, кім ён ёсць пры новай уладзе, многія так і не знайшлі таго, што было б хаця прыблізна падобнае на тую сітуацыю, у якой чалавек жыў дагэтуль. Крызіс значнасці асобы, страта сэнсаў, разбурэнне каштоўнасцей –

любая з гэтых прычын магла зламаць чалавека, але яны не з'яўляліся паасобку і накладаліся адна на адну. Адсюль такая страшная гісторыя сотняў самагубстваў на постсавецкай прасторы.

Але не толькі развал Савецкага Саюза апісваецца Святланай Алексіевіч у кнізе. Як ужо было сказана вышэй, «Час сэканд-хэнд» – гэта адзін суцэльны інтэртэкст, замест цытат і спасылак на класікаў у якім алузіі на розныя праблемы чалавечага існавання, на факты гісторыі, праз іх кожным чытачом паасобку выкрываюцца розныя заганы грамадства, і чалавека ў прыватнасці. Чалавечая трагедыя паказваецца праз генацыд армян у Азербайджане, праз праявы ксенафобіі і расізму ў сучаснай Расіі, праз пакуты людзей пасля тэракту ў маскоўскім метро. Нягавісьць, агрэсія і сёння становіцца прычынай скалечаных лёсаў, бясконцых пакут, самагубстваў і забойстваў: *«Мой тата вучыўся ў Маскве. Сёння ён дзень і ноч плача па СССР. Ён марыў, што я таксама буду вучыцца ў Маскве. А мяне тут паліцэйскі б'е, гаспадар б'е... Жыву ў падвале, як котка»* [1, с. 324].

Падсумоўваючы ўсё вышэй сказанае, трэба адзначыць, што кнігі, створаныя Святланай Алексіевіч як гісторыя фактаў, маюць вялікае значэнне для вывучэння шырокага кола праблем з пазіцыі важнасці лёсу кожнага асобнага індывіда ў маштабах сусветнага кантэксту.

Спіс літаратуры

1 Алексіевіч, С. А. Час сэканд-хэнд (Канец чырвонага чалавека) / С. А. Алексіевіч; пер. В. Стралко, Ц. Чарнякевіч. – Мінск: Логвінаў, 2013. – 384 с.

2 Гапова, Е. Страдание и поиск смысла: «моральные революции» Светланы Алексиевич [Электронный ресурс] / Е. Гапова. – Режим доступа: www.academia.edu/11812585.html. – Дата доступа: 20.05.15.

3 Штомпка, П. Социальное изменение как травма (статья первая) [Электронный ресурс] / П. Штомпка. – Режим доступа: <http://www.isras.ru/files/File/Socis/01-2001/Shtompka.pdf>. – Дата доступа: 15.04.2015.

4 Седакова, О. Посредственность как социальная опасность [Электронный ресурс] / О. Седакова. – Режим доступа: www.polit.ru/article/2004/12/20/sedakova.html. – Дата доступа: 20.05.15.

5 Выученная беспомощность [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.psyfactor.org/lib/helplessness.html. – Дата доступа: 20.05.15.

6 Ясперс К. Призрак толпы / К. Ясперс, Ж. Бодрийар. – М.: Алгоритм, 2007. – 272 с.

М. И. Бондарович

Науч. рук. – Т. Н. Усольцева, канд. филол. наук, доцент

ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ЛИРИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЕ Н. А. НЕКРАСОВА

В статье рассматриваются особенности организации внутреннего мира героя посредством описания его психологического состояния, переданного через индивидуальную историю, что является отличительной чертой лирических психологических новелл Н. А. Некрасова.

Лирика как род литературы призвана, прежде всего, к описанию переживаний лирического героя и его субъективного мира. Однако это не значит, что в лирической новелле проблемы личностных переживаний и эмоциональных состояний отходят на второй план, а на первый выступает разработанный сюжет. Лирическая новелла вмещает, как правило, и простой сюжет (в основе которого, чаще всего, лежит обычный случай, история, рассказанная либо повествователем, либо самим героем), и описание внутреннего состояния героя. О. В. Зырянов отмечает, что «в отличие от традиционных лирических жанров, новелла оказывается наиболее приспособленной для выражения сложных драматических коллизий, связанных с частной судьбой человека» [1]. Субъективный мир человека становится более скрытым для читателя и изображается автором с помощью различных психологических приемов (портрет, пейзаж, вещная деталь, внутренний монолог и т. д.).

Художник, воссоздавая внешнее и внутреннее состояния персонажа, стремится осмыслить причины того бедственного положения, в котором он оказался, и донести до читателя простую, но, с его точки зрения, основополагающую мысль: крестьянин, как и барин, тоже человек, со своими переживаниями и чувствами. При этом, с точки зрения поэта, женская судьба наиболее ярко демонстрирует все проблемы, существующие в обществе.

Лирическая новелла «В дороге» демонстрирует социальную и культурную бездну между помещицей и крестьянской средой. В основе сюжета – достаточно тривиальная история жизни крепостной, выросшей в барском доме, которую за ненадобностью вернули в крестьянский дом. Автор воссоздает крестьянскую жизнь с определенным жизненным укладом и образом мыслей, испокон веку передающихся

от отца к сыну. Монолог ямщика позволяет поэту продемонстрировать особенности мировосприятия крепостного крестьянина: русскому мужику, привыкшему к тяжелому труду с детства, терпевшему нищету, никогда не понять барских забав и привилегий. Ему не до грамоты и науки, когда приходится трудиться от зари до зари, чтобы кормить и государство, и барина, и свою семью.

Глазами ямщика в новелле Некрасов описывает странный и чужой господский мир, который не дано понять простому мужику. Портрет, деталь, поступки Груши позволяют читателю увидеть не только внешнюю канву жизни крестьянки, но и почувствовать глубину ее трагедии: «Ни косить, ни ходить за коровой!.. / Грех сказать, чтоб ленива была, / Да, вишь, дело в руках не спорилось!» [2, с. 55]. Крестьянский мир волей случая стал непривычен и чужд для нее: «То натерли ей ногу коты, / То, слышь, ей в сарафане неловко», что приводит к отчаянию молодую женщину: «А украдкой ревет, как шальная...» [2, с. 55].

Через раскрытие психологии героев, их внутреннего состояния Н. А. Некрасов демонстрирует столкновение двух противоположных миров, которые живут по привычке, не могут и не хотят понять друг друга. В этом и состоит весь ужас положения и тех, и других. Крестьянин воспринимается как вещь, приносящая пользу, а его работа как должное. К. И. Чуковский в статье о Н. А. Некрасове писал: «В центре своей поэзии Некрасов поставил крестьянина. Больше всего стихов написано им о деревне. Поэт-реалист был далек от огульного восхваления крестьян: он видел их темноту, их забитость, порожденную тысячелетней неволей...» [3, с. 47].

Трагедия Груши в том, что она несвободна, ее жизнью может распорядиться и барин, и муж, при этом никому не понятны ее внутренние потребности, ее интересы, которые представляются им странными:

На какой-то патрет все глядит
Да читает какую-то книжку...
Инда страх меня, слышь ты, щемит,
Что погубит она и сынишку:
Учит грамоте, моет, стрижет,
Словно барченка, каждый день чешет,
Бить не бьет – бить и мне не дает... [2, с. 55]

Необразованность и «темнота» крестьян передается Некрасовым со специфической речью ямщика («патрет», «инда») и способом его воспитания ребенка: избиения как меры наказания, что в его

понимании есть естественный и разумный способ «поучения». Б. Корман замечает, что в ролевой лирике акцент делается на исследовании его ценностной системы и речевой манеры [5]. Именно речевая манера крестьянина передает не только его социальное происхождение, но и образ его мыслей, и его эмоциональное и психологическое состояние.

Психологический портрет ямщика достраивается также при помощи повествования о его жизни от первого лица, что в свою очередь создает иллюзию правдоподобия судьбы героя. История жизни жены ямщика создает свойственный для новеллы замкнутый сюжет. Пространственная организация лирической новеллы предстает в виде путешествия и (само название «В дороге») демонстрирует аналогию между рассказом ямщика и дорогой жизни героини.

Основой для сюжета лирической новеллы «Княгиня» послужили эпизоды из жизни графини А. К. Воронцовой-Дашковой. На первый взгляд, эта история о роскошной жизни никак не связана с проблемами, которые переживали персонажи лирической новеллы «В дороге». Несомненно, с точки зрения Некрасова, социальная среда во многом определяла жизнь человека. Б. О. Корман отмечал, что «в лирике Некрасова дано социальное объяснение биографии и характеров героев. И это обуславливает содержание сцен» [4]. Но социальное объяснение жизненного пути в лирической новелле «Княгиня» дополняется автором за счет точного психологического портрета героини. В начале новеллы социальное и психологическое состояния кажутся гармоничными:

Дом – дворец роскошный, длинный, двухэтажный,
С садом и с решеткой; муж – сановник важный.
Красота, богатство, знатность и свобода –
Всё ей даровали случай и природа.
Только показалась – и над светским миром
Солнцем засияла, вознеслась кумиром! [2, с. 131]

Рожденная в богатстве, ни в чем никогда не нуждавшаяся, княгиня имела все, чего желала. Закрепившийся в общественном сознании стереотип о повсеместной просвещенности дворянского сословия здесь разбивается о действительность конкретно взятой жизни. Некрасовская княгиня, имевшая возможности и средства для реализации счастливой жизни, прожить ее счастливо так и не смогла. Неумение распорядиться собственной судьбой и безразличие ко всему создало вокруг нее эмоциональную пустоту, которая и породила ее никчемность по отношению к собственной жизни:

Сердце ли в ней билось чересчур спокойно,
Иль кругом всё было страсти недостойно,
Только ни однажды в молодые лета
Грудь ее любовью не была согрета [2, с. 131].

Спокойствие здесь противопоставлено страсти, а в молодости, которая воспринимается как пора любви, княгиня была лишена этого чувства. Используя прием контраста, автор создает полный психологический портрет княгини. Дворяне, вынужденные следовать определенным правилам и нормам высшего общества, как правило, не могли жить сердцем, они становились заложниками своего положения. Если замужество – то выгодное и с согласия родителей. Любовь не представлялась необходимой, ведь главное – играть по правилам и жить, как принято.

Действия княгини по продаже всего имущества ради нового будущего выдают ее неспособность трезво и объективно мыслить, как полагает умной, «просвещенной» дворянке, и вместе с тем показывают ее состояние, влюбленность, в которую она погрузилась с головой, впервые живя сердцем:

Немец-управитель без большой печали
Продал за бесценок в силу повеленья,
Английские парки, русские селенья,
Земли, лес и воды, дачу и усадьбу...
Получили деньги – и сыграли свадьбу... [2, с. 132]

Неожиданный финал, свойственный как прозаической, так и лирической новелле, с особой остротой передает контраст между прошлой беззаботной жизнью и ее нынешним положением: «Скорбная, больная, гасла больше году / В нищете княгиня... и тот год тяжелый / Был ей долгим годом думы невеселой!» [2, с. 132].

Внутреннее состояние княгини передается новым эмоциональным и психологическим состоянием скорби, контраст между прошлой роскошью и нынешней нищетой достигает своего пика: «Наконец устали... И одна осталась / Память: что с отличным вкусом одевалась!» [2, с. 132]. Психологизм новеллы здесь создается за счет повествования о жизни княгини от третьего лица, что позволяет автору показать внутреннее состояние героини с предельной объективностью.

Сопоставляя эти две лирические новеллы, мы видим, как путем описания двух индивидуальных историй жизни и психологического состояния внутреннего мира Н. А. Некрасов рисует картину не

только социальных контрастов, но и особенностей психологического состояния персонажей. Поэту удастся продемонстрировать не только проблему социальных противоречий, детерминированную сословным происхождением, но и то, что объединяет представителей всех сословий: все они люди, способные чувствовать и страдать. Горе не выбирает между мужичкой и барыней, оно приходит к обеим, страдание не меняет их в лучшую сторону, оно просто убивает их.

Через описание судьбы конкретного человека Н. А. Некрасову удастся обозначить глобальные проблемы современного ему мира: если крестьянин такой же человек, как и дворянин, то, что может оправдать существование крепостного права? По какому закону происходит разделение людей на достойных и недостойных?

Эти, на первый взгляд, разные новеллы повествуют о горькой женской судьбе. Н. А. Некрасов словно декларирует: высокий социальный статус сам по себе не является эликсиром счастья. Страдает и «просвещенная» жена ямщика от непригодного для крестьянской хозяйки воспитания, страдает и богатая княгиня, которая оказалась обманутой и несчастной.

На примере двух рассматриваемых лирических новелл мы видим, как лирическая форма способна вместить в себя не только развивающийся сюжет, но и передать повествовательную манеру, свойственную прозе, убедительно изобразить не только внутреннее состояние героя, но и дать оценку его мыслям и поступкам при помощи средств, типичных для прозаической формы.

Список литературы

1 Зырянов, О. В. Лирическая новелла как жанр русской поэзии сердца [Электронный ресурс]. / О. В. Зырянов – Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/23530/1/iurg-1997-07-06.pdf>. – Дата доступа: 19.03. 2015.

2 Некрасов, Н. Стихотворения. Поэмы / Н. Некрасов. – М.: Художественная литература, 1971. – 700 с.

3 Чуковский, К. Некрасов / К. Чуковский // Н. Некрасов Стихотворения. Поэмы. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 5–54.

4 Корман, Б. О. Лирика Некрасова [Электронный ресурс]. / Б. О. Корман. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/17_AND_2011/Philologia/8_89021.doc.htm. – Дата доступа: 20.09. 2014.

5 Корман, Б. О. Избранные труды по истории и теории литературы / Б. О. Корман. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.

В. В. Гончаров

Науч. рук. – И. Н. Афанасьев, канд. филол. наук, доцент

«VIXI» А. АДАМОВИЧА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

Объектом данного исследования стала повесть А. Адамовича «VIXI». В работе предпринята попытка выявить и проанализировать особенности авторского осмысления событий Великой Отечественной войны сквозь призму современности.

В последние два года жизни А. Адамович, который всегда стремился рационально планировать свою собственную жизнь, трезво оценивал состояние своего здоровья и сознательно спешил закончить запланированное. В. Стрельцова пишет: «Пачынаючы свой твор як рэпартаж з бальнічнага ложка, пісьменнік разумее, што хвароба прыспешвае ягоныя разлікі з жыццём, і фактычна пераўтварае свой твор у грамадзянскі рытуал мірской споведзі» [1, с. 44].

А. Адамович отличался от других авторов. В конце своей жизни он не собирался начинать безнадежную в литературе попытку – еще раз использовать «отработанную пору жизни», переписывать свои первые романы заново. Он ставил перед собой другие цели и задачи: «Зірнуць на многае (і на самога аўтара раманаў) з такой будучыні, дзе ўжо бачны край жыцця. А раптам гэта здасца цікавым. Ці хоць бы карысным» [2, с. 346].

В повести «Vixi», написанной в жанре художественной автобиографии, писатель по-новому осмысляет прошлое. М. Тычино отмечает, что «духоўна-маральныя падрахункі з былым і перажытым патрэбны аўтару аповеці, каб, пакідаючы гэты свет, быць пэўным у тым, што жыццё не прайшло марна і што многае з убачанага і зразуметага можа паслужыць маральным урокам наступным пакаленням» [3, с. 341]. В этом произведении, как и других, близких к нему по жанру, очевидные философско-иронические отношения писателя к самому себе.

Некоторые места повести воспринимаются как отдельные художественные новеллы, притчи со своим сюжетом и финалом (разделение домашней свиньи, поездка отца в Ровно).

Произведение состоит из множества воспоминаний из жизни писателя: о детстве, войне, матери, политических событиях и историях

из жизни. Кроме того, текст насыщен философскими рассуждениями, автор приводит примеры и аналогии из жизненного уклада древних римлян и спартанцев. Безусловно, «Vixi» А. Адамовича – произведение автобиографическое. Оно было написано за год до смерти автора. А. Адамович описал те события, которые ему не удавалось воплотить в его художественных произведениях. «Vixi» имеет особую ценность, потому что в нем отсутствует авторский вымысел. Структурно произведение не выглядит целостным, однако все события, описанные в нем, прямо или косвенно повлияли на судьбу писателя.

Произведение масштабно по событийному ряду: в нем описываются как исторические события и личности (Великая Отечественная война, образы Гитлера и Сталина), так и очень личные воспоминания, относящиеся к конкретной местности (пример двух утоплениц в деревне).

Произведение было написано в период болезни автора, поэтому является закономерным для его творчества. По жанру его можно отнести к итоговой исповеди, к тому же слово «Vixi» и означает в переводе с латинского языка «Прожито».

А. Адамович в подзаголовке пишет «скончаныя раздзелы незавершанай кнігі», тем самым подразумевая свою необходимость высказаться до конца о том, о чем не получилось написать раньше. Таким образом, этим произведением он подводит итог своей писательской карьеры. Эпиграфом к произведению стали слова А. Ахматовой «... я живу последний раз». Этим автор уже в третий раз предсказывает содержание своего произведения.

А. Станюта, рассматривая творчество писателя, отметил: «А потым падышоў час яго апошняй кнігі – “Vixi” (“Пражыта”) – яго споведзі» [4, с. 90].

А. Адамович осознавал близость смерти, а это состояние «порождает в пространстве исповеди принципиально новую авторскую позицию» [5, с. 94]. Автор обзирает всю свою жизнь целиком, а «нахождение на границе жизни и смерти позволяло писателю взглянуть на нее со стороны, писать о последней как о жизни другого, хорошо знакомого человека. Такой взгляд придавал осмыслению “я” писателя особенную глубину, увеличивал степень объективности повествования» [5, с. 94].

Одним из основных событий, описанных в произведении, является Великая Отечественная война, с 1943 года начинается сам текст. Автор описывает немецких пленных, их внешность: «Немец маленькі, нягеглы, у акулерах, спалохана, але і цікаўна пазірае на

ўзброеных людзей; жах канца, асуджанасці яшчэ не ахапіў яго» [2, с. 275]. Параллельно описанию событий автор дает комментарии, описывает свои чувства. А. Адамович видит войну как ужас. Воспоминания о войне у него на всю жизнь остались в памяти, советское выражение «бітва за ўраджай» всегда воспринималось с оттенком жестокости. Будучи литератором, А. Адамович вспоминал войну, описанную Толстым. Юношеские воспоминания о войне существенно повлияли на психологию Адамовича. Вот что он пишет о себе и своем состоянии: «Я ўжо ўмеў у сябе зазіраць, пытаць у сябе і сабе ж адказваць» [2, с. 276].

Автор предстает человеком очень рассудительным. Военные события и поступки солдат он пытается понять и объяснить, он не понимает, почему немцы действовали во вред себе: на глазах людей морили голодом, убивали палками, как скотину, тех, в ком каждый видел и своего сына, брата. А. Адамович приходит к выводу, что военные действия ведутся не столько с целью захватить территорию и установить свою власть, сколько с целью сломать дух народа, демонстрируя свою жестокую волю.

А. Адамович сопоставляет образы Сталина и Гитлера. Писатель дает очень смелые заявления о том, что Сталину «былі наруку зверствы, рэпрэсіі немцаў, а асабліва – адкрытае знішчэнне савецкіх ваеннапалонных – гэта відавочна. Ратуючы сябе ад палону, ад Гітлера, народ яго, Сталіна, ратаваў. Пры гэтым пралітая Сталіным кроў замывалася той, якую цяпер германскі фюрар пускаў» [2, с. 354]. Сталину нужен был мощный удар со стороны Гитлера по советской Армии, стране, народу, чтобы люди забыли про кровь, пролитую им самим. Автор считает, что Сталин и Гитлер – это только один из частных случаев использования самыми темными силами вселенной земных политиков, которые хотят власти над миром.

Сталин делал всё, чтобы в сознании людей он и родина сливались в одно целое. Но А. Адамович уверен, что одно из важнейших составляющих победы над фашизмом, над Гитлером, было чувство ненависти к Сталину. Когда солдаты кричали «За Сталина!», то это была скорее ирония. «Мала нам было свайго “фюрара”, яго калгасаў, галадухі, турмаў, дык яшчэ адзін “вызваліцель” прыпёрся, аб’явіўся на нашу галаву! Не, гэтай уладзе заўсёды страшэнна і не заслужана шанцавала» [2, с. 337].

Особые воспоминания у писателя связаны с его матерью. Во время войны, она, рискуя жизнью своих детей, помогала партизанам: «Вось тады ўпершыню паглядзеў на ўласную маці, на ўсё, што яна рабіла і як паводзіла сябе ў вайну. Задаў пытанне самому сабе: ну, а ты, мужык,

ты змог бы, з дня ў дзень, на працягу многіх і многіх месяцаў “працаваць на партызан” або кагосьці яшчэ, ведаючы, што наклікаеш, амаль напэўна наклічаш на ўласнае дзіця, вось на гэтае, жорсткую кару, пакуту, смерць» [2, с. 346]. Ведь во время войны не жалели детей, уничтожали семьи, что было не исключением, а правилом в тотальной войне.

Война, описанная А. Адамовичем, – это показ фрагментов из жизни разных людей. Здесь нет описаний развернутых военных действий, боев, героических поступков. Вот, например, писатель рассказывает о простом чуде: «Два салдаты схаваліся пад плашч-палатку, закурыць, прыкурыць: шчоўкнулі запальнічкай – ты? ты?! – выявілася, бацька і сын, тры гады нічога не ведалі адзін пра аднаго, і вось, калі ласка!» [2, с. 398].

За время войны А. Адамович сделал не одно открытие в отношении своего не только духа, но и тела. Например, что можно спать на ногах, спать на ходу и видеть сны, спать не всем телом (на снегу, на морозе), а отдельными его частями, которые кое-как греются.

Главное, что вынес А. Адамович из войны – это «наука ненависти». Несмотря на то, что поколение за поколением воспитывали в ненависти к прошлым, настоящим и будущим врагам, отношение к ненависти у писателя неоднозначное. Ведь его мама всё делала не из-за ненависти к врагу.

«Vіхі» Адамовича – это произведение, насыщенное философскими размышлениями о происходящих событиях. Автор не только высказывает свои мысли, но и приводит цитаты других писателей, философов. В самом начале произведения А. Адамович отмечает, что «Людзі, якія пішуць успаміны аб пражытым, па сутнасці “трансплантуюць” свой мозг у нейчую чарапную каробку, сваё сэрца ў нейчую грудную клетку» [2, с. 276].

Закономерным является рассуждение писателя о жизни и смерти. Этот вопрос не оставляет в покое многих писателей и философов. А. Адамович относится к смерти спокойно, воспринимает ее как должное: «Вось і спакойна ўсё ўспрыняў, а збоку – дык легкадумна. У чалавека няма абавязку нарадзіцца. Але памерці – абавязак кожнага. Вось і памры» [2, с. 278]. Именно в состоянии между жизнью и смертью человек зачастую становится философом. Предчувствие смерти заставляет человека задуматься о ней. Чем ближе смерть, тем ценнее становится жизнь.

Интересными являются философские размышления А. Адамовича о людях в камерах смертников. Ведь получается, что разницы

между людьми в камерах и на свободе нет: и тех, и других ждет смерть. Только мы забываем об этом.

Суждения о смерти в исповеди А. Адамовича разнятся. Иногда он говорит, что смерти нет, пока человек живет. А когда она приходит – нет человека. Таким образом, встреча со смертью невозможна.

А. Адамович считает, что любую смерть человек видит глазами матери погибшего, «толькі так смерць даходзіць да свядомасці ўся, як ёсць» [2, с. 339]. Автор приходит к выводу, что жизнь не настолько проста, как кажется, и что жизнь – это насыщенная событиями дорога из вечности в вечность.

Таким образом, книга Алеся Адамовича «Vixi» представляет собой повесть художественно-автобиографического плана. В данной книге автор выразил на бумаге всё пережитое в военные и послевоенные годы, всё то, что оставило тягостные, горькие и угнетающие воспоминания. Писатель рассказывает о внезапных переменах в жизни его семьи, делится воспоминаниями о партизанской войне, в которой лично принимал участие. Также А. Адамович поднимает непростые вопросы современности, размышляет о перспективах государственного управления в рамках демократии, о гуманизме и высших силах мироздания.

Список литературы

- 1 Стральцова, В. Шлях да сябе: Сучасная аўтабіяграфічная проза як мастацкая сістэма / В. М. Стральцова. – Мінск: Бел. навука, 2002. – 112 с.
- 2 Адамовіч, А. Выбраныя творы / Алесь Адамовіч; уклад. і камент. Н. Адамовіч і М. Тычыны: прадм. М. Тычыны. – Мінск: Кнігазбор, 2012. – 608 с.
- 3 Тычына, М. Алесь Адамовіч / М. Тычына // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4 т. Т. 4, кн. 1: 1966 – 1985 / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. Навук і мастацтваў, Ін-т літ. Імя Я. Купалы; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – 2-е выд. – Мінск: Бел. навука, 2004. – С. 319 – 342.
- 4 Станюта, А. Адамовіч пасля Адамовіча / А. Станюта // Крыніца. – 2000. – № 1. – С. 89 – 104.
- 5 Берёзко, А. Исповедальная проза в европейской традиции: генезис, эволюция, современное состояние / А. Ф. Берёзко; науч. ред. И. Ф. Штейнер; М-во образования РБ, Гомельский гос. ун-т им. Ф. Скорины. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2012. – 124 с.

Н. А. Гулак

Науч. рук. – Н. П. Капшай, канд. филол. наук, доцент

ОТРАЖЕНИЕ СВЯЗИ РАЦИОНАЛЬНОГО И СТИХИЙНОГО В ЛИРИКЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

Статья посвящена проблеме рационального и стихийного в поэзии М. И. Цветаевой. Актуальность данной проблемы заключается в возможности глубинного познания процессов смыслотворчества М. И. Цветаевой. Цель исследования: на основе рассмотренных теоретических работ и анализа стихотворения выявить связь рационального и стихийного в творческом процессе М. И. Цветаевой. На основе проведенного исследования сделан вывод, что в творческом процессе и труде поэта проявляется единство рационального и стихийного, которое находит воплощение в многозначном поэтическом слове.

Исследование проблемы соотношения рационального и стихийного начал актуально для изучения творчества М. И. Цветаевой, так как открывает перспективу глубинного познания процессов смыслотворчества одного из величайших поэтов мира.

К рациональному отнесем ту часть поэтического труда, которая поддается сознательному контролю автора. Это – долгий и упорный поиск «единственного» слова; подбор соответствующих ритму синтаксических конструкций; обращение к исторической эпохе и собственному жизненному опыту; сознательная установка на сотворчество читателя и автора. Стихийно то, что не зависит от поэта в процессе творчества: идея, которая формируется в сложном сплаве всех поэтических компонентов; активная роль вдохновения и бессознательного, непредсказуемых даже для великого поэта-творца; актуализация множества смыслов полисемии слова; поэзия в целом, причисляемая М. И. Цветаевой к «пятой стихии» [1, с. 55].

Литературоведы не могли не заметить диалектику рационального и стихийного начал в творчестве М. И. Цветаевой. Особенно очевидно проявляется она в образе поэта-творца. В. А. Маслова пишет: «Как человек она обречена на страдания от внутренней противоречивости, разъятости между двумя противоположными мирами: земным и небесным, вечным и суетным. А как Поэт – она посланец Бога, вдохновенный посредник между людьми и небом, пророк высших истин» [2, с. 79]. Как заметила В. Швейцер, «поэт –

явление непредвиденное, неучтимо, подвластное ему самому неведомой стихии» [3, с. 206].

Для М. И. Цветаевой творчество – постоянный труд. В нем уже происходит осмысление творчества как процесса, в котором взаимодействуют рациональное и стихийное. М. И. Цветаева говорила о том, что вся вещь точно дана ей с самого начала, будто бы она уже где-то очень точно и полностью написана, а поэту остается только записать ее. С другой стороны, она называет свою деятельность ремеслом, поэтому от поэта требуется строгая организация труда, упорство в достижении результата и, конечно, кропотливая работа со словом.

Работа со словом, по наблюдениям М. И. Цветаевой, определяет и деятельность читателя. Между автором и читателем должен установиться продуктивный диалог. Чтение, по М. И. Цветаевой, есть труд. «А что есть чтение, – писала М. И. Цветаева о читательском труде, – как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками. За пределами слов. (Не говоря уже о “трудностях” синтаксиса!) Чтение – прежде всего – сотворчество» [3, с. 50]. Все творчество М. И. Цветаевой осознанно нацелено на диалог с читателем.

Понять взаимодействие рационального и стихийного у М. И. Цветаевой позволяет исследование специфики ее поэтического слова как первоэлемента литературы. Целенаправленно она ищет и в труде находит нужное поэтическое слово-образ. В процессе создания текста активизируется и как бы возрождается множество накопленных словом смыслов, появляется возможность обновления смысла и личного смыслов творчества в наметившемся семантическом пространстве произведения.

Л. В. Зубова видела важнейшую черту поэтики М. И. Цветаевой в языковых преобразованиях, которые осуществляются на всех языковых уровнях, показывая смысловую взаимообусловленность фонетики, словообразования, этимологии, грамматики, фразеологии, которая ведет к преодолению различий между словом, образом и понятием.

Обратимся к стихотворению «Только живите! – Я уронила руки...»:

Только живите! – Я уронила руки,
Я уронила на руки жаркий лоб.
Так молодая Буря слушает Бога
Где-нибудь в поле, в какой-нибудь
темный час.

И на высокий вал моего дыхания
Властная вдруг – словно с неба –
 ложится длань.
И на уста мои чьи-то уста ложатся.
– Так молодую Бурю слушает Бог.

Это стихотворение написано задолго до того, как появились трактаты М. И. Цветаевой о поэтическом труде, о поэте и поэзии, о роли поэта в творчестве, но уже в этих двух строфах видно формирование индивидуальной поэтики и будущих эстетических воззрений поэта.

Показательно, что стихотворение «Только живите! – Я уронила руки...» – не имеет рифмы, что сразу включает читателя в некую стихийность акта творчества. Ритмическая организация осуществляется с помощью повторов, как собственно лексических, так и звуковых (аллитераций и ассонансов). Первые два стиха первой строфы содержат много сонорных звуков Р и Л, чаще твердых. Здесь наблюдается противопоставление плавного Л и дрожащего Р. Также встречаются в одной строке попарно гласные звуки (кроме Э). Все это говорит о наличии неких двух сущностей, двух ситуаций, о противопоставлении либо сопоставлении двух рождающихся поэтических смыслов.

Рациональное и стихийное воплощены в ключевых образах Бога и Бури. Все стихотворение посвящено разгадке их таинственной связи.

Ключевую роль в смыслообразовании играет слово-образ *Буря*. Буря приравнивается к Богу (пишется с прописной буквы, так же, как принято писать слово «Бог»). Слову-образу придается и символическое значение. Если всякое искусство, творчество у М. И. Цветаевой – это стихия (а поэт – слуга стихий), то Буря – это воплощение творчества, равного самому Богу (Творцу). Это – неделимое целое, что видно в строках, связывающих две строфы: «Так молодая Буря слушает Бога» и «Так молодую Бурю слушает Бог». Благодаря словосочетанию *молодая Буря*, активизируется мифологический контекст, природная стихия персонифицируется и ставится в один ряд с Богом.

Поэт оказывается непосредственно причастным к установлению связи между Бурей и Богом. Собственную причастность к Буре и Богу (Творчеству и Творцу) М. И. Цветаева подчеркивает местоимениями *Я* и *мой* (*моего дыханья, мои уста*). Так, вдохновение передается поэту «из уст в уста», вкладывается из уст самого Бога. Всякое творчество для поэта – это дар свыше. Поэт выступает носителем высшего знания.

В расшифровке смыслообразовательных процессов необходимо учитывать и пространственную картину изображаемого. В произведении

четко очерчено движение «сверху вниз»: «уронила руки»; «уронила на руки», «на вал ... дыханья ... ложится длань»; «на уста ... чьи-то уста ложатся». Траектория «сверху вниз» маркирует пространственные границы, закрепляет связь между высшей силой и тем, кто будет принимать посыл, чтобы творчески развить его далее. Пространство – открытое, безграничное. Время – ночь, ведь «какой-нибудь» час непременно «темный». Ночное время выбрано временем для многих стихотворений М. И. Цветаевой. Это пора, когда отступает суетность дня и быта, наступает время творчества и сна («сна наяву»).

Верх и низ находятся в отношениях антитезы. Верх: лоб, Бог, небо; низ: уста (по отношению ко лбу), поле. Между ними – высокий вал дыханья, который и сам подобен духовному. Создается природная картина мира, состоящая из трех элементов: поле, небо, высокий вал.

Традиционно в литературе буря ассоциируется со стихией, представляет самую неугомонную и своевольную, разрушительную природную силу. Мифологический контекст подсказывает, что в ней присутствует злая воля языческого существа. Буря, слушающая Бога, по логике размышлений, является оксюмороном, так как ее сущность заключается в противостоянии порядку и разуму.

Намечающееся согласие рождается в сплошной антитетичной среде. Это подчеркнуто и на уровне глаголов и лексики. Так, если лирический субъект «уронил руки», то с неба «ложится властная длань».

Союз, устанавливающийся между Богом и Бурей, – нечто необычное, не относящееся к сфере обыденной жизни. Намечающийся диалог – *Буря слушает, слушает Бог* – возможен только между высшими существами. Это – проявление открытого согласия между стихийным и рациональным, высшим разумом, воплощенном в Боге, и подчиняющейся ему необузданной стихией.

Согласие между небом и землей, стихией и высшим разумом происходит благодаря посреднической роли, которую играет поэт. Образ «высокого вала дыханья» – это указание на поэтический труд. Строка «И на высокий вал моего дыханья», благодаря сочетанию прямого и переносного смыслов слова-образа *вал*, является связующим звеном в пространстве текста, указывает на связь между образами неба и земли. Если слово прочитывается в прямом значении, создается чисто географическое пространство. Если в многозначном слове раскрывается метафорический смысл, образованный на основе переноса значений, открывается сложная связь: Бури – Я самого поэта – Бога.

Но труд поэта не ограничен исполнением посреднической роли. Соединять две противоположности, гармонизировать бытие – его предназначение. Поэт может состояться только тогда, когда живет на

границе стихий, на грани стихийного и рационального. Поэт бессилен до явления ему вдохновения.

Появление и передача вдохновения – тайна для самого поэта. Это событие может произойти в любой момент, о чем говорят неопределенные местоимения: «где-нибудь, в какой-нибудь». Неопределенность выражена в повторяющихся частицах *нибудь*, близких к «не будь», а значит и «не быть». Поэт внимательно слушает, он не должен пропустить энергетический импульс, исходящий от столкновения двух противоположных начал, устремленных к согласию.

Не случайно стихотворение начинается словами: «Только живите!» Это мольба, обращенная к стихам и к Богу. Сама поза лирического субъекта, которая рисуется в первой строфе, подобна на преклонение перед чем-то или кем-то, мольбой – в данном случае – преклонение Бури перед Богом, Поэта перед Творчеством и Творцом.

Как показывают наблюдения, мотив взаимодействия стихийного и рационального как бытийных начал является сквозным в лирике М. И. Цветаевой.

Итак, в поэзии М. И. Цветаевой, в слове поэту удастся воплотить основные творческие замыслы, проникнуть в тайны творчества и труда поэта, в котором явлено единство рационального и стихийного.

Список литературы

- 1 Цветаева, М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1995. – Т. 7: Письма. – 848 с.
- 2 Маслова, В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учебное пособие / В. А. Маслова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 256 с.
- 3 Швейцер, В. А. Быт и бытие Марины Цветаевой / В. А. Швейцер. – М.: Молодая гвардия, 1992. – 590 с.
- 4 Цветаева, М. И. Об искусстве / М. И. Цветаева. – М.: Искусство, 1991. – 479 с.

УДК 821.161.1 – 31*А. Иванов*А. Устинова

О. В. Евтухова

Науч. рук. – Н. П. Капшай, канд. филол. наук, доцент

АКТИВНОСТЬ ЧИТАТЕЛЬСКОГО УЧАСТИЯ В ПОВЕСТИ А. ИВАНОВА И А. УСТИНОВОЙ «ТАЙНА ЗЕЛЕННОГО БМВ»

В статье анализируется проблема восприятия реальным читателем текста современной подростковой литературы. Раскрывается

влияние реальных читательских запросов и приоритетов на создание образов. Утверждается мысль, что в соотношении классической и современной литературы главный акцент делается на свободе выбора.

В последнее время издается множество произведений, рассчитанных на коммерческий успех у читателя-подростка. Изучая поток литературы, задаешься вопросом: насколько они соответствуют высоким требованиям классической подростковой литературы и выдержат ли проверку временем.

Цель нашего исследования – на примере повести А. Иванова и А. Устиновой «Тайна зеленого БМВ» раскрыть активность читательского соучастия в смыслообразовательных процессах произведения.

Повесть А. Иванова и А. Устиновой «Тайна зеленого БМВ» является частью серии книг под названием «Тайное братство кленового листа», повествующей о четверых друзьях-подростках. В основу книг положена схема сюжета, которая может считаться классической для детского детектива: преступление, совершенное взрослыми, оказывается раскрытым подростками.

Авторы «Тайного братства кленового листа» явно ориентируются на интересы подростков, которых привлекает все необычное, загадочное, нередко опасное. И понятно, что читатель вместе с литературными героями включается в процесс детективного расследования. В ходе раскрытия преступления юным детективам приходится сталкиваться с различными препятствиями, которые создают для них взрослые.

Главные герои повести – близнецы Маша и Дима Серебряковы, Петр Миронов и Настя Адамова – 14-летние подростки, на каждые каникулы приезжающие в дачный поселок Красные горы. Близнецы и Петька дружат с самого детства, Настя появилась в их компании недавно, и именно с ее появлением началась детективная деятельность друзей. «Красивая девочка с копной ярко-рыжих волос очень понравилась Петьке. Стараясь привлечь ее внимание, он и предложил заняться настоящим делом» [1, с. 6].

Еще один типичный конфликт подростковой литературы задействован в «Тайне зеленого БМВ» – это отношение подростков и родителей. Хотя в произведении оно не обострено, читатель не может не заметить ряд возникающих противоречий между ними. Достаточно вспомнить поведение Настиных родителей: чтобы оградить дочь от участия в дальнейших расследованиях, ее отец взял внеочередной отпуск, чтобы контролировать дочь, безвылазно сидя на даче; мать, собирая ее в дорогу, положила в чемодан огромное количество зимней

одежды, несмотря на жаркую погоду. Такая чрезмерная опека не может не тяготить девочку. Понимая, что пререкания бесполезны, она тайком вынимает ненужные вещи из сумки, заменяя их на необходимые. Поскольку главные герои подвергались риску, нельзя сказать, что такое времяпрепровождение вызывало восторг у родителей.

Есть также дачный сторож Иван Степанович, или, как он сам себя называет, «бывший заслуженный работник органов правопорядка». Он пытается доказать окружающим, что является ценным специалистом. Четверо подростков, обнаруживающие преступление на «вверенной ему территории» и раскрывающие это преступление раньше взрослых, ставят под сомнение его способности и профессиональный опыт.

Но есть у подростков среди взрослых друзья, которым они доверяют, как, например, участковому Шмелькову или соседу – химику Арнольду. Ситуация усложняется тем, что сторожу «хотелось утереть нос слишком “зеленому”, как считал Степаныч, капитану Шмелькову» [1, с. 7]. «Доблестный сторож Красных Гор неизменно начинал личные расследования. И ужасно гневался, когда его опережала не в меру активная подростковая компания» [1, с. 7]. В целях профилактики он стал наносить визиты родителям, во время которых читал им длинные нудные лекции о правильном воспитании детей. Однако на этот раз «последние приключения “Братства кленового листа” заставили все три семейства согласиться, что в чем-то Степаныч, может быть, и прав» [1, с. 7].

Повесть отражает те аспекты жизни, которые наиболее близки и понятны подросткам. Главные герои, как и читатели, чувствуют излишнюю опеку со стороны взрослых, которая их тяготит. Они пытаются доказать всем, что могут и умеют жить взрослой жизнью, принимать на себя решение проблем и нести за них ответственность. Нравоучения взрослых теперь вызывают протест. Главные герои опровергают распространенное мнение о бесполезности молодого поколения. Они, подвергаясь немалому риску, делают нужное и полезное дело, не требуя взамен ничего.

Пробуждающееся чувство личного достоинства подталкивает детей к неординарным поступкам. В процессе событий, описанных в повести, юным детективам удалось распутать четыре преступления. «Во время последнего расследования четверо юных детективов едва избежали гибели. С тех пор минуло две недели, но родные до сих пор пребывали в шоке» [1, с. 6].

Подростковая влюбленность также присутствует в повествовании. Любовная линия прописана слабо, несколько размыто. Петька

и Настя, Игорь и Маша не выражают открыто своих чувств друг к другу. Такое поведение отражает знакомую многим подросткам ситуацию: дружба, перешедшая во влюбленность, и связанная с этим неловкость, страх разрушить то, что есть.

Надо особо отметить ориентацию авторов на современного читателя. Черты характера, присущие современному читателю, раскрыты не в одном определенном герое, а во всех сразу, чтобы подчеркнуть разные характеры подростков. Во-первых, это упрямство в сочетании с замкнутостью и излишней застенчивостью. Во-вторых, это ироничность, за которой подростки пытаются скрыть свои страхи и неуверенность. В-третьих, это открытость и жизнерадостность, потребность познавать новое, повышенный интерес к жизни и окружающему миру. В-четвертых, подростки развивают в себе способность брать на себя ответственность, принимать решения и руководить действиями других людей. Читая повесть, разные подростки узнают себя в персонажах, им близки их проблемы, поэтому чтение для них становится интересным и захватывающим.

Авторы «Тайны зеленого БМВ», конечно же, не могут не затронуть и реалии современной действительности. Они узнаваемы и воспринимаются как понятные и естественные, что создает иллюзию реальности происходящего. В связи с этим усиливаются идентификационные процессы.

По множеству современных фильмов узнаваемы следующие эпизоды. Игорь и Дима оказались похожи, как две капли воды. Во время совместной прогулки Димка свалился в овраг, где, к своему удивлению, обнаружил автомобиль «БМВ» зеленого цвета. На двери машины были царапины, словно ее взломали. Пока ребята ходили за Шмельковым, «БМВ» исчез из оврага, но во время поездки их стала преследовать точно такая же машина. Скептически настроенный Игорь считал это совпадением, однако члены «Тайного братства» решили, что их преследуют ради мести.

И совсем современно подан эпизод с похищением ради органов. Ночью двое неизвестных похитили Димку, и, бросив его в багажник, куда-то увезли, но затем вернули обратно. Еще лежа в багажнике, Димка решил, что его похитили ради органов, но потом сразу же признал несостоятельность своего предположения: «Я вообще не тот экземпляр. Хилый, худой. Простудам подвержен. Вон сколько здоровых ребят в Москве по улицам бегает» [1, с. 4].

Наверное, к разряду «эпатажных приманок» читателя принадлежит и линия сходства Игоря и Димки. Поступок злоумышленников казался абсурдным, но Настя вспомнила, что Игорь и Димка очень

похожи. Димкина версия казалась единственно верной. Однако после поимки преступников выяснилось, что им нужен был Игорь ради давления на отца. Владислав Андреевич, талантливый ученый, сделал научное открытие, которое могло бы принести злоумышленникам огромный доход. Избежать родительского гнева юным сыщикам не удалось. Но на замечания ребят, что во всем виноват Владислав Андреевич, а не они, родители не смогли ответить ничего вразумительного.

Отношения между подростками всегда вызывают множество проблем и у родителей, и у самих подростков. Ошибками чревата происходящая начальная социализация и самостоятельное вхождение в жизнь, что способствует осмыслению подростками различных человеческих характеров, отношений между людьми, различных жизненных ситуаций, а главное, выработке жизненных ценностей, таких как смелость, героизм, ответственность. Особенно важна для подростков свобода выбора, а не навязчивый дидактизм.

В повести близнецы Дима и Маша внешне «очень похожи – оба стройные, светловолосые, высокие. А вот характеры – полная противоположность. Маша решительная и ироничная. Димке свойственны больше мнительность и расчетливость. Прежде чем на что-то отважиться, он долго прикидывает в уме все “за” и “против”» [1, с. 8]. Упрямство Димки не знает границ, он редко уступает друзьям в спорах. Кроме этого, он обладает огромным воображением и фантазией, которые причудливо сочетаются с романтичностью: он пишет стихи, которые никому не показывает. Маша всегда трезво оценивает ситуацию и делает верные выводы. Она часто критикует окружающих. Больше всего достается брату, который просто не способен не среагировать на замечания. Такое поведение провоцирует постоянные перепалки между братом и сестрой, и друзьям приходится их разнимать.

Веселая и жизнерадостная Настя сразу же после появления на даче стала душой компании. Она легко нашла общий язык с ребятами благодаря легкому и неконфликтному характеру. «Тайное братство» возникло во многом благодаря ей.

Лидером компании является Петька Миронов. Его отличает большая начитанность и образованность, именно он намечает планы исследований и выдвигает основные версии. Друзья называют его Командором.

Являясь произведением массовой литературы, повесть лишена одной из главных черт, присущей классическим текстам – дидактичности. Подростки, изучающие школьную литературу, подвергаются постоянным поучениям, и отсутствие таковых является основной причиной популярности текстов массовой литературы. В отличие от

классики, данная повесть не содержит объяснений для читателя, что такое хорошо и что такое плохо. Читатель вправе выбирать сам. Юные детективы совершают хороший поступок, предотвращая преступление. Но правильно ли они поступают, обманывая родителей, скрывая от них свою деятельность, читатель решает для себя самостоятельно.

Главное отличие массовой литературы от классической – свобода выбора. Читатель сам определяет, является ли допустимым то или иное отношение людей. Такое самостоятельное расставление приоритетов может быть несколько опасным: не имеющий большого жизненного опыта, подросток со свойственным ему максимализмом может сделать неверные выводы.

Вопрос о пользе массовых произведений остается открытым. В связи с этим возрастает роль классической литературы, призванной воспитать в подростке понимание истинных ценностей. Только воспитанный классикой подросток будет верно истолковывать современные литературные произведения.

Список литературы

1 Иванов, А. Тайна зеленого БМВ / А. Д. Иванов, А. В. Устинова. – М.: Эксмо, 2012. – 170 с.

УДК 821.161.1-312.4

К. С. Зубарева

Науч. рук. – Е. Л. Гречаникова, ассистент

ТРИЛЛЕР И ЧИЛЛЕР: СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРОВ

Статья посвящена таким жанрам формульной литературы, как триллер и чиллер. Рассмотрены основные особенности этих жанров путем обращения к творчеству Стивена Кинга. Также обосновывается причина отнесения их к массовой литературе.

Прежде чем охарактеризовать жанры триллер и чиллер, следует обратить внимание на термин «массовая литература». «Массовая литература – это ценностный “низ” литературной иерархии, часто отвергаемый как псевдолитература» [1]. Массовая литература характеризуется рядом особенностей:

- эстетическая вторичность;
- невыявленность индивидуально-авторского начала;
- строго регламентированная поэтика;
- заданность сюжетных схем жанрово-тематических разновидностей;
- повторяющиеся мотивы, в слегка измененном виде кочующие из одного произведения в другое [1].

Подобная концепция также представлена Джоном Кавелти в работе «Изучение литературных формул», где понятию «формула» дано следующее определение: «комбинация, или синтез, ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов» [2]. В его исследовании нас интересует такой жанр, как детектив, являющий собой типичный пример формульной литературы. Собственно, отнесение жанра детектива к формульной литературе можно наблюдать и в словаре В. Руднева. Детектив как жанр зародился в текстах Эдгара Алана По и Уилки Коллинза, но подлинное его рождение имело место в рассказах А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе. Легко выявить формулу детектива: любой детектив всегда начинается с преступления, чаще всего – убийства, переходит к расследованию и сбору улик, в котором участвует главный герой – полицейский или частный сыщик, и завершается разоблачением (хотя и не всегда наказанием) преступника. В XX веке основное ядро детектива – поиск истины – претерпело мутации, и явилось свету ответвление жанра детектив – триллер.

Итак, если детектив заслужено именуется формульным жанром, попадает ли в ту же категорию и триллер? Д. Комм в работе «Формулы страха» рассматривает концепцию, выдвинутую Риком Олтманом, который определяет жанр как «контракт» – «договор между создателями фильма и публикой, предполагающий получение зрителями определенного рода эмоций, часто заложенных уже в наименовании этого жанра» [Цит. по: 3]. Из этого Дмитрий Комм делает вывод: «То, о чем идет речь – это наличие в фильме определенной совокупности художественных приемов, которую можно назвать технологией страха, нацеленной на выполнение контракта со зрителем. Именно наличие технологии страха, а вовсе не присутствие на экране некоего “предмета страха” (вампира, призрака, инопланетного чудовища), в конечном счете обеспечивает жанровую идентификацию произведения как фильма ужасов» [3]. Описанную концепцию, с учетом наличия повторяющихся, стандартизированных, пусть и внешних, атрибутов, можно справедливо назвать формулой. Чтобы окончательно утвердиться в формульности жанра триллер, обратимся к его

определению из «Новейшего литературоведческого словаря-справочника»: «Триллер (от англ. thrill – дрожать) – наиболее продуктивный жанр современного фабульного (массового) искусства, во второй половине XX века практически полностью заменивший собой классический детектив, что объясняется прежде всего тем, что понятие истины, центральное для идентификации и самоидентификации детектива, оказалось не столь существенным для мировоззрения человека эпохи постсовременности. Сюжет триллера, как правило, связан с ситуацией, когда в мирное течение жизни персонажа внезапно врывается некое необъяснимое и неконтролируемое зло, которому он вынужден противостоять» [4, с. 98]. Например, роман С. Кинга «Мизери», где беззаботная жизнь главного героя стремительно меняется, когда он после аварии просыпается прикованным к кровати в незнакомом доме своей, на первый взгляд, милой фанатки. Как известно, сюжет в триллере должен быть выстроен таким образом, чтобы каждый следующий эпизод был сопряжен с абсолютно неожиданным и, главное, логически не прогнозируемым путем построений оборотом событий. Непредсказуемы и границы эпизодов, что вызывает «тревожное ожидание» у читателя. Кроме того, от детектива триллер отличает момент обретения истины, который, в отличие от детектива, является очередной неожиданностью. Также триллер можно назвать классическим эпистемическим сюжетом или сюжетом тайны.

Для массовой литературы нужен четкий сюжет с интригой и перипетиями и, что самое главное, отчетливое членение на жанры. Поэтому появляется необходимость обозначения новой жанровой разновидности, которая проявляет явные отличия от своего «прародителя».

Итак, следующий фабульный жанр – чиллер. Его определение целесообразно дать в выявлении отличий от триллера: «Если в триллере тревожное ожидание представляется как ожидание непременно чего-то ужасного, а события окружены мистическим inferнальным ореолом, то подобная разновидность жанра определяется термином “чиллер”» [4, с. 98].

Исходя из этого, основные отличительные элементы чиллера – ожидание ужасного и мистификация. По Ушакову, ужас – это «чувство сильного страха, испуга, приводящее в состояние подавленности, оцепенения, трепета», а также «трагичность, безвыходность» [5]. В энциклопедии социологии мы видим следующее понятие термина «мистика» – это «вера в сверхъестественное, таинственное, вера в возможность непосредственного общения человека с потусторонним миром» и «нечто загадочное, непонятное, необъяснимое» [6].

Н. В. Сулова в статье «Showmustgone, или Кошмар на улице и за ее пределами» пишет: «Одной из признанных чиллер-технологий является то или иное искажение базовой модели сознания, ее подмена “фальшивкой”, которая, на первый взгляд, выглядит чуть ли не лучше оригинала. Когда искаженная модель принимается за истинную, образ бытия начинает мутировать» [7]. Так, например, смерть, по определению, – конец всякого живого существа, и возвращение после такого события к жизни не обойдется без последствий. В романе С. Кинга «Кладбище домашних животных» носителем описанной перемены является вернувшийся из могилки к хозяевам кот, больше не такой милый, как раньше.

Рассмотрим реализацию жанровых особенностей триллера и чиллера на примере произведений яркого представителя этих жанров – Стивена Кинга.

Наглядный пример триллера можно наблюдать в романе С. Кинга «Долорес Клейборн». В отличие от детектива, тайное не раскрывается сыщиком, проявляясь непосредственно действиями носителя тайны. События развиваются интригующе, держа читателя в напряжении и не раскрывая тайны до самого конца, то и дело вводя в заблуждение. Также наблюдается выраженный психологизм мотивов убийства. В данном романе мы видим монстра не как сверхъестественное существо, а как человека, который есть в реальном мире и может оказаться нашим добропорядочным соседом (муж Долорес).

Наглядный пример жанра чиллер можно рассматривать в произведении Кинга «Мертвая зона». Так, в нем есть элементы триллера в виде тревожного ожидания – ситуация, когда Джон Смит, главный герой романа, собирается убить политического деятеля. Напряжение моделируется как путем показа сомнений героя в правильности своего поступка, так и демонстрацией рефлексий непосредственно перед предполагаемым убийством в виде страха разоблачения и последствий. Чиллер же дает о себе знать мистификацией, в частности – экстрасенсорными способностями главного героя. Роман пропитан фантастическим. По Тодорову, «фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся фантастическим. Если имеет место необычное, феноменальное, его можно объяснить двояко – естественными или сверхъестественными причинами. Колебания в выборе объяснения и создают эффект фантастического» [8, с. 18–19]. Подобные колебания мы видим, например, в сцене в парке аттракционов, когда везение главного героя, с одной стороны воспринимаемые разумом «счастливой случайностью», обретает некий мистический,

фантастический ореол путем создания определенной инфернальной атмосферы.

В романе «Кэрри» мы снова встречаемся со сверхъестественными способностями – телекинезом. Кроме того, появляется религиозный фанатизм, несущий в себе элемент ужасного, например самоистязание матери Кэрри, запираание матерью Кэрри в чулан и т. п.

Рассказ Кинга «1408» кроме атмосферы напряжения, инфернальности, являет собой чиллер и посредством топоса. Герой рассказа Майк Энслин – писатель-разоблачитель мифов о домах с привидениями – попадает в загадочный номер отеля 1408, желая развеять очередную, по его мнению, выдумку. Кроме сверхъестественных событий и общей атмосферы, выдержанной в жанре чиллер, наблюдается чиллер-технология «чужой дом», создающая экстремальную ситуацию. Номер 1408 – это не просто номер, предполагающий комфорт и защиту, это живой организм со своей историей, правилами, способный убить или свести с ума.

Резюмируя, можно сделать следующие выводы. Жанр триллер создан, чтобы возбудить фантазию, довести до мучительного напряжения, ввести в сомнение в реальности происходящего, но изящно развеять их, снисходительно демонстрируя, что шокирующие вещи имеют место быть в нашем до скукоты уютном мире. Жанр чиллер, в свою очередь, может заимствовать некоторые приемы, но с чиллером у вас уже не останется сомнений, что такое может происходить только в «больной» фантазии автора.

Список литературы

1 Горкина, А. П. Литература и язык / А. П. Горкина. – М.: Росмэн, 2006. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/5139/массовая. – Дата доступа: 23.03.2015.

2 Кавелти, Дж. Изучение литературных формул / Дж. Кавелти. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/author/kavelti-dzhon-g/izuchenie-literaturnyh-formul-glava-1-vstupitelnaya-zametka-a-i-rejtblata-download-free-322485.html>. Дата доступа: 21.03.2015.

3 Комм, Д. Формулы страха / Д. Комм. – Санкт-Петербург: БВХ-Петербург, 2012. – Режим доступа: <http://www.litmir.info/br/?b=191816&p=1>. Дата доступа: 21.03.2015.

4 Сулова, Н. В., Усольцева, Т. Н. Новейший литературоведческий словарь-справочник для ученика и учителя / Н. В. Сулова, Т. Н. Усольцева. – Мозырь: Белый ветер, 2003. – 130 с.

5 Ушаков, Д. Н. Толковый словарь Ушакова / Д. Н. Ушаков. – М.: Государственный институт «Советская энциклопедия», 1935 – 1940. –

Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1064950>. Дата доступа: 23.03.2015.

6 Социология: энциклопедия / А. А. Грицанов [и др.]. – Минск: Интерпрессервис, 2003. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/socio/2174/МИСТИКА>. Дата доступа: 24.03.2015.

7 Триада бытия: слово – время – личность. Вторые научные чтения, посвященные памяти В. Н. Соболенко: сб. науч. ст. / ГГУ им. Ф. Скорины; редкол: И. И. Морозова (гл. ред.) [и др.]. – Гомель, 2006. – С. 178 – 183.

8 Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М.: ДИК, 1997. – 382 с.

УДК 821.161.1 – 22'0

М. В. Игнатенко

Науч. рук. – И. Б. Азарова, ст. преподаватель

РУССКАЯ КОМЕДИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 18 ВЕКА: ПУТИ РАЗВИТИЯ И ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ

Статья посвящена исследованию особенностей комедий второй половины XVIII в. и их разнообразных жанровых модификаций. На конкретных примерах демонстрируется эволюция данного литературно-художественного жанра, прослеживается его связь с важнейшими событиями русской истории и культуры, оказавшими значительное влияние на развитие национальной комедии. Изучено значение данного жанра для становления русского национального театра, а также его влияние на дальнейшее развитие художественной литературы.

Литературный энциклопедический словарь дает следующую характеристику термина: «Комедия (лат. *comœdia*, греч. *koinodia*, от *komos* – веселая процессия и *ode* – песня) – вид драмы, в котором характеры, ситуации и действие представлены в смешных формах или проникнуты комическим» [1, с. 161].

Целью комедий в эпоху классицизма стали пропаганда идей Просвещения и осмеяние пороков, которые традиционно были выражены в мотовстве, глупости, жадности, лени героев. А. П. Сумароков, родоначальник русской драматургии, автор первой русской комедии, писал: «Свойство комедии издевкой править нрав» [2, с. 121].

Комедия являлась одним из жанров классицизма и должна рассматриваться в совокупности с другими его жанрами. Идеалом эпохи,

ее истинным героем был признан человек, для которого интересы государства были выше личных интересов. Такой герой изображался в поэме, оде, трагедии. Комедия призвана была утверждать тот же высокий идеал, но делала она это путем осмеяния человеческих недостатков.

Новая русская комедия возникла к началу второй половины XVIII в. К этому времени литература уже играла значительную роль в культурной жизни страны и была тесно связана с событиями русской истории.

Первые русские комедии А. П. Сумарокова «Нарцисс» и «Тресотиниус» были написаны в начале 1750-х г., поэтому вполне логичным является вывод, что только следующие 50 лет падают на развитие этого литературно-театрального жанра в России в XVIII в.

«Комедийное творчество А. П. Сумарокова продолжалось свыше 20 лет. Время жизни и творчества А. П. Сумарокова охватывает почти все крупные события в истории России XVIII в. Сумароков родился за 8 лет до смерти Петра I, а умер через 2 года после подавления крестьянского восстания под предводительством Е. Пугачева. На его жизнь пришлось все дворцовые перевороты, узурпации, крупные военные мероприятия и культурные события этой русской исторической эпохи, драматизм которой, остро ощущаемый ее современниками, сделал А. П. Сумарокова создателем национального театрального репертуара» [3]. В трагедии он был почти единственным мастером, а вот в комедии с 1760-х гг. стали появляться уже новые талантливые литераторы.

Русская комедия данного периода имеет свои жанровые разновидности: в творчестве А. П. Сумарокова это памфлетная комедия («Тресотиниус» и др.), комедия интриги и характера («Опекун» и др.) и комедия нравов («Рогоносец по воображению» и др.). Далее комедия приобретает следующие модификации: комедия характеров (Н. П. Николев «Самолюбивый стихотворец»), «слезная комедия», или мещанская драма (М. М. Херасков «Безбожник») и высокая комедия (В. В. Капнист «Ябеда»). В этих жанровых разновидностях поразному отражалась русская действительность.

Отличительной чертой комедий 1750-х годов является памфлетность – открытое средство литературно-общественной борьбы, обращенное против определенных лиц, например, комически направлена против литературного противника В. К. Тредиаковского (комедии А. П. Сумарокова «Тресотиниус», «Третьейный судья» и др.).

В начале февраля 1757 г. состоялось публичное открытие Российского театра. Сразу же встал вопрос о репертуаре, очевидным

было, что пьесы школьного театра и сопровождавшие их интермедии исключались из возможного репертуара Российского театра.

«Новая русская драматургия в те годы состояла из пяти трагедий А. П. Сумарокова, двух – М. В. Ломоносова, одной – В. К. Тредиаковского. Оригинальных русских комедий было и того меньше: четыре комедии А. П. Сумарокова 1750 г., из которых «Нарцисс» по цензурным условиям не мог исполняться, и его же пятая, «Приданое обманом», написанная, по-видимому, уже к открытию Российского театра» [4]. Таким образом, к началу 1760-х годов стал ощутим недостаток оригинальных русских пьес.

В 1761 году на сцене Московского университетского театра появляется «героическая комедия» М. М. Хераскова «Безбожник», которая названа «героической», потому что была написана шестистопным ямбическим стихом. Стоит отметить, что эта комедия представляет огромный интерес для развития русской литературы, так как это был не просто перевод, а первая оригинальная русская комедия в стихах и первая комедия вообще после А. П. Сумарокова.

Таким образом, наряду с переводными развлекательными комедиями в к. 1750-н. 1760-х гг. под пером А. П. Сумарокова («Приданое обманом» и др.) и М. М. Хераскова («Безбожник») самобытная русская комедия сделала новые шаги по пути своего развития. Следовало бы ожидать, что создание русской комедии будет продолжаться, но события ближайшего времени помешали этому: Елизавета Петровна была серьезно больна, на трон вступил Петр III, вскорости в стране был объявлен траур по императрице, потом произошел дворцовый переворот, и на престол вступила Екатерина II.

В 1764–1765 гг. происходят изменения в области комедии, усиливается стремление превратить театр в национально-воспитательное учреждение. В. И. Лукин в своих комедиях «Мот, любовь исправленный» (1765, оригинальная) и «Щепетильник» (1765, перевод и переработка) хотел найти русские характеры в разных слоях общества. Именно в его лице театр стал влиять на новую русскую комедию.

Среди жанровых разновидностей этого периода отдельно стоит отметить «слезную комедию», или мещанскую драму, которая прославляла добродетели, прибегая к морализированию, сентиментально-патетическому тону и должна была исправлять и поучать зрителя, не осмеивая пороки, а раскрывая силу добродетели, и поэтому носила морально-дидактический характер. Пьесы писали стихами и прозой, допускалось смешение «возвышенного» и «низменного». В России впервые в новом жанре выступили М. М. Херасков: «Безбожник» (1761), М. И. Веревкин: «Так и должно» (1773), «Именинники» (1774) и др.

С 1769–1771 гг. развитие русской комедии несколько замедляется, начинает развиваться сатирическая журналистика, а с 1771–1772 гг. возникает комическая опера.

«Комическая опера – жанр небольшого театрально-музыкального представления, сочетавшего музыку и пение с разговорной речью. Комическая опера явилась заметным этапом на пути создания русской реалистической комедии, подобно тому, как это произошло и в западноевропейском искусстве» [3]. На русской сцене впервые комическая опера появилась осенью 1764 г., когда французская оперная труппа, приглашенная Екатериной II в Петербург, дебютировала оперой Кетана-Филидора «Кузнец», фабула которой была заимствована из Дж. Боккаччо. В скором времени появились и оригинальные произведения: «Мельник» А. О. Аблесимова, «Санктпетербургский гостинный двор» М. А. Матинского, сыгравшие большую роль в истории русской драматургии.

К 1772 году появляются первые комедии Екатерины II: «О время!», «Именины госпожи Ворчалкиной», «Передняя знатного боярина» и др., которые также оказали влияние на развитие русской национальной комедии и были своеобразным ориентиром для писателей.

В 1775 году Н. П. Николев пишет комедию «Самолюбивый стихотворец», которая приобрела скандальную известность и была поставлена лишь в 1781 году. Дело в том, что в ее главном герое Надмене современники узнали А. П. Сумарокова. В сатире А. И. Арсеньева «Обед Мидасов» о постановке «Самолюбивого стихотворца» говорилось: «Как игран был Надмен, глупцы все восхищались; Разумные, сердясь, нахальству удивлялись» [5], но вместе с тем эта комедия имеет большое значение, так как была новым звеном в развитии русской стихотворной комедии после М. М. Хераскова и перевода Д. И. Фонвизина. В отличие от комедий М. М. Хераскова имела более живые диалоги, более сложную интригу, более гладкий стих и стала заметным этапом в подготовке стиха для комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

В комедиях 1780-х гг. проявляется не только обличительный характер, но и попытка объяснить тяжелое состояние России. Вершиной этого периода стала комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль» (1781), которая раскрывала 4 основные темы: политическую, тему воспитания, крепостного права и провинциального дворянского быта. Однако все-таки политическая тема становится уделом трагедий (Я. Б. Княжнин «Вадим Новгородский») и прозы (А. Н. Радищев «Путешествие из Петербурга в Москву»), а вот комедии лишены этого на данный момент.

Русская комедия 1790-х гг. отразила больше, чем какой-либо другой литературный жанр, политическую обстановку, сложившуюся в России в конце правления Екатерины II и в царствование Павла I. Писатели сгруппировались вокруг Екатерины II, выступали против французомании, восхваляли мирное состояние екатерининской России. Наиболее ярким представителем этого периода в развитии русской комедии стал В. В. Капнист, который откликнулся на социальные, политические и нравственные проблемы своего времени, поэтому его комедию «Ябеда» по праву можно называть высокой. Комедия отражала состояние судебного дела в России, давала живую характеристику судопроизводства. Яркой отличительной чертой русской комедии, в сравнении с европейской, является то, что героем является «ябеда», социальное бедствие, «порок», а не отдельное лицо.

Русские писатели XVIII в. обращались к жанру комедии, чувствуя его общественную значимость, способность затрагивать важные социальные, политические и этические проблемы своего времени. Даже Н. А. Добролюбов говорил о большом значении комедии этого периода, подчеркивал сильную, настойчивую борьбу с главнейшими недостатками эпохи.

Комедия второй половины XVIII в. внесла значительный вклад в становление русской комедии, оказала влияние на развитие русского национального театра. Данные комедии не теряют своей актуальности и по сей день, представляют большой интерес для исследователей литературы и зрителей.

Список литературы

- 1 Кожевников, В. М. Литературный энциклопедический словарь / В. М. Кожевников, П. А. Николаев. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
- 2 Сумароков, А. П. Избранные произведения / А. П. Сумароков. – Ленинград: Советский писатель, 1957. – 606 с.
- 3 Пруцков, Н. И. Древнерусская литература. Литература XVIII века / Н. И. Пруцков. – Ленинград: Наука, 1980. – Режим доступа: <http://www.litmir.info/bd/?b=109841>. Дата доступа: 26.04.2015.
- 4 Берков, П. Н. История русской комедии 18 в. / П. Н. Берков. – Ленинград: Наука, 1977. – Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/files/b/berkov_pn/berkov_pn_1.txt. Дата доступа: 26.04. 2015.
- 5 Арсеньев, А. И. Обед Мидасов / А. И. Арсеньев. – Ленинград: Наука, 1978, – Режим доступа: http://az.lib.ru/a/arsenxew_a_i/text_0010.shtml. Дата доступа: 26.04. 2015.

А. В. Канаваленка

Навук. кір. – В. К. Шынкарэнка, д-р філал. навук, дацэнт

МУДРЫЯ ЁРОКІ МІНУЎШЧЫНЫ

Артыкул прысвечаны разгляду творчасці Л. Дайнекі, а ў прыватнасці – гістарычнага раманняга цыкла пісьменніка. Як і ўся айчынная мастацкая гістарыяграфія, проза пра мінулае гэтага аўтара, нягледзячы на ўвагу да яе шматлікіх даследчыкаў, у многіх аспектах патрабуе больш глыбокага і шматузроўневага літаратуразнаўчага асэнсавання. Уяўляецца актуальным далейшае сістэмна-комплекснае вывучэнне гістарычных раманаў Л. Дайнекі, засяроджанасць на асаблівасцях іх зместу і формы, вобразнай сістэмы і стылю і некаторых іншых адзнаках паэтыкі, што дазволіць стварыць больш цэласнае ўражанне пра непаўторнасць творчай індывідуальнасці мастака наогул.

Інтэрэс да даўніны спакон вякоў караніцца ў сутнасці чалавека. У нейкі момант, зразумела, не без уплыву шматлікіх фактараў, цікавасць да мінулага, прага даведацца пра тое, што было і чаго ўжо няма, становяцца асабліва нястрымнымі. Якраз у працэсе пошукаў сваіх каранёў, гісторыі краю мы пераконваемся, што мінулае не заўсёды жадае раскрывацца цалкам, ва ўсім багацці фактаў, прыкмет, дэталяў; у некаторых выпадках яны ўвогуле адсутнічаюць; часта бывае надзвычай складана размежаваць у асобных і толькі на першы погляд цэласных храналагічных перыядах напластаванні ранейшага і пазнейшага, але такія цяжкасці не павінны засмучаць ці спыняць акрыленую прагай пазнання асобу. Па перакананні Л. Дайнекі, чалавеку, які не ведае гісторыі, вельмі цяжка плысці па яе рацэ: «Асабліва цяжка дабрацца да вытокаў, да тых мясцін, дзе ракі, па сутнасці, няма, а ёсць тоненькія ручайкі, вадзяныя ніткі, з якіх праз колькі дзесяткаў кіламетраў спляецца, сатчэцца шырокі абрус» [1, с. 5].

Лепшыя творы гістарычнай тэматыкі скіраваны на засваенне сучаснікамі неацэннага эмпірычнага і духоўнага вопыту продкаў, адраджэнне мінулага з тым, каб вярнуць народу і кожнаму з нас пачуццё нацыянальнай годнасці, павагі да сябе, гонару за сваю зямлю і яе славуных сыноў. Прытым, што ўвагу пісьменнікаў прыцягваюць усе без выключэння папярэднія перыяды жыцця, пачынаючы ад міфічных часоў і заканчваючы нашымі днямі, у пераважнай колькасці твораў гістарычнай тэматыкі, як лічыць К. Тарасаў, яшчэ адзін яркі прадстаўнік

яе, даследуецца барацьба «за шчасце, якую вялі папярэднія пака-ленні», асэнсоўваюцца «пазнаныя імі тупікі бездухоўнасці і духоўныя ўзвышэнні» [2, с. 204]. Акрамя таго, гістарычная проза, па словах гэтага надзвычай патрабавальнага да сябе і іншых пісьменнікаў аўтара, «адрозніваецца ад прозы “сучаснай” істотнаю, можна сказаць, “прывілеяй” – наш чытач амаль нічога не ведае з роднае даўніны, таму ўсё ідзе яму за першы гатунак, і толькі спецыялісты ды начытаныя аматары гісторыі здольныя выявіць, наколькі праца пісьменніка адпавядае фактам эпохі і праўдзе крыніц. “Люду паспалітаму” прыходзіцца шчыра прымаць на веру аўтарскую дасведчанасць (часам недасведчанасць за дасведчанасць) і ўводзіць рэканструкцыю пэўнай мінуўшчыны ў сваю карціну свету, у сваю гістарычную свядомасць» [2, с. 195].

Якраз быць дасведчаным, праўдзівым, шчырым ва ўсім заўжды імкнуўся (і, на шчасце, працягвае гэта рабіць) Л. Дайнека. Варта ўдакладніць, што пісьменнік яшчэ ў паэзіі выявіў непадробную цікавасць да тэмы мінулага і непарыўнай повязі сівых вякоў з сучаснасцю, якая атрымала заканамерны працяг і далейшае ўвасабленне ў буйных эпічных формах. Пачаткам плённай працы ў дадзеным накірунку трэба лічыць першую палову 70-х гг., бо менавіта ў гэты час творчая спадчына пісьменніка пачала папаўняцца новымі пражанымі творами («Людзі і маланкі» (1798), «Запомнім сябе маладымі» (1981)), скіраванымі на асвятленне надзённых сацыяльна-палітычных і духоўна-маральных праблем ў пераломны момант станаўлення беларускай дзяржаўнасці. Мастак застаецца верным абранаму некалі кірунку і далей: «цікавасць да айчынай гісторыі праходзіць праз усю творчасць пісьменніка» [3, с. 158].

Самымі вядомымі творами Л. Дайнекі з’яўляюцца яго арыгінальныя па змесце і сюжэтна-кампазіцыйным вырашэнні раманы «Меч князя Вячкі» (1987), «След ваўкалака» (1988) і «Жалезныя жалуды» (1990), што разам утвараюць своеасаблівы гістарычны раманны цыкл. Цікава, што часапрастора буйных эпічных твораў аўтара звязана не толькі з лёсамі і дзейнасцю выключна гістарычных асоб (князі Вячка, Уладзіслаў, Уладзімір; кунігас Міндоўг), але і са зваротам да не менш яркіх, жыццёва пераканальных выдуманых герояў (Якаў, вясчун Валасач, Мірошка), якія «інтуітыўна тонка, глыбока ўспрымаюць свет, з’явы прыроды, яе характэрна, веру; імкнуцца спасцігнуць іх складанасці» [4, с. 66] і тым самым дапамагаюць пісьменніку вытлумачыць, больш дакладна асветліць і перадаць жывое дыханне тагачаснага свету.

Думаецца, што поспех у цэлым традыцыйнай гістарычнай прозы Л. Дайнекі (за выключэннем хіба толькі раманаў «Назаві сына

Канстанцінам» і «Чалавек з брыльянтавым сэрцам») можна вытлумачыць нетыповасцю творчага мыслення мастака слова, яго арыгінальным філасофскім бачаннем даўніны, сінтэзам рэалістычнага і рамантычнага пачаткаў, арганічным спалучэннем дакументальнасці з домыслам і фантазіяй, плённым выкарыстаннем фальклорных элементаў, а таксама сюжэтай дынамікай і псіхалагізмам твораў. Менавіта дзякуючы ўдумліваму падыходу аўтара да канкрэтнага матэрыялу, таленавітага мастацкага ўвасаблення ім задуманага гістарычных з'явы ў яго раманах пачынаюць ўспрымацца не як прывідна-архаічныя, а як жывыя, поўныя драматызму і выпрабаванняў, старонкі айчынай гісторыі, многія з якіх ацалелі толькі дзякуючы народнай памяці. Сам пісьменнік не сумняваецца: «Без легендаў гісторыя губляе сваю прывабнасць, таямнічасць. Гэта – як неба без зорак» [5, с. 6].

Трэба сказаць, што сінтэз розных жанрава-стылявых пачаткаў значна ўзбагачае змест і структуру гістарычных твораў пісьменніка, дапамагае яму ўзнавіць многія старонкі даўніны ці запоўніць яе існуючыя фактычныя прагалы, растлумачыць асобныя трагічныя моманты з тым, каб адрадіць у душах беларусаў пачуццё нацыянальнай свядомасці і годнасці за самабытнае і гераічнае мінулае, выявіць горкія наступствы бяспамяцтва для сучаснікаў і нашчадкаў.

Якраз з гэтай мэтай і браўся Л. Дайнека за стварэнне сваіх раманаў. «Чаму мы ў большасці сваёй не ведаем імёнаў уласных прадзедаў? Вы скажаце, што мы не шляхцюкі, не дваране, што рабочыя або сяляне з-за сваёй сацыяльнай забітасці і прыніжванасці не мелі магчымасці цікавіцца сваім радаслоўным генеалагічным дрэвам. Што ж, у гэтым ёсць рацыя. Але кітайскія і в'етнамскія сяляне, калі іх спытаць, упэўнена назавуць імя любога свайго продка, які жыў тысячу гадоў назад. Значыць, трэба вучыцца гістарычнай памяці. Іншага шляху няма, калі мы хочам застацца народам» [6, с. 5].

Творчасць Л. Дайнекі арганічна ўваходзіць у агульны кантэкст сучаснай айчынай і сусветнай гістарычнай прозы. Аўтар істотна пашырае дыяпазон мастацкага асэнсавання мінулага, паэтызуючы пры гэтым не толькі подзвігі продкаў, культуру старажытнай Беларусі, асаблівасці яе вераванняў і іншых традыцый, але і ствараючы аб'ектыўную і цэласную карціну заўжды няпростага гістарычнага працэсу. Раманы пісьменніка адрозніваюцца панарамнасцю, шырынёй ахопу матэрыялу; прывабліваюць захапляльнымі, часам неверагоднымі, сюжэтамі і нацыянальным каларытам. Яны напісаны добра стылізаванай, але не перагружанай архаізмамі і гістарызмамі, мовай. Мастацкае мысленне «сувязнога вякоў» абапіраецца на дакладнае веданне рэалій далёкай эпохі, зрокава-адчувальныя падрабязнасці з жыцця

продаў, надзейныя факты, прадстаўленыя з правяраных летапісных і іншых дакументальных крыніц, што ўсё разам пакідае ўражанне поўнай адпаведнасці адлюстраванай аўтарам даўняй эпохі і адначасова дэманструе той выключны аб'ём тытанічнай працы, якую давялося яму прарабіць.

Ці не таму творы Л. Дайнекі здольныя абудзіць у сэрцы кожнага з нас пачуццё адказнасці перад судом гісторыі, якая жорстка помсціць тым, хто не памятае яе, не хоча ўслухоўвацца ў перазовы-напаміны сівых вякоў, каб здолець спасцігнуць і засвоіць іх мудрыя ўрокі?..

Спіс літаратуры

- 1 Дайнека, Л. Меч князя Вячкі / Л. Дайнека. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1987. – 597 с.
- 2 Тарасаў, К. Падзеі гісторыі і версіі літаратуры / К. Тарасаў // Полымя. – 1988. – № 2. – С. 195–204.
- 3 Шамякіна, М. Леанід Дайнека. Школьны факультатыў / М. Шамякіна // Полымя. – 2007. – № 1. – С. 157–161.
- 4 Шынкарэнка, В. Нястомных пошукаў дарога. / В. Шынкарэнка. – Мінск: Навука і тэхніка, 2005. – 217 с.
- 5 Дайнека, Л. Меч князя Вячкі / Л. Дайнека. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1987. – 597 с.
- 6 Дайнека, Л. Жалезныя жалуды / Л. Дайнека. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. – 715 с.

УДК 821.161.1–31*М.Ю.Лермонтов:78

Н. В. Корбут

Науч. рук. – Т. Н. Усольцева, канд. филол. наук, доцент

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОВЕСТИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ШТОСС»

В статье рассматриваются звуковые образы повести М. Ю. Лермонтова «Штосс», связанные с пространством светского салона и топом Петербурга, и особенности их смысловой нагрузки.

Романтики больше и убедительнее, чем кто бы то ни было, заговорили о синтезе искусств. Они обратились и к систематическому изучению фольклора. Поэтому именно романтическая музыкальная традиция столь органично связана с фольклорной тематикой [1].

Художественное пространство повести «Штосс» мало заполнено вещными деталями, но оно наполняется цветовыми и звуковыми образами. В данной статье будет рассмотрена специфика реализации звуковых образов в пространстве.

Одним из центральных звуковых образов в повести «Штосс» является баллада Шуберта «Лесной царь», которая написана на слова Гете и связана со светским пространством, пространством салона.

Эта баллада описывает смерть ребенка от рук сверхъестественного существа, духа. Данное произведение вдохновило многих музыкантов. Наиболее известна композиция Франца Шуберта 1815 года. Баллада Гете привлекала внимание и других музыкантов, но только Шуберту удалось создать произведение, в котором музыка и слова слиты воедино, чем достигается синтез двух искусств, что воспринималось романтиками в качестве идеала. Между балладой Гете «Лесной царь» и повестью Лермонтова «Штосс» прослеживаются параллельные сюжетные связи.

Прежде всего, в обоих текстах действуют персонифицированные голоса. Введение «голоса» у Гете осуществляется мотивировкой: сын говорит о присутствии «лесного царя» отцу. Введение «голоса» подготовлено экспозицией и деталями пейзажа. Также наблюдается возрастание интенсивности, динамики действия («ездок оробелый не скачет, летит»). Появление «голоса» у Лермонтова мотивируется болезненными галлюцинациями героя: «все люди мне кажутся желтыми» [2]. Заметим еще, что завороченность Лугина усиливает страх к финалу: «руки его опустились: он испугался», как и у Гете («ездок оробелый»). Стремительность «эпилога» в последнем абзаце «Штосса» соотносима со скачкой в балладе Гете. Наконец, галлюцинации «сына» и Лугина объясняются рационалистически. «О нет, то белеет туман над водой», – говорит отец в балладе Гете [3]. «У вас кровь приливает к голове и в ушах звенит» [2], – говорит Минская в повести Лермонтова.

Введение «голосов» происходит стадийно. У Гете: царь «сверкнул» – «говорит» – решает завладеть («Неволей иль волей, а будешь ты мой») – смерть («В руках его мертвый младенец лежал»). У Лермонтова сюжет включается с жестко маркированной точки, со слов «новоприезжая певица подходила к роялю и развертывала ноты» [2]. И если финальная точка баллады Гете зафиксирована «мертвым младенцем», то лермонтовский финал принципиально открыт. В обоих случаях представители потустороннего мира фактически признаются в любви объекту своего внимания.

Три главы «Штосса» обладают ярко выраженным сценическим качеством. Сценичность повести уже отмечалась в научной

литературе. Каждая сцена обладает тремя классическими свойствами: единством места, времени и действия, что делает их целостными. Тем не менее, в действие читатель попадает резко, он сразу же на «музыкальном вечере». Также резко читатель и выходит из действия. «Лесной царь» Гете также фрагментарен [4].

Финальная смерть «младенца» обусловлена неучастием отца во внутренней жизни сына, «его методичным игнорированием воображаемого, фантазматического мира ребенка, за счет чего фактически в тексте и происходит сдача родительских прав царю. Единожды отказав ребенку в праве на фантазию, отец “развязывает” руки inferнальному царю, и это слишком хорошо заметно по возрастанию власти царя над ребенком» [4]. Аналогично организован коммуникативный треугольник Лугин – Голос – Минская. Таким образом, данный звуковой образ связан с повестью на уровне сюжетных связей.

Еще одним звуковым образом в повести является Камаринская песня. Этот образ присущ открытому пространству, пространству Петербурга: «Где Столярный переулок? – спросил он нерешительным голосом у порожнего извозчика, который в эту минуту проезжал мимо его шагом, закрывшись по шею мохнатую полостью и насвистывая камаринскую» [2].

Камаринская – русская народная плясовая песня, популяризованная в одноименной увертюре Михаила Ивановича Глинки. По утверждению историка-краеведа Г. М. Пясецкого, русская народная песня «Камаринская» («Камаринская») осталась «памятником измены жителей Комарицкой волости Борису Годунову не только как государю, но и как своему помещику-барину» [5].

Таким образом, можно сказать, что Камаринская является обращением не только к музыке, но и к фольклору. Эта песня доносилась с улицы, что говорит нам о ее принадлежности к открытому пространству, пространству Петербурга.

Пространству Петербурга в повести присущ эффект театральности. Театральность проявляется в дифференциации городского пространства на «сцену» и «закулисье».

В классических представлениях песня исполняется на сцене профессионалами. В повести, с одной стороны, исполняется известная народная песня, а с другой стороны – ее «насвистывает» извозчик, закрывшись мохнатую полостью. Поэтому можно говорить о так называемом эффекте театральности. То есть можно сказать, что эффект театральности, миражности повести «Штосс» прослеживается не только на уровне пространственных образов, но и подтверждается образами звуковыми.

Эффект театральности в повести возникает также благодаря другому звуковому образу, относящемуся к топосу города – шарманке, играющей старинный немецкий вальс: «Вдруг на дворе заиграла шарманка; она играла какой-то старинный немецкий вальс» [2].

Вальс – один из самых распространенных музыкальных жанров. Шуберт, импровизировавший во время исполнения, писал свои вальсы во время танцев. Он дал первые образцы поэтизации жанра, нередко превращая вальс в лирическую миниатюру. Характерные черты вальса – лиризм, изящество, пластичность в сочетании с типичной ритмической формулой – обнаруживаются во многих темах произведений композиторов XIX века [6].

Немецкий вальс звучал из шарманки – механического прибора для воспроизведения музыкальных произведений. Обычно шарманкой называют механический орган бродячих музыкантов, переносной инструмент, при вращении рукоятки исполняющий 6–8 мелодий [7].

То есть, с одной стороны, играет старинный немецкий вальс, который связан с понятием «сцены». С другой стороны – этот вальс звучит из шарманки, из прибора «бродячих» музыкантов. В этом проявляется эффект театральности.

С этим звуковым образом связано и изменение состояния Лугина: «Лугин слушал, слушал – ему стало ужасно грустно. Он начал ходить по комнате; небывалое беспокойство им овладело; ему хотелось плакать, хотелось смеяться... Около полуночи он успокоился» [2].

Эмоции Лугина достаточно противоречивы, но они очень яркие: это грусть, беспокойство, отчаяние, злость, страх, отвращение, досада, обида, радость.

Можно сказать, что музыка, а позже и наступление полночи непосредственно связаны с появлением у Лугина эмоций. До полуночи, до того, как Лугин услышал именно старинный немецкий вальс, то есть до времени появления фантастических сил и явлений, Лугин полностью был под властью реальности. Он был мрачен, жаловался Минской, что у него «вот уже две недели, как все люди кажутся желтыми» [2].

Можно сделать вывод, что звуковые образы повести «Штосс» несут в себе значительную смысловую нагрузку. Они заполняют пространство повести. Звуковые образы, связанные с открытым пространством, с топосом города, подчеркивают и усиливают эффект театральности. Звуковой образ, связанный с пространством светского салона, образует параллельные сюжетные связи между повестью и балладой Гете «Лесной царь».

Список литературы

- 1 Соллертинский, И. И. Романтизм. Его общая и музыкальная эстетика [Электронный ресурс] / И. И. Соллертинский. – Режим доступа: <http://litterref.ru/polmerotrotr.html>. – Дата доступа: 06.05.2015.
- 2 Лермонтов, М. Ю. Штосс [Электронный ресурс] / М. Ю. Лермонтов. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/lerm06/vol06/le6-352-.htm>. – Дата доступа: 01.05.2015.
- 3 Гете, И. Лесной царь (в переводе В. А. Жуковского) [Электронный ресурс] / И. Гете. – Режим доступа: <http://lib.ru/POEZIQ/GETE/tsar.txt>. – Дата доступа: 01.05.2015.
- 4 Зотов, С. Н. Игровое начало и особенности самоопределения героя в повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» [Электронный ресурс] / С. Н. Зотов, А. А. Ефимов. – Режим доступа: <http://www.czotov.ru/content.php?id=99118>. – Дата доступа: 02.05.2015.
- 5 Википедия. Свободная энциклопедия. Камаринская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%CA%E0%EC%E0%F0%E8%ED%F1%EA%E0%FF>. – Дата доступа: 06.05.2015.
- 6 Википедия. Свободная энциклопедия. Вальс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%C2%E0%EB%FC%F1>. – Дата доступа: 06.05.2015.
- 7 Википедия. Свободная энциклопедия. Шарманка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D8%E0%F0%EC%E0%ED%EA%E0>. – Дата доступа: 05.05.2015.

УДК 821.161.1–1*Н. Гумилев

Н. В. Романькова

Науч. рук. – Н. В. Сулова, канд. филол. наук, доцент

**СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ СЮЖЕТИКИ
РЫЦАРСКОГО РОМАНА В ПОЭЗИИ Н. ГУМИЛЕВА**

В статье выдвигается гипотеза о генетическом родстве художественной реальности поэзии Н. Гумилева и особого типа действительности, возникающей в рыцарском куртуазном романе в результате синтеза реального и экзотического, фантастического, сверхъестественного, что подтверждается путем сопоставления наиболее популярных сюжетов рыцарской литературы с лирическими сюжетами стихотворных произведений поэта.

Французский исследователь творчества Н. Гумилева Л. Аллен указывает на тесную связь творчества поэта с традициями французской

средневековой литературы: «Исторические песни, легенды французского и гельского (т. е. ирландского и шотландского) средневековья, мифы и эпические поэмы Востока переплетаются в целый своеобразный поэтический комплекс. Они образуют скрытую основу Гумилевской эйдолологии» [1].

При выделении наиболее популярных сюжетов рыцарской литературы для их последующего сопоставления с лирическими сюжетами стихотворений Н. Гумилева наиболее плодотворным представляется обращение к жанру рыцарского романа, органически развившегося под влиянием лирики трубадуров, труверов, миннезингеров и разрабатывавшего круг аналогичных тем. В выделяемых основных циклах сюжетов куртуазного эпоса – античном, византийско-восточном, «бретонском» – важнейшими составляющими сюжетики являются рыцарский подвиг (авантюра), мотивы странствий в поисках приключений и духовного совершенствования рыцаря, куртуазная любовь как способ познания этого сложного чувства. Все это приобретает целостность в обрамлении еще одной составляющей, каковой является экзотическое, фантастическое и сверхъестественное в тесном переплетении с реальностью. Поэтому в данной работе будет рассмотрена именно эта сюжетообразующая составляющая.

Наставник Н. Гумилева В. Брюсов в рецензии на поэтическую книгу «Жемчуга» так описывает созданную поэтом реальность: «Его поэзия живет в мире воображаемом и почти призрачном. Он как-то чуждается современности, он сам создает для себя страны и населяет им самым сотворенными существами: людьми, зверями, демонами. В этих странах, – можно сказать, в этих мирах, – явления подчиняются не обычным законам природы, но новым, которым повелел существовать поэт» [2].

Одним из наиболее значимых в ряду фантастических элементов, составляющих сюжеты лирических произведений Н. Гумилева, исследователи называют их поэтическую фауну. Причем наряду с фантастическими, мифическими животными, такими как дракон, змей, единорог, гиппогриф, сверхъестественными способностями наделяются и реальные обитатели фауны – ворон и гиена, жираф и ягуар, пантера и фламинго.

Образы дракона и змея символизируют угнетающую, порабощающую, грозящую неизбежной смертью темную силу, что соотносится с одним из самых распространенных сюжетов рыцарского романа – поединком героя-рыцаря с драконом. В творчестве Н. Гумилева этот сюжет проявляется на уровне мотива змееборчества и требует отдельного детального рассмотрения.

Наибольший же интерес, на наш взгляд, представляют произведения, где фантастическое явлено в образе реальных представителей фауны. Так в стихотворении «Гиена» (сб. «Романтические цветы») [3, с. 66] это экзотическое для европейца животное действует и говорит как полноценный персонаж. Гиена сравнивает себя с «преступной, но пленительной царицей», и поэт максимально приближает ее речь к человеческой: «Не правда ль, я такая же царица, / Как та, что спит под этими камнями?» [3, с. 66]. Животное отождествляется с человеком и этим достигается эффект фантастичности, необычайности созданной реальности, что характерно и для рыцарского романа.

В стихотворении «Ягуар» (сб. «Романтические цветы») [3, с. 67] лирический герой переживает превращение в экзотическое животное: «Превращен внезапно в ягуара, / Я сгорал от бешеных желаний, ...» [3, с. 67], что помогает автору ярче передать магическую силу любовного чувства, которое оказывается способным укротить самого свирепого зверя. Ягуар покорен «тихо и влюбленно» смотрящей на него «Белой Невестой», готов повиноваться любому ее приказу, околдован ею, и, оставшись неподвижным, достается, «как шакал, в добычу / Набежавшим яростным собакам» [3, с. 68]. Ягуар ведет себя, словно куртуазный рыцарь, который беспрекословно подчиняется желаниям своей Дамы, даже если ему грозит бесчестье, а то и смерть. Вспомним преданного Ланселота, который едет в телеге, что недостойно рыцаря, лишь по той причине, что этого требует Дама. А незадачливый рыцарь будет наказан и за то, что посмел испытать сомнения перед выполнением приказа своей Донны.

Эстетикой магического и чудесного пронизано одно из самых известных стихотворений Н. Гумилева «Жираф», в котором животному «...грациозная стройность и нега дана» [3, с. 72]. Жираф сам становится живым воплощением чуда: «Вдали он подобен цветным парусам корабля, / И бег его плавен, как радостный птичий полет» [3, с. 72]. И далее он уводит нас через «сказки таинственных стран», в чудесный «тропический сад», к «стройным пальмам» и «запахам немыслимых трав», то есть в мир эстетического воображения, противопоставленный бесцветному будничному миру непосредственной физической действительности, искусно отображенной через образ женщины с грустным взглядом, которой адресуется страстно-воодушевленный рассказ о заколдованной стране озера Чад. Этот контраст между серой действительностью и волнующим неизведанным, непознанным характерен для поэтики рыцарского романа.

Конечно, чудесное достойно восхищения и самого пылкого поклонения. В стихотворении «Мореполаватель Павзаний...» (сб.

«Романтические цветы») [3, с. 79] римский император Каракалла приветствует нильского крокодила, словно прославленного героя, перед толпами подданных. И сам крокодил становится «...какой-то сказкой чудной, / Нарушителем гармоний» [3, с. 80], воплощением экзотики, чуда, символом блеска и расточительности императорского двора.

Необычайно фантастичен мир, созданный воображением лирического героя стихотворения «Вы все, паладины Зеленого Храма...» из поэтического цикла «Капитаны» (сб. «Жемчуга») [3, с.117]. Словно волшебная сказка, разворачивается перед нами картина неизведанных стран, манящих путешественника: «Где в солнечных рощах живут великаны / И светят в прозрачной воде жемчуга», а «карлики с птицами спорят за гнезда» [3, с.117]. Такое изобилие экзотики и фантастики особенно свойственно рыцарским романам бретонского цикла где внереальность изображаемого подчеркивалась и полной топографической неопределенностью. В королевстве Артура были свои города и замки – Камелот, Карлеон, Тинтажель, свои зачарованные леса – Моруа, Броселианд, не имевшие ничего общего с реальными географическими пунктами на карте средневековой Европы. В этом поэтическом мире царили добрые и злые великаны, коварные карлики, таинственные единороги, сверхъестественной силы кони и необыкновенной крепости оружие. Н. Гумилев в своем цикле «Капитаны» создает подобный мир, неодолимо влекущий путешественников-первооткрывателей, какими, собственно, и были средневековые рыцари, покинувшие замки своих сюзеренов, чтобы отправиться в Крестовые походы.

На фоне сказочного пейзажа развивается любовь лирического героя в стихотворении «Ты помнишь дворец великанов...» (сб. «Жемчуга») [3, с.102]. Бассейны с «серебряными рыбами», «высокие платаны» и «башни из каменных глыб» в воображении лирического героя создают фантастический антураж. Здесь реальность и фантастика переплетаются, потому что душа, которая отдана «мертвой, томительной скуке», не может радоваться чуду.

Необычайное, фантастическое в произведениях Н. Гумилева связывается с образом райского сада, который в свою очередь отождествляется с духовным миром лирического героя. Стихотворение «Сады души» (сб. «Романтические цветы») [3, с. 70] раскрывает нам гармонию внутреннего мира лирического героя, где, словно в Эдеме, «золотой песок и мрамор черный, / Глубокие, прозрачные бассейны», а растения «как сны, необычайны». Под стать растениям и райская фауна – черные пантеры и фламинго, который «плавает в лазури». Таким образом, лирический герой уходит от реальности буквально

в себя, в свою душу, являющуюся неповторимым воплощением индивидуальности.

Стихотворение «Неоромантическая сказка» (сб. «Романтические цветы») [3, с. 80] является ярким примером прочного соединения магического и чудесного в поэзии Н. Гумилева. Лирический сюжет этого произведения составляет описание путешествия молодого принца, «на днях еще из детской», за пределы знакомого ему мира, в опасную страну носорога и людоеда [3, с. 80]. С помощью магии своего дворецкого принц побеждает «кровожадного, ликом темного людоеда» и торжествующе возвращается домой. Здесь также присутствует экзотическая фауна в виде спутников-слуг людоеда: носорога и пестрокожих удавов, которые, «как сны, необычайны». Лирическая ситуация стихотворения в целом представляет типичный сюжет рыцарского романа с описанием детства и воспитания рыцаря, рыцарских поисков и авантур, чудесных превращений и магии.

Фантастические функции приписываются в произведениях Н. Гумилева и обычным вещам. Так, в стихотворении «Перчатка» (сб. «Романтические цветы») [3, с. 60] этой детали костюма лирическим героем присваиваются свойства талисмана, способного сохранить не только память, но и впечатление о прикосновениях возлюбленной: « На руке прикосновенье / Тонких пальцев милых рук, / И как слух мой помнит пенье, / Так хранит их впечатление / Эластичная перчатка, верный друг [3, с. 60]. А хрустальный кубок в руках Музы Дальних Странствий в стихотворении «Отъезжающему» (сб. «Колчан») [3, с. 189] приобретает качества священного Грааля, способного восстанавливать силы рыцаря: «Ведь для тебя в руках изменницы / В хрустальном кубке нектар пенится» [3, с. 189]. Лирический герой, который, «...как некими гигантами, / Торжественными фолиантами / От вольной жизни заперт в нишу...» [3, с. 189], обессилен и жаждет испытать из волшебного кубка.

Таким образом, создание иллюзии особой действительности посредством экзотики, магического и сверхъестественного свойственно в равной мере и рыцарскому роману и лирическим произведениям Н. Гумилева. Цели, преследуемые поэтом, населяющим свой поэтический мир элементами чудесного, сверхъестественного и магического, разнообразны. Это и стремление уйти от угнетающей действительности, неутешительной реальности в мир грез; и желание создать новую, более привлекательную, реальность; и погрузиться в мир девственной африканской природы, столь милой автору; и предложить читателю новый, первозданный взгляд на окружающее, а также явить свой внутренний мир.

Следует отметить, что тяга к экзотике, магии наиболее последовательно прослеживается в ранних неоромантических произведениях Н. Гумилева, а также в его произведениях африканской тематики, сближая лирические сюжеты данных стихотворений с сюжетами рыцарских романов. Сближение это явственно зримо еще и потому, что данная составляющая сюжеттики рыцарского эпоса подвергается в произведениях поэта минимальной трансформации.

Список литературы

1 Аллен, Луи. У истоков поэтики Н. С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия / Луи Аллен // Гумилев: электронное собрание сочинений [Электронный ресурс]. – 1997 – 2015. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/139/>. – Дата доступа: 02.05.2015.

2 Брюсов, В. Н. Гумилев. Жемчуга / В. Брюсов // Гумилев: электронное собрание сочинений [Электронный ресурс]. – 1997 – 2015. – Режим доступа: <http://gumilev.ru/criticism/8/>. – Дата доступа: 02.05.2015.

3 Гумилев, Н. Сочинения: в 3 т. / Н. Гумилев. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 1: Стихотворения. Поэмы / вступит. статья, примеч. Н. Богомолова. – 590 с.

*УДК 821.161.1-143*В. А. Жуковский*

М. С. Ромашко

Науч. рук. – Т. Н. Усольцева, канд. филол. наук, доцент

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ЗВУКООБРАЗА В ЭЛЕГИЯХ В. А. ЖУКОВСКОГО

В данной статье рассматриваются особенности поэтики звукообраза в элегиях В. А. Жуковского, которые отражают идеи романтизма, подчеркивают антитетичность реального и идеального мира в художественном пространстве поэта, помогают передать состояние внутреннего мира лирического героя. Звукообразы в элегиях В. А. Жуковского создают определенное настроение и воздействуют на эмоциональное состояние читателя.

Поэты-романтики уделяли огромное значение звуку, звуковым сочетаниям, так как полагали, что музыка, следовательно, звук, является отблеском идеального мира. Их взгляд на звук и звукообраз во многом определили идеи немецкой идеалистической философии.

Общеизвестно, что одним из самых распространенных способов инструментовки стиха является звукопись – звуковые повторы, условно воспроизводящие звучащую картину действительности. Приемы звукописи являются ярким составляющим понятия «звукообраз». Однако аллитерация и ассонанс обычно направлены на имитацию естественных звуков живой природы – шум ветра, журчание ручья, пение птиц... Само же понятие «звукообраз» намного шире и включает в себя различные аспекты звукового оформления образа во всем их многообразии. В стихотворной форме это, прежде всего, ритмическая организация текста, средства художественной выразительности – тропы и стилистические фигуры на всех языковых уровнях. Паузы, восклицания, интонация и тембр звучащей речи, звуки и их сочетания семантически значимые для создания целостного образа [1].

Звукообраз – результат освоения и преобразования действительности художником слова, слышимый образ явления, творчески воссозданного в произведении. Даже отдельные звуки и их сочетания вызывают некоторые ассоциации; слово, определенный контекст, проведение в целом содержит в себе слышимые образы, а могут и сами являться звукообразом. Можно говорить о системе звукообразов произведения или отдельного автора, так как звуковое оформление неповторимо у каждого художника слова.

В. А. Жуковский был одним из первых русских поэтов, уделявших огромное внимание звуковой инструментовке лирического образа. Среди наиболее явных звукообразов, сформировавшихся в лирике поэта, можно назвать звукообразы идеального и реального мира, которые реализуются через более частные образы.

Так, в элегии «Вечер» наиболее ярко представлен звукообраз тишины. С точки зрения В. А. Жуковского, тишина является отблеском идеального мира, она воспринимается поэтом как средство успокоения, способное привести к обретению душевной гармонии, умиротворению, что есть благодать. Само слово тишина уже есть звукообраз.

Мягкий звук [т'] в начале слова сразу привносит чувство уюта. Твердый шипящий [ш] находится между гласными [и] и [ы] звучит не резко, но отчетливо. В самом комплексе звуков [иши] словно слышен шёпот. На конце ударный глубокий гласный [а] дает ощущение уверенности, тишина будет всегда, это константа.

Элегия написана четырехстопным и шестистопным ямбом, несущим в себе повышенную эмоциональность. Природа у Жуковского живая, и тишина является звукообразом идеального, но не мёртвого мира, в котором тихо журчит ручей, чуть слышно колыхается тростник, мелькает волшебный луч луны:

Все тихо: рощи спят; в окрестности покой;
Простершись на траве под ивой наклоненной,
Внимаю, как журчит, сливаясь с рекой,
Поток, кустами осененный [2, с. 12].

Практически в каждой строке при описании уснувшей природы слышен ассонанс звуков [ш]; [ш], воплощающий слышимый образ тишины.

Как слит с прохладою растений фимиам!
Как сладко в тишине у берега струй плесканье!
Как тихо веянье зефира по водам
И гибкой ивы трепетанье! [2, с. 12]

Восторг лирического героя от идеально живой тишины передают восклицательные предложения и обращения, а растворение в этой тишине, единение с природой передают паузы. Своеобразное чередование восклицательных предложений и пауз создают особый эмоциональный фон.

Звукообраз реального мира словно противостоит гармонии природы:

Иль всяк своей тропою,
Лишенный спутников, влача сомнений груз,
Разочарованный душою,
Тащиться осужден до бездны гробовой?.. [2, с. 13]

В звукообраз реальности врываются сонорные [р]. В словосочетании «бездны гробовой» сами звуки словно падают в бездну и умолкают, возникновению подобного ощущения способствует пауза в конце стиха. Пребывание лирического героя в реальном мире обозначено одним кратким словом – «рок», которое звучит как предначертанное, Богом данная судьба.

В элегии «Море» звукообразы помогают читателю осознать, что идеальный и реальный миры не существуют отдельно, сами по себе, они связаны между собой, влияют друг на друга, что это пространство медиума доступно человеческому разуму для его постижения.

Звукообраз моря в элегии настолько ярок, что в сознании читателя возникает зрительный образ, описанный В. А. Жуковским: светлое лазурное море в солнечный день, прозрачные воды, сквозь которые виден каждый камушек, тихий шелест пенистых ласковых волн, незабываемые картины восходов и закатов, когда «горящее» солнце словно зажигает изнутри водную стихию. Затем картина меняется: на фоне

светлой лазури появляются «темные тучи», «враждебная мгла», скрывающие чистое небо, слышны раскаты грома, завывания ветра, огромные волны с грохотом и свистом бьются о берег... Смешение звуков и красок вызывают ощущение приближения катастрофы. Однако все изменяется в одно мгновение: «мгла исчезает», «тучи уходят», небо вновь приобретает «сладостный блеск», и только море долго «вздывает испуганные волны», словно не верит обретенной тишине.

Море в элегии настолько очеловечено, что кажется, будто происходит диалог лирического героя с живой стихией, которая способна дышать, любить, радоваться, думать, чувствовать, сражаться, переживать. Многократное употребление местоимения «ты» по отношению к морю подчеркивает душевный характер дружеской беседы. Изменение состояния моря (покой – буря – тревожный покой) ярко передают глаголы второго лица: дышишь, льешься, горишь, блещешь / бьешься, воешь, подъемлешь, рвешь, терзаешь, вздымаешь / скрываешь, дрожишь.

Элегия «Море» написана четырехстопным амфибрахией, поэтому можно сказать, что звукообраз моря словно пронизывает всё произведение – белый стих помогает передать ритм набегаящих волн, многократный повтор шипящего [ш] – шум водной стихии. Состояние покоя предаёт ассонанс ударных гласных [о], [е]:

Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бездной твоей [2, с. 105].

Состояние бури – смешение звуков – яркая аллитерация на шипящие и резкий [р] в соединении с ритмичной строкой представляют слышимый образ шторма, живой звукообраз бури:

Ты бьешься, ты воешь, ты волны подъемлешь,
Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу... [2, с. 106]

Обманчивость вновь обретенного покоя слышится в последней части элегии – продолжается единоначатие с местоимением «ты», аллитерация на шипящие [ш], [щ], но исчезает ассонанс на гласные и появляются взрывные [р], [др] в последних строках. Эпитеты «лазурное море», «светозарная лазурь», «облака золотые» насыщены христианской символикой божественного.

Море у Жуковского – это не идеальный божественный мир, полный гармонии, а только его отражение, но отражение с живой душой, стремящейся к высшим мирам и не находящей покоя в роли посредника между небом и землей, медиума в бинарной оппозиции «небесное» – «земное». Даже сочетание звуков в коротком слове «море» так же содержит звукообраз: ударный [о] как символ необъятного,

бездны, сонорные [м] и [р'] воплощают слышимое, деятельное начало, безударный [э] смягчает звучание резкого звука [р].

Звукообраз неба – слышимый образ высшего из миров. Эпитеты «далекое небо», «светлое небо», «светозарная лазурь», «золотые облака» подчеркивают безмятежность божественной стихии. Небо живет своей «таинственной и сладостной» жизнью, полной гармонии. Многократный повтор [с] – воплощение чистоты божественного света. В повторах звуков [з], [н] можно одновременно увидеть цвета лазури и золота и ощутить звучания небесных сфер. Возникшая пауза становится символом недостижимости высшего из миров:

Иль тянет тебя из земная неволи
Далекое, светлое небо к себе?.. [2, с. 106]
Звукообраз тишины в элегии возникает уже в первых строк.
Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бездной твоей [2, с. 106].

Само слово «безмолвное» является звукообразом тишины: корень –молв- имеет лексическое значение речевого акта, а префикс -без- – звучное отрицание (перед сонорным [м] не происходит оглушение звука [з]). Звукообраз тишины изменчив – изначально это безмолвие «лазурного моря», полного «сладостной жизни» (ассонанс звуков [о], [е]), очевидно то безмолвие является отблеском чистой благодатной тишины «далекого светлого неба», идеального мира, непостижимого для человека. В период бури звукообраз тишины исчезает вовсе и внезапно появляется вновь: он возникает как пауза перед исчезновением «мглы». Вновь обретенная тишина обманчива, и в «бездне покойной» скрывается «смятение». В последних строках исчезают шипящие звуки, символизирующие шум моря, а заключительную фразу, вероятно, можно рассматривать как антитезу (любоваться можно в состоянии умирания, а дрожать в состоянии страха):

Ты, небом любуясь, дрожишь за него [2, с. 106].

Звукообраз лирического героя, размышляющего о тайнах мироздания, слышен в каждом строке элегии. Эмоциональность его речи передают повторяющиеся обращения, вопросы, паузы. Лирический герой обладает тонкой душевной организацией – олицетворяя себя с морем, он пытается проникнуть в тайну его души. Восторг от созерцания водной стихии слышен в слове «очарован» и многочисленных эпитетах. Душа лирического героя словно сливается с душой моря, что влечет за собой возникновение «тревожных дум» о недостижимости высшего из миров. В монологе поэт придает большое значение

звукописи, возникает ассонанс при описании безмятежного неба и яркая аллитерация при воссоздании звукообраза бури. Единение душ лирического героя и моря приводит к «смятенью», осознанию недостижимости идеала. Звукообраз лирического героя представлен и в речевой экспрессии.

Таким образом, В. А. Жуковский наряду с другими поэтическими приемами использует звукообраз для того, чтобы воздействовать на воображение и эмоциональные ощущения читателя, так как именно умение чувствовать и сострадать, с точки зрения поэта, делают человека истинным человеком.

Список литературы

- 1 Журавлев, А. Звук и смысл / А. Журавлев. – М.: Просвещение, 1991. – 155 с.
- 2 Жуковский, В. Баллады и стихи / В. Жуковский – Минск: Юнацтва, 1989. – 285 с.

*УДК 821.161.1-31*3.Прилепин:159.922*

О. Л. Северинова

Науч. рук. – И. Н. Афанасьев, канд. филол. наук, доцент

ОБРАЗЫ ИЗМЕНЕННЫХ СОСТОЯНИЙ СОЗНАНИЯ В РОМАНЕ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «ПАТОЛОГИИ»

В статье исследуется роль образов измененных состояний сознания в современной прозе о чеченской войне на материале романа Захара Прилепина «Патологии». Функциональная специфичность обозначенных художественных образов определяется в контексте взглядов интегральной школы трансперсональной парадигмы.

Если согласиться с точкой зрения Марка Липовецкого и не обесценивать роль «политической моторики» в творчестве Захара Прилепина, то роман «Патологии» (2005) можно представить себе в виде семантически триединой нисходящей от общего к частному структуры. Самым масштабным образным уровнем будет уже упомянутый «политический», присутствующий в произведении как «политическое бессознательное» [1] и опирающийся на такие понятия, как родина, государство и т. п. Но в «Патологиях» этот уровень не является

стержневым, поскольку присутствует здесь как опосредованный «частным» уровнем, то есть областью индивидуального. Между этими двумя уровнями располагается «мысль семейная». Все три составляющих интересны именно тем, что их объединяет, – проблемой распада и обретения утраченного единства. Причем индивидуальное Единство – это результат личностной эволюции и процесс познания собственной природы (так, утрированно материализованным его примером могут служить рационалистские разговоры о Боге, фактически допросы несостоявшегося семинариста-омоновца Монаха о душе, которые без устали провоцирует главный герой романа – Егор Ташевский). С этой позиции код «измененные состояния сознания» (далее – ИСС) приложим к процессу дешифровки произведения на уровне композиции и сюжетно-фабульной стороны художественного «послания».

Необходимо также пояснить, по каким законам будет работать на этой русско-чеченской художественной местности избранный нами «компас» – образы ИСС. Мы обращаемся к интегральной школе трансперсональной парадигмы, выступающей здесь в роли организатора семантической разноуровневости. Весь жизненный опыт человека, в свете ее концепции, представляет собой эволюцию от доэгоических состояний к эгоическим и трансэгоическим: изначальное младенческое доэгоическое Единство сменяется появлением первых зачатков дифференциации на субъектную и объектную области на так называемой уроборической стадии, которую позже сменяет этап тифонической дифференциации (ребенок понимает себя не как монолит, а как сложное, имеющее сознание и тело), вербально-концептуальное членство (доминирует вербальное, синтаксическое построение личности, когда ребенок вербализует мир и понимает его посредством языка), ведущее впоследствии к высшему этапу эволюции человека для западной психологии – самоактуализации. Вместо этого термина гуманистического направления науки о душе Кен Уилбер как представитель данного направления в трансперсональной психологии использует мифологическую номинацию – кентаврический этап (как идеальное соединение ранее дифференцированного и прожитого человеком на доэгоических стадиях его эволюции). Именно здесь могут появиться первые зачатки трансценденции, расширяющие карту человеческого сознания. Говоря об образе войны в романе З. Прилепина «Патологии», мы обращаемся к одной из высших точек экстремального человеческого опыта в современной литературе – точке пересечения жизни сформировавшегося «эго» и угрозы смерти.

Война как пространство абсолютной смерти в любой из традиций ее осмысления культивирует вопрос о героическом, и каждый раз

культурные и социально-исторические факторы предъявляют ему свои синхронные претензии. И если негероическое – всеобъемлющее чувство ужаса, беспокойство за собственную целостность, то героическим на этой войне становится обретение Единства через «преодоление своей естественной “тварной” сущности» [2, с. 14]. Другими словами, умение не регрессировать до доэгоической стадии эволюции, где тело – вершина целостности, но оставаться в пределах настоящего этапа и даже переходить на следующий. Героическое в романе З. Прилепина вполне соответствует представлениям о героическом в трансперсональной парадигме: это механизм преодоления собственной конечности, стремление быть бессмертным и космоцентричным; это естественная реакция на смерть, максимально свободная от многообразия культурно-исторического детерминизма. Обращение в романе к отдельной судьбе, отдельному сознанию героя-воина переносит героическое в эту же частную, узкую область. Собственно, потому современная баталистика о чеченской войне стала для критического читательского взгляда феноменом если не антигероическим, то нравственно опростившимся агероическим. Перенос проблемы героического в плоскость индивидуального сознания объединяет образы ИСС и феномен войны (частный и политический уровни) и поднимает вслед за собой «семейный» проблемный пласт романа.

Детство Егора Ташевского и эта часть его семейной истории, конечно, помещены в романе в конкретный исторический контекст с перспективой государственного распада: прощание с единством родины-матери совпадает у Прилепина с расставанием героя с матерью: «<...> потом я смотрел в потолок, думал о богатырях, иногда на улице начинала лаять Дэзи, и я мечтал, что сейчас зайдет мама, которая бросила нас, когда мне было несколько месяцев» [3, с. 38]. Егор-ребенок не успел узнать мать, но только почувствовал ее отсутствие как отсутствие собственной целостности. И поскольку расставание с матерью – это утрата порождающего начала, то и само рождение Единства героя не имплицировано в текст произведения. С ним мы встретимся хронологически (биографически) позже в обновленной форме, а композиционно именно с него и начнется знакомство с героем, участником чеченской войны.

Детство героя демонстрирует первую модель инварианта семьи, основанную, как ни странно, на ее распаде: в переломное райское единство ребенка расставание с матерью вносит преждевременные угрозы смерти (Танатоса). Но прощание с каждым уровнем эволюции должно происходить благодаря взаимодействию слаженного двойственного механизма – Эроса (в широком смысле желания, стремления, любви)

и Танатоса (смерти, страха смерти). Младенческий рай героя осквернен, не пережит вполне, потому стремление к материнскому – его главное стремление (Эрос). Не избыв желая быть единым целым с матерью, но испытав ужас смерти-отделенности раньше срока, герой остается с этим Эросом как свидетельством первой и главной жизненной потери. На каждом этапе он познает мир, в котором по-прежнему нет материнства и отсутствие которого он заполняет ее суррогатными заменителями. Образ дома (дом отца, затем деда, интернат) в романе «Патологии» всегда маркирован маскулинным началом. Позже в Чечне герой, не успев осмыслить и остановить поток своего бессознательного, хлынувшего из детства, признается: «Мне в детстве всегда такие случаи представлялись: вот мы с отцом случайно окажемся в горящем доме, среди других людей... Или – на льдине во время ледохода... Все гибнут, а мы спасаемся» [3, с. 34]. Его детские видения-фантазии о преодолении разобщенности, дифференциации с необходимой частью мира через картины гибели и выживания. Построение этих образов бессознательным героя – явное желание отредактировать реальность, создать ее новую возможную модель.

Вторая модель семьи (квазисемьи) появляется у героя в довоенное время его молодости. Она строится по лекалам первой, а потому также обречена на распад. Ролевая составляющая этого союза – результат первичной семейной деформации, поэтому отношения с Дашей-ребенком («Я стал называть ее Малышом. Так называл меня отец» [3, с. 280]) представляются нам дежавю, отождествлением с ролевой схемой первой семьи – «ребенок-отец».

К тому же дополнительная роль Даши как явления-отсутствия и наваждения также определена матрицей первой семьи. Отсюда произрастают попытки по самодотраиванию Егора. Тифонический телесный Эрос его эволюции, выраженный в стремлении к восстановлению личного Единства с помощью нового женского персонажа, порождает гиперболических призраков – образы с яркой физиологией: «К тому времени, когда мой разум заселили духи, я досконально изучил ее тело. Духи слетались на тело моей любимой, тем самым терзая меня, совершенно беззащитного...» [3, с. 144].

Платоновское божественное неистовство, в которое впадает влюбленный Егор, как бы затмевает собой более позднее приобретение вербальной самости – Супер-«Эго», обеспечивающее сначала ребенку, а затем и взрослому внутренний контролирующий диалогизм мышления (диалог с голосом совести). В очередной раз ужас смерти перед образом материнства отбрасывает сознание Егора от роли героя-отца к миру детской катастрофы. Собственно, эта любовная патология, скатывание

в прошлое и подталкивают Егора в его поисках самости через семью (мать) от экзистенциального ужаса перед осиротевшим миром (Танатос) к натуралистическому телесному ужасу смерти посредством мужского военного дела. И мужественная телесность такой работы становится гарантом не только физического выживания в экстриме войны, но и возможностью выживания на большом личностном эволюционном пути. На образном уровне персонажей – это добровольное отделение от Даши и цепи более ранних проблем. Оставить желаемое (но не забыть), отделиться от него добровольно – значит перенаправить Эрос на другой объект, избавиться от страха смерти через потерю предыдущего объекта. Это свидетельство перехода на новый уровень эволюции, обретения новой самости. Так, герой, будучи в опасной для жизни ситуации, не дает себе увязнуть в воспоминаниях о детстве, хотя и имеет склонность возвращаться к ним: «Мы трогаемся, проезжаем всего метров сто, и я внезапно понимаю, что у меня атрофированы все органы, *что мой рассудок сейчас двинется и покатится, чертыхаясь, назад, к детству, счастливый и дурашливый. По нам стреляют*» [3, с. 92]. В пространстве чеченской школы жизни и смерти современные воины учатся открывать глаза на собственное бытие, смотреть на него с расстояния пугающего завтрашнего боя, то есть учатся смотреть и в себя.

Этот исключительно мужской аналог семьи – военное братство – подобен, по словам героя, мироустройству интерната с его всеобщим и ничьим, но уже влечет за собой принятие, адекватное смирение перед собственной отдельностью и позволяет осмыслять значение матери в собственной жизни, ее роль в рождении и смерти. В. Руднев замечает: «<...> мать – это не только первый, но и последний объект в жизни человека. Ср. частую в нарративном искусстве фигуру солдата, умирающего на поле боя со словом “мама” на устах» [4, с. 166].

Последний вариант построения частной и семейной цельности можно рассматривать уже не просто как пролонгацию стремления к Единству, но как новую ступень личностной эволюции и самости героя, подобно той, которая возникает и в масштабе государства, выбирающегося из-под развалов бывшего единства при помощи ведения военных действий ради объединяющей национальной идеи. Для Егора Ташевского возвращение в родной город Святой Спас означает еще и возвращение к себе, открытие своей новой интегрированной самости. Это кентаврический (экзистенциальный) этап эволюции, соединения ума и тела: «Индивид учится видеть мысли о вчерашнем, как происшествия в настоящем, и ожидание завтрашнего, как деятельность в настоящем (кстати, это теория времени св. Августина: прошлое –

только воспоминание, будущее – лишь ожидание, но оба они суть факты настоящего)» [5, с. 98 – 99]. И в отличие от предыдущих периодов биографии персонажа, где господствовали изматывающие призраки прошлого или фантазии, бывшего воина, – это «высокое» фантазирование. По словам К. Уилбера, способность к «высокому» фантазированию является признаком направленности на трансперсональную область, так как образное видение – это уже создание возможной трансвербальной реальности, высшая форма познания. Она говорит о готовности к преодолению эгоической дифференциации. И, проезжая мост, соединяющий два берега Святого Спаса, герой-отец беспокоится не о себе, а о своем приемыше. Самость Ташевского больше не терзают Эрос и Танатос, связанные с образом Великой Матери. Но ребенок, трехлетний сын, своим сиротством младенчества повторяющий эволюционные сбои героя, также лишен взаимоотношений с материнским началом, которые должны быть сначала частью его самого, а затем – его главным окружением. И поэтому мучительные видения отца, если воспользоваться теорией С. Грофа, могут быть причислены к перинатальному опыту – процессу рождения – с его крайними муками: «Последние мгновения я двигался в полной тьме, и вокруг меня не было жидкости, но было – мясо, кровавое, теплое, сочащееся, такое уютное, сжимающее мою голову, ломающее мне кости черепа, деформирующее мою недоразвитую склизкую голову... Был слышен непрерывный крик роженицы» [3, с. 13]. Агония рождения, широкая перинатальная образность роднит Егора и его приемного сына, устанавливает между ними кровную связь.

Этот долгий личностный путь Егора Ташевского по обретению Единства через опыт войны и смерти приводит к интегрированной самости не только уровень индивидуальной эволюции, но и расщепленную в его сознании картину реальности (семейную и государственную). За счет расширения спектра его сознания, неоднократных инволюций, до- и поствербальных образов. От предыдущих вариантов традиции баталистики в литературе отклоняется не только внутренняя упорядоченность элементов произведения, но и его структура: композиционная перестановка тождественна логике событийной организации романа. И такая удивительная стабильность конструкции образа мира, состоящего из череды изменений, – во многом заслуга образов ИСС.

Список литературы

1 Липовецкий, М. Политическая моторика Захара Прилепина [Электронный ресурс] / М. Липовецкий // Знамя. – 2012. – № 10. – Журнальный

зал. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/li12.html>. – Дата доступа: 22.03.2015.

2 Аристов, Д. В. Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Д. В. Аристов. – Пермь, 2013. – 20 с.

3 Прилепин, З. Патологии / З. Прилепин. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 349 с.

4 Руднев, В. Словарь безумия / В. Руднев. – М.: Класс, 2005. – 400 с.

5 Уилбер, К. Проект Атман. Трансперсональный взгляд на человеческое развитие / К. Уилбер. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 314 с.

УДК 821.161.3'06-14:7.046

Н. В. Смірнова

Навук. кір. – А. В. Брадзіхіна, канд. філал. навук, дацэнт

АЎТАРСКАЯ МІФАЛОГІЯ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІРЫЦЫ

У артыкуле разглядаюцца перадумовы з'яўлення адметных аўтарскіх міфалагем у сучаснай беларускай лірыцы. Крыніцай нава-твораў найчасцей выступаюць пераасэнсаваныя вобразы нацыяналь-най і сусветнай міфалагічных культур. Стварэнне індывідуальна-аўтарскіх вобразаў дазваляе гаварыць пра значнасць катэгорыі міфа-лагізму ў айчынным мастацтве слова.

Нярэдка мастацкі міфалагізм выяўляецца ў творах у якасці аўтар-скага міфа, узнікненне якога звязваецца з канчатковым станаўленнем асобы як творцы праз выкарыстанне лепшых узораў сусветнай куль-туры. Створаныя ўласна аўтарскія міфалагемы праяўляюцца найперш на моўным узроўні тэксту шляхам пераасэнсавання і арыгінальнай інтэрпрэтацыі архетыпаў. Аўтарскія міфалагемы, абумоўленыя ады-ходам ад традыцыйных універсальных вобразаў і матываў, магчыма разглядаць і як праяву дэміфалагізацыі. Такім чынам, працэс фарміра-вання аўтарскага міфа мае амбівалентны характар. Пры гэтым узнікненне арыгінальных міфалагем у сучаснай літаратуры можа адбывацца двума шляхамі: у выніку індывідуальнага мастацкага пераасэнсавання першапачатковых вобразаў або праз несвядомы зва-рот творцы да ўніверсальных міфалагічных мадэлей. У другім выпад-ку, па словах Н. Мядзведзевай, «новыя квазіміфалагічныя вобразы

маюць у параўнанні са сваімі архетыпамі прынцыпова іншы характар. Гаворка ідзе, такім чынам, ужо не пра міфалагічную, а пра ўласна мастацкую вобразнасць, пра вобраз, што ствараецца з прыцягненнем тых ці іншых рыс міфа» [1].

Стварэнне сучаснымі беларускімі паэтамі індывідуальна-аўтарскіх міфалагем абумоўлена найперш зваротам да традыцый народнай культуры і нацыянальных архетыпаў. Яскравы прыклад гэтаму – паэтычныя зборнікі Анатоля Сыса «Агмень» (1988) і «Пан Лес» (1989), ужо назвы якіх з’яўляюцца метафарычнымі ўвасабленнямі Радзімы.

Сярод вобразаў аўтарскай міфатворчасці ў сённяшняй лірыцы асабліваю цікавасць выклікае вобраз ваўка, які выступае ў розных іпастасях. Перадумовай узнікнення шматлікіх лірычных твораў, у якіх воўк выступае стрыжнёвым персанажам, з’яўляецца мнагазначнасць функцый і сутнасці апошняга ў нацыянальным фальклоры. Ва ўяўленнях старажытных беларусаў воўк – вобраз амбівалентны. З аднаго боку, гэта пасланец Ярылы, бога ўрадлівасці, таму нашы продкі «вельмі шанавалі гэтага драпежніка, прыносілі яму ахвяры» [2]. З іншага боку, воўк – жывёліна драпежная, небяспечная, таму і палявалі на яго круглы год. Магічнай сілай валодала пераапраанне ў воўчую скуру, што азначала непрыняцце правіл, бесперапынны жыццёвы рух. Падпарадкоўваліся ваўкі, згодна з павер’ем, важаку – ваўку белага колеру, які мог стаць правобразам Бажавоўка А. Сыса:

Ён бажавоўкам праслыве,
прыблудным патарочам,
ніхто яго не праміне,
не плюнуць каб у вочы [3, с. 165].

(«Бажавоўк»)

У адрозненне ад моцнага, магутнага фальклорнага адпаведніка, Бажавоўк выступае істотай прыніжанай, заняйдбанай, што абумоўлена алегарычным асэнсаваннем А. Сысам сацыяльнай непрызнанасці паэтаў-прарокаў. І. Штэйнер, робячы агляд вобразнай сістэмы паэта, сцвярджае, што «А. Сын падсвядома сягае да тых старажытнейшых часоў, калі воўк выступаў як не сябрам, то няхай і злым, але родзічам. Без яго не магло ўявіцца жыццё, воўк – гэта шэрае ўвасабленне нечага патаемнага, што сочыць за табою, нагадвае пра веліч жыцця і ягоную крохкасць. <...> Аўтарскі наватвор (якое спалучэнне) сведчыць пра тое, што паэту канца другога тысячагоддзя не столькі імпануе інтэрпрэтацыя класічных матываў і сюжэтаў, колькі ўласная міфатворчасць. А. Сын не толькі вяртае закрытае для цяперашняга бе-

ларуса ўяўленне, некалі кідкую выразную метафару, але і стварае свой, уласны міф, адметны, арыгінальны, напоўнены ўласным вопытам і досведам, а таму не менш магутны і ўсясільны, чым прашчурскі» [4, с. 10].

У аўтарскай міфатворчасці В. Куртаніч вобраз ваўка выяўляецца ў дзвюх іпастасях – Валавуда і Ваўчыхі, якія сталі ідэйна-мастацкай асновай зборніка «Валавуд» (2002). Атаясамленне лірычнай гераіні В. Куртаніч з вобразам Ваўчыхі невыпадковае, бо для старажытных беларусаў Воўк, нагадаем, быў жывёлай сакральнай і магічнай. Нашы продкі верылі, што ў выглядзе ваўка з’яўляюцца памерлыя. Для свайго былога люблага, які « <...> ідзе прытомны, / мой Адзін-адзіны / са словамі, як вёрткія вужы, / з усмешкамі, як слізкія смаўжы, / з вачыма, як халодныя глыжы, / і на вяроўцы лёс вядзе ваўчыны» [5, с. 50], пакінутая лірычная гераіня ператвараецца ў самотную Ваўчыху – сімвал смерці кахання, якая прагне помсты. Апошняя набывае арыгінальнае ўвасабленне – выгляд міфічнага духа Валавуда:

Валавуд – гэта рэўнасць,
Валавуд – гэта гуд,
Валавуд – гэта крэўнасць
хаатычных пакут [5, с. 14].

(«Валавуд – гэта рэўнасць»)

Аднак вобраз Валавуда значна шырэй за пералічаныя вышэй азначэнні. З аднаго боку, гэта лірычны аб’ект і каханы гераіні; з іншага – Валавуда магчыма разглядаць як яе Alter Ego, унутранага Бога ці Д’ябла. Менавіта таму вынайздзены В. Куртаніч вобраз атрымаўся такім шматпланавым і па-філасофску глыбокім.

А. Браздзіхіна лічыць, што «<...> прысутнасць матываў рэінкарнацыі, варажбы, праклёну, замовы, любжаў, што чаргуюцца з малітвамі, вобразаў Белабога, Крышны, “тыбецкага анёлка”, а таксама круку, чорнага вужакі і інш., сведчаць пра мікст самых розных рэлігій у светапогляднай канцэпцыі літаратурнай гераіні» [6, с. 95]. Сапраўды, адзнакай аўтарскай лірыкі В. Куртаніч паўстае ўпляценне язычніцкіх міфаў у хрысціянскія, індуйсцкія і будысцкія, што і стварае ўласны мастацкі свет паэтыкі. Менавіта такія творчы падыход аўтаркі да працэсу асэнсавання нацыянальных і сусветных здабыткаў прыводзіць да з’яўлення новых аўтарскіх міфалагем, сапраўды наватарскага і непаўторнага вобразу бога Валавуда.

Адной з самых трагічных іпастасей Ваўка ў беларускай міфалогіі з’яўляецца вобраз Ваўкалака, які выступае чарадзеям, здольным пераўвасабляцца ў ваўка, або чалавекам, прымуова ператвораным у

ваўка ведзьмаком. Паводле ўяўленняў беларусаў, «паводзіны Ваўкалакаў вельмі адрозніваюцца ад паводзінаў звычайных ваўкоў: яны жаласна выюць, нібы плачуць ці стогнуць, выюць на ўсход сонца ці ў напрамку сваіх вёсак – гэта іх малітва <...>. Ваўкалакі захоўваюць здольнасць думаць і перажываць па-людску, яны пакутуюць. Калі мінаецца тэрмін чараў, Ваўкалак становіцца чалавекам» [7]. Па сутнасці, гэтая маргінальная істота – увасабленне вечнай адзіноты, бо не прынятая ні светам чалавечым, ні жывёльным.

У паэтычнай спадчыне Р. Барадуліна назіраецца традыцыйная народная трактоўка міфалагемы. Нягледзячы на тое, што ў аўтара Ваўкалак мае станоўчую канатацыю і выклікае спачуванне, лёс ахвяры чарадзеяства назаўсёды застаецца незайздросным:

Ваўчыныя не ядуць прысмакі,
Не сырамясіцу, а праснакі.
Дзе плачуць шчырыя ваўкалакі,
Там з-пад карчэўя
Бягуць раўчукі.
Але:
Ім хочацца,
Забытым, бяздомным,
Адчуць наноў чалавечы страх.
Ды ваўкалачыцца ў лесе цёмным
Іх доля.
Дадому травее шлях [8, с. 296].

(«Аблачына-самабранка»)

Творчае пераасэнсаванне вобраза Ваўкалака можа спрыяць узнікненню новых індывідуальна-аўтарскіх міфалагем. Так, у паэзіі У. Арлова сустракаем дзіўны маргінальны вобраз чалавекаптушак, якія таксама займаюць памежнае месца паміж светам жывёльным і чалавечым, а таму таксама асуджаны на вечную самоту:

Птушкі не прымаюць іх – чуюць
пад іхнімі пёрамі чалавечыя душы.
Людзі не прымаюць іх – чуюць,
што яны могуць ператварацца ў птушак [9, с. 73].

(«Чалавекаптушкі»)

У. Арлоў выносіць гэтым прыгожым, высокім стварэнням відавочны прысуд, бо грамадства варожа ставіцца да непадобнасці. Але адкрыты фінал верша прымушае рэцыпіента прачытаць гэты прысуд як прысуд абыякавасці і шэрасці соцыуму.

Міфалагема чалавекаптушкі прысутнічае і ў паэтычнай творчасці А. Мінкіна, які надае вобразу ўзнёсласць і рамантычнасць:

Лётаюць шматкі газеты над дахам
а сярод іх агністае пёрка
з крыла чалавекаптаха
закаханага ў зоркі [10, с. 47].

(«Балада пра чалавекаптаха»)

У адрозненне ад чалавекаптушкі У. Арлова, семантыка дадзенага вобраза звязваецца з надзеяй на лепшую будучыню. Такая мастацкая інтэрпрэтацыя заснавана на знешнім падабенстве з казачнай Жар-птушкай, вогненнае пер'е якой можа ўказваць шлях у цемры.

Асобную групу аўтарскіх міфалагем складаюць створаныя мастакамі слова прасторавыя вобразы. Так, асэнсаванне складаных праблем чалавечага існавання падштурхоўвае А. Мінкіна да стварэння ўласнай краіны Нівечы, якая абячае супакаенне кожнаму, хто гатовы там застацца. На стварэнне вобраза гэтай маўклівай тэрыторыі відавочны ўплыў аказала антычная міфалогія, а дакладней – міф пра раку Лету ў падземным царстве Аіда. Адсюль – амбівалентнасць вобраза як Раю і Пекла на зямлі: «Якое шчасце рынуць безразважна / Ў Нівеч, што прымае ўсіх зычліва / І роўна ўсіх адорвае пяшчотай» [10, с. 18] («Пасланец Белабога»).

Яскравы і адметны вобраз аўтарскай краіны стварыў Э. Акулін. Яго Азаімію можна разглядаць як краіну-мару, што валодае вялікай колькасцю сэнсаў. Міфалагічная прастора краіны паэтаў успрымаецца арганічнай, бо створана як адзінства кампанентаў на аснове вобразаў зімовай прыроды і гукавых эфектаў завірухі:

Азаімія –
сноў зазіміны.
Азаімія –
снегаспеў.
Азаімія –
даль задымлена
і зазімлена неўспадзеў.
Азаімія –
песня зімня,
мноі прыдуманы вершасвет. [11, с. 72 – 73].

(«Азаімія»)

Такім чынам, аўтарская міфалогія – гэта частка мастацкага свету, якая ўяўляе сабой сукупнасць ідэй і ўяўленняў пісьменніка, арыгінальна ўвасобленых у сістэме вобразаў і матываў. Існаванне ў сучаснай беларускай лірыцы адзнак аўтарскай міфатворчасці абумоўлена

зваротам да нацыянальнай і сусветнай міфалагічных культур. У працэсе пераасэнсавання ўніверсальных міфалагем айчынныя творцы выходзяць за межы існуючай рэальнасці, што дазваляе ствараць сапраўды наватарскія вобразы (Бажавоўк, Валавуд, чалавекаптушкі, Нівеч, Азаімія і інш.), характэрнай прыкметай якіх з'яўляецца сінтэз разнастайных міфалагічных крыніц.

Спіс літаратуры

- 1 Медведева, Н. Г. Мифология и ее роль в становлении личности : дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.08 / Н. Г. Медведева. – М., 1984. – 174 с.
- 2 Мифология славян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mifijslavyan.ru/stories4/75.htm>. – Дата доступа: 15.05.2015.
- 3 Сыс, А. Лён: выбраныя творы / А. Сыс. – Мінск: Кнігазбор, 2006. – 436 с.
- 4 Штэйнер, І. «Свае руны мне не вышыць...»: спадчына Анатоля Сыса / І. Штэйнер. – Мінск: Кнігазбор, 2008. – 40 с.
- 5 Куртаніч, В. Валавуд: вершы / В. Куртаніч. – Мінск: «Беларускі кнігазбор», 2002. – 84 с.
- 6 Брадзіхіна, А. В. 90-60-90 (Сучасны літаратурны працэс: на шляху да ідэалу): зб. навук.-крыт. арт. / А. В. Брадзіхіна: М-ва адукацыі РБ. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2015. – 200 с.
- 7 Мифология славян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mifijslavyan.ru/stories2/665.htm>. – Дата доступа: 15.05.2015.
- 8 Барадулін, Р. Выбраныя творы / Рыгор Барадулін; уклад., прадм., камент. М. Скоблы. – Мінск: Кнігазбор, 2008. – 600 с.
- 9 Арлоў, У. Там, за дзвярыма: вершы ў прозе / У. Арлоў. – Мінск: Маст. літ., 1991. – 94 с.
- 10 Мінкін, А. Расколіна: вершы і паэма / А. Мінкін. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1991. – 77 с.
- 11 Акулін, Э. Мною прыдуманы вершасвет / Э. Акулін // Дзеяслоў. – 2003. – № 3. – С. 70–77.

*УДК 821.161.1-32*М.Зоценко*

О. А. Суглобова

Науч. рук. – Е. В. Сажина, канд. филол. наук, доцент

РЕЧЬ РАССКАЗЧИКА-ГЕРОЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. ЗОЩЕНКО

В данной статье рассматривается речь рассказчика-героя в рассказах М. Зощенко. Целью работы является выявление наиболее

эффективных языковых средств создания комического в рассказах М. Зощенко. Материалом для проведения исследования послужили следующие рассказы: «Исповедь», «Случай в провинции», «Ошибочка», «Зубное дело», «Веселенькая история», «Твердая валюта», «Рассказы Назара Ильича Господина Синеврюхова», «Рассказ о том, как у Семен Семеныча Курочкина ложка пропала», «Административный восторг», «Гибель строителей», «Материнство и младенчество», «Домашнее средство», «Западня», «Жертва революции». В ходе исследования было выявлено, что одними из наиболее употребляемых средств создания комического в рассказах М. Зощенко являются ирония, каламбур, алогизм и макаронизмы.

Творчество Михаила Зощенко – самобытное явление в русской советской литературе. Писатель по-своему увидел некоторые характерные процессы современной ему действительности, вывел галерею персонажей, породивших нарицательное понятие «зощенковский герой».

Герой Зощенко – обыватель, человек с убогой моралью и примитивным взглядом на жизнь. Этот обыватель олицетворял собой целый человеческий пласт тогдашней России. Зощенко же во многих своих произведениях пытался подчеркнуть, что этот обыватель зачастую тратил все свои силы на борьбу с разного рода мелкими житейскими неурядицами, вместо того, чтобы что-то реально сделать на благо общества [1, с. 14].

При чтении зощенковских рассказов бросается в глаза, что рассказчик-герой по большей части совершенно серьезен. Но зато невольно утрированы, смещены контуры событий, пропущенных через его сознание. И это несоответствие автор показывает с помощью иронии. Смысл иронии в том, чтобы высмеять какое-либо явление, назвав его не тем словом, которое оно заслуживает. Переименование притворно, нарочито, оно выражает вполне определенную насмешливую или негативную оценку. В рассказах М. Зощенко можно встретить много примеров иронии:

*«Бабка Фёкла **сильно разорилась** – купила за двугривенный свечку и поставила перед угодником»* [2, с. 16].

*«На станции нас **приветливо** встретил агент уголовного розыска»* [2, с. 22].

*«Народ-то у нас на фабрике **весь грамотный**. Любого человека разбуди, скажем, ночью и заставь его фамилию свою написать – напишет»* [2, с. 16].

*«Один-то зуб ему, верно, **выбили при разговоре**. А другие самостоятельно начали падать. Так сказать, не дожидаясь событий»* [2, с. 165].

«И крови-то почти не было – не больше полстакана» [2, с. 172].

Среди излюбленных речевых средств Зощенко-стилиста – каламбур, игра слов, основанная на омонимии и многозначности. В рассказах Зощенко нередко содержится насмешка над героем, который, не понимая истинного смысла термина, употребляет его как свободное словосочетание и со своей точки зрения, не лишенной логики, и комическим образом его переосмысливает.

Так, герой рассказа «Твердая валюта» переосмысливает термин «твердая валюта» как металлические деньги и в свою очередь по принципу контраста вводит свой термин «мягкая валюта», т. е. бумажные деньги: *«Что-то мне не нравится, граждане, твердая валюта... Ничего в ней нету хорошего. Одно сплошное беспокойство выходит гражданам. Скажем, – двугривенный. Звонит, слов нету, а положил его в карман – и поминай как звали: небольшая дырочка в кармане, и вывалилась ваша твердая валюта к чертовой бабушке. А если валюта мягкая, то опять-таки ничего в ней хорошего. Одно сплошное беспокойство выходит гражданам. Ну. Бумажка и бумажка, а присел за стол, сыграл в “очко” – и нету вашей бумажки»* [2, с. 452].

Совершенно по той же логике герой первых рассказов Зощенко Синебрюхов употребляет термин «домашнее образование», ассоциирующееся у читателя с дворянской практикой приглашения на дом учителей, как образование, полученное дома: *«Образование у меня, прямо скажу, никакое, а домашнее»* [3, с. 114]. Юмор заключается в том, что вместо того, чтобы сказать, что он нигде не учился, Синебрюхов говорит, что у него домашнее (т. е. лучшее) образование.

В другом рассказе термины «недвижимое имущество» и «движимое имущество» понимаются героем соответственно как «имущество, которое не сдвигают с места» и «то, которое часто передвигают»: *«Я, конечно, человек бедный. Недвижимого имущества у меня нету. А что комод стоит в моей комнатке, то, прямо скажу, не мой это комод, а хозяйский. Кровать тоже хозяйская. А из движимого имущества только у меня есть, что серебряная ложка»* [3, с. 288].

Еще одной особенностью техники создания комического эффекта у Зощенко является использование алогизмов. В основе алогизма как стилистического приема и средства создания комического лежит отсутствие логической целесообразности в использовании различных элементов речи, начиная с речи и заканчивая грамматическими конструкциями, словесный комический алогизм возникает в результате несовпадения логики рассказчика и логики читателя.

В «Административном восторге» разлад создают антонимы, например: *«Но факт, что забрела [свинья] и явно нарушает общественный беспорядок»* [2, с. 84]. Беспорядок и порядок – слова с противоположным значением. Кроме подмены слова, здесь автор использует глагол «нарушать» в сочетании с существительным «беспорядок». По нормам русского литературного языка «нарушать» можно правила, порядок или иные нормы. Герой хочет сказать одно, а выражает совершенно противоположное, но это противоположное странным образом соответствует действительному положению вещей.

Рассмотрим еще один пример: *«А жизнь в этом дворце роскошная. Даже специальная уборщица имеется. Мало ли – убрать чего, или, например, подмести какую-нибудь нужную бумажку»* [3, с. 43]. Здесь рассказчик говорит «нужную бумажку» вместо «ненужную бумажку».

«А тут начали, конечно, ей разные жильцы советы преподавать. – Ты, говорят, – цветки делай на пасхальные дни. Или, – говорят, – перекинись на антисанитарный фронт – полы мой или окошки протирай» [2, с. 184]. В данном примере рассказчик говорит «на антисанитарный фронт» вместо «санитарный фронт». Но в то же время, уборщицы действительно часто подметали «нужные» бумажки, а санитарный фронт в то время по сути дела был антисанитарным.

В рассказе «Домашнее средство» говорится о том, что пациенты к врачам стали в последнее время предъявлять повышенные требования и даже избивали врачей за плохое лечение. Это, естественно, вызвало нездоровую психологическую реакцию у врачей: *«Ясное дело, врачи стали нервничать, стали грустить от своей профессии, стали позабывать разные нехирургические инструменты во внутренностях граждан»* [3, с. 54].

Этот пример интересен тем, что создает дополнительный комический эффект, вытекающий из новой логики предложения: мол, хирургические инструменты можно оставлять во внутренностях пациентов, а вот нехирургические – нельзя.

В целях создания комического эффекта Зощенко также использует макароническую речь – неправильное и не к месту употребление рассказчиком иностранных слов. У Зощенко такая речь встречается для передачи попыток его героя объясниться с иностранцами. Находясь в командировке в Германии, герой зашел в общественный туалет. Но дверь туалета устроена так, что она открывается только при условии, если посетитель спустил воду. Не зная этой тонкости, герой оказывается в трудном положении и сквозь закрытую дверь призывает местных жителей на помощь: *«Геноссе, геноссе, дер тюр, сволочь,*

никак не открывается. Компренешен? Будьте любезны, отпустите на волю. Два часа сижу» [2, с. 214].

«– Ах, – говорит, – Ефим, комси-комса, не вы ли сперли мои дамские часики, девяносто шестой пробы, обсыпанные брильянтами?» [2, с. 27].

Во многих случаях комизм усиливается столкновением иностранной или псевдоиностранной лексики с русскими вульгаризмами, типа «сволочь», «сперли» и т. п.

Таким образом, исследовав речь рассказчика-героя в произведениях Зощенко, мы можем сделать вывод, что одними из наиболее употребляемых средств создания комического в его рассказах являются ирония, каламбур, алогизм и макаронизмы. На наш взгляд, именно эти языковые средства наиболее полно передают своеобразную творческую манеру Зощенко.

Список литературы

- 1 Крепс, М. Б. Техника комического у Зощенко / М. Б. Крепс. – Benson: Chalidze publ., 1986. – 244 с.
- 2 Зощенко, М. М. Аристократка: Рассказы. Повести / М. М. Зощенко. – М.: Эксмо, 2006. – 640 с.
- 3 Зощенко, М. М. Деньги. Любовь. Неудачи: Повесть. Рассказы / М. М. Зощенко. – М.: Эксмо, 2006. – 640 с.

УДК 821.112.2-343*Гримм:821.161.1343

*В.А.Жуковский:821.161.1343*А.С.Пушкин:119

М. Д. Ткаченко

Науч. рук. – Т. Н. Усольцева, канд. филол. наук, доцент

СИМВОЛИКА ЧИСЛА

В СКАЗКАХ В. А. ЖУКОВСКОГО И А. С. ПУШКИНА

Статья посвящена осмыслению символики чисел в сказке В. А. Жуковского «Спящая царевна» и сказке А. С. Пушкина «О мертвой царевне и о семи богатырях». Выявлены различия в интерпретации заимствованных сюжетов произведений, проанализирована функция чисел в сказках, а также подход В. А. Жуковского и А. С. Пушкина в осмыслении мифологической роли чисел в сюжетах произведений.

Объединяющим началом двух текстов разных авторов является тот факт, что их сюжет был заимствован из одного источника, а именно сборника сказок братьев Гримм. Это заимствование не было случайным. Так как и В. А. Жуковский, и А. С. Пушкин в своих сказках стремились воссоздать фольклорный колорит, то и сюжеты для них были взяты из сборника народных сказок, которые собирали по всей Германии братья Якоб и Вильгельм Гримм.

В данной статье рассмотрим сказки, которые были взяты В. А. Жуковским и А. С. Пушкиным из сказок братьев Гримм «Спящая красавица» и «Белоснежка». Если В. А. Жуковский перенес в свое произведение действие только из «Спящей красавицы» и незначительно отошел от оригинального сюжета (кроме фольклорного характера, связанного с русской традицией), то А. С. Пушкин в сказке «О мертвой царевне и о семи богатырях» объединил два повествования и дополнил их собственной сюжетной линией (странствия королевича Елисея). Такой разный подход повлиял и на числовую символику произведений.

В сказке В. А. Жуковского «Спящая царевна» числовые значения не уходят от оригинальных чисел из «Спящей красавицы». Главным числом этого произведения является число 12, которое в двух сказках представлено через образы волшебниц, приглашенных на празднование рождения главной героини. Это число акцентировано в сказке своим неполным состоянием, то есть представлено через число 11 и 1. У В. А. Жуковского:

Царь одиннадцать зовет
Чародеек молодых;
Было ж всех двенадцать их;
Но двенадцатой одной,
Хромоногой, старой, злой,
Царь на праздник не позвал [1, с. 170–171].

Представители высших сил (чародейки) обозначены числом 12, так как за этим числом стоит значимая символика. Оно является произведением двух важных в мифологии чисел: 3 и 4, которые являются мерой познания устройства вселенной. Таким образом, число 12 – символ полного космического цикла, оно охватывает духовный и временный порядок одновременно: эзотерическое и экзотерическое. Если обратиться к персонажам в различных мировых традициях, то они занимали высокие посты в своей сфере деятельности: двенадцать апостолов, двенадцать членов в совете Далай-Ламы, двенадцать паладинов (пэров) Карла Великого, двенадцать Рыцарей Круглого Стола [2].

Примечательно, что события в сказке стали разворачиваться в сторону негативного воздействия на главную героиню только после того, как сакральное число 12 не было завершено, а воплощено неполным числом 12, а именно 11, о чем свидетельствует следующий отрывок:

У царя двенадцать блюд
Драгоценных, золотых
Было в царских кладовых;
Приготовили обед;
А двенадцатого нет... [1, с. 170]

Если обратиться к символике числа 11, то можно предположить, что именно оно повлияло на дальнейшие события, а не недостающая до 12 единица в лице злой колдуньи. Число 11 выходит за рамки числа 10, символизирующей цикл с завершающим элементом. Также оно не достигает числа 12, символизирующего полный космический цикл, и, из-за некоторой неопределенности своего значения, в христианской культуре носит негативный оттенок значения: «Одиннадцать – число, которое символизировало опасность, конфликт, мятеж. В Европе его иногда называли, наряду с числом 13, “чертовой дюжиной”» [3].

В тексте сказки «Спящая царевна» также упоминаются числа 3 и 16. Они связаны со временным измерением. Число 16 указывает на возраст героини, в котором произойдет переломный момент в ее жизни. Изначально это угроза смерти девушки, но позднее смерть трансформируется в противоестественное состояние сна. Возможной интерпретацией смерти в возрасте 16 лет может выступать инициация молодой девушки, когда она умирает для старого мира и возрождается для нового. Одним из основных значений числа 16 является достижение определенного этапа [4].

В отличие от оригинального сюжета, в сказке В. А. Жуковского сон царевны длится не 100, а 300 лет, которое является суперлативом числа 3, что находит подтверждение в тексте:

Как ее чудесен сон,
Как три века длится он... [1, с. 175]

Тройку можно встретить и в завуалированной форме времени странствия царского сына, спасителя царевны:

Едет гладким он путем
Час, другой; вот наконец
Перед ним стоит дворец... [1, с. 176]

Число 3 играет важную роль среди чисел в мифологии. Это первое число в целом ряде традиций; оно открывает числовой ряд и квалифицируется как совершенное число. Три – это не только образ абсолютно-го совершенства, превосходства, но и основная составляющая «мифопоэтического макрокосма» и социальной организации [5, с. 234].

Если у В. А. Жуковского в сказке «Спящая царевна» встречаются числа 3, 12 и 16, при этом имея ключевое значение в сюжете произведения, то А. С. Пушкин в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» [6] обращается к другому числовому ряду, в котором числа носят не столько решающий, сколько косвенный характер влияния на развитие событий, однако не утрачивают при этом своей роли в произведении. Исключением является число 7, которым даже отмечено название произведения, а также сюжет оригинальной сказки братьев Гримм «Белоснежка».

В сюжете произведения это число встречается семь раз, а один раз представлено суперлативом. Так, помимо семи богатырей, это число описывает величину приданого молодой царевны:

Семь торговых городов
Да сто сорок теремов [6, с. 543].

140 равно удвоенному числу 70, которое, в свою очередь, является результатом увеличения семи в десять раз. У Пушкина это число носит аккумулярующий характер во всех сказках, где оно употребляется: Балда ест за семерых, время исчисляется неделями, семеро богатырей представляют собой могущественную защиту.

В. Н. Топоров предлагает рассматривать число 7 как сумму сакральных чисел 3 и 4 [5]. Число семь объединяет понятия целостности, стоящие за этими числами в своем обозначении и характеризует общую идею вселенной, константу в описании системы, или выступает как наиболее употребительное число, характеризующее почти универсально всё, что исчисляется в мифопоэтическом космосе.

Число 3 можно встретить в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» как прямо указанным, так и завуалированным в других числовых значениях 6 и 9, не связанным в сюжете объединяющей константой.

Число 9 встречается в начале произведения и символизирует временной промежуток: девять месяцев прошло в ожидании царицей ребенка [6, с. 541]. Хотя данный период имеет реалистичную основу, можно предположить, что 9 несет в себе символический посыл, так как заключает в себе сразу три тройки, которые являются мини-циклами не только сами по себе, но и в совокупности, усиливая степень цикличности. К тому же в рамках сказочного сюжета автор не

привязан к прагматичным реалиям, и данное уточнение является не обязательным, но, появляясь в фантастической условности, начинает играть новыми оттенками значений.

В сюжете этой сказки по происшествии трех дней ожидания пробуждения мертвой царевны, богатыри помещают ее в хрустальный гроб, привинченный к шести столбам [6, с. 552]. В этом образе можно просмотреть два числа: 3 в качестве удвоенного, или 7 как сумму количества столбов и самого хрустального гроба.

Решающее значение носит число 5 в тексте рассматриваемого произведения. Оно не упоминается в тексте прямо, однако легко угадывается в повторяющемся ритуале с зеркалом злой царицы. Действие, осуществленное в пятый раз, приносит разрушение ее коварных планов, поражение темной стороны. Злая царица разочаровывается в своих действиях после того, как в пятый раз задаст свой вопрос волшебному зеркалу. В противопоставление ее злым намерениям выступает обращение царевича Енисея к трем стихиям, которые помогают ему найти свою невесту.

Мифологической символике числового ряда 3, 5, 6, 7 и 9 противопоставляется число 1, которое имеет психологическую основу и свидетельствует о продвижении А. С. Пушкина в своих сказках от фольклорных традиций к реалистическим, о расширении взгляда на сюжет и персонажей. Таким числом является единица, которая символизирует одиночество и уязвимость главных героев. В «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» одиночество царевны противопоставляется окружающему её пространству: «Там, в лесу, стоит одна» [6, с. 544].

Таким образом, В. А. Жуковский и А. С. Пушкин, несмотря на общую сюжетную основу для своих произведений, создали две разные сказки не только со стороны подхода к прототипу из сказок братьев Гримм, но и наполнили их хоть и схожей, но разной символикой, которая в текстах сказок «Спящая царевна» и «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» приобрела индивидуальные оттенки значений и роль в тексте произведения.

Список литературы

1 Жуковский, В. А. Спящая царевна // В. А. Жуковский Собрание сочинений: В 4 т. – М.; Л.: ГИХЛ, 1959 – 1960. Т. 3: Орлеанская дева. Сказки. Эпические произведения. – 1960. – С. 170 – 179.

2 Число 12 // Энциклопедия символики и геральдики. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php>. – Дата доступа: 16.05.2015.

3 Число 11 // Энциклопедия символики и геральдики. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php>. – Дата доступа: 16.05.2015.

4 Число 16 // Энциклопедия символики и геральдики. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php>. Дата доступа: 16.05.2015.

5 Топоров, В. Н. О числовых моделях в архаичных текстах / В. Н. Топоров // Исследования по этимологии и семантике / Т. I: Теория и некоторые частные ее приложения. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 226–272.

6 Пушкин, А. С. Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях // А. С. Пушкин Полное собрание сочинений: В 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937 – 1959. Т. 3. – С. 541–556.

УДК 821.161.1–31*Б.Акунин:114

В. В. Хоронжая

Науч. рук. – Т. Н. Усольцева, канд. филол. наук, доцент

ИДЕАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ Б. АКУНИНА «ПЕЛАГИЯ И БЕЛЫЙ БУЛЬДОГ»

В статье рассматривается идеальное пространство в романе Б. Акунина «Пелагия и белый бульдог», представление о рае как идеальном пространстве, а также реминисценции к роману И. Гончарова «Обломов».

В произведениях многих писателей художественное пространство текста организовано на контрасте идеального и реального, обыденного, несовершенного пространства. Для этого художники часто обращаются к историческому прошлому, к культурно-религиозной традиции (Библии, историческим хроникам, эпосу древних народов, фольклору и т. д.), в которых находят необходимые образы, сюжеты. Под воздействием авторской идеи они замещаются и становятся основой для построения новой идеальной реальности.

Традиционно представления об идеальном пространстве соотносятся с образом рая. Независимо от религиозной системы, рай – это, прежде всего, пространство гармонии и блаженства.

Библейская традиция изображений рая как сада восходит к тексту Ветхого Завета в Книге Бытия. Образ рая здесь имеет вполне конкретные пространственные характеристики: «И насадил Господь Бог

рай в Эдеме на востоке; и поместил там человека, которого создал. И произрастил Господь Бог на земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла. Из Эдема выходила река для орошения рая; и потом разделилась на четыре реки» (Быт. 2:8–10). Описание райского пространства здесь послужило образцом, определенной моделью для последующей разработки темы рая в иконографической, литературной и фольклорной традициях [1].

Таким образом, рай и сад изначально были неразрывно связаны между собой, и сад был не вторичным метафорическим значением рая, а, скорее, конкретным образным воплощением рая как более абстрактного понятия.

Собственно, само слово рай переводится с еврейского языка как «закрытый сад» – «это место, совмещающее в себе все, что было прекрасного в первозданной природе» [2, с. 432]. Память об этом утраченном пространстве запечатлена во фразеологическом обороте «рай земной» – «необыкновенно красивое место, в котором всего в изобилии, где можно счастливо и безмятежно жить». В контексте Ветхого Завета это сад в Эдеме, закрытый от человека в наказание за грехопадение. В Новом Завете рай – категория исключительно духовная. Маркировка «рай небесный» обозначает мир высших ценностей и связывается с пространством Дома Отца Небесного.

На основе представлений об идеальном пространстве в литературе М. Бахтин выделил идиллический хронотоп. Суть его сводится к следующему: 1. «Органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту – к родной стране со всеми ее уголками. Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки» [3]; 2. «Сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» [3]; 3. «Строгая ограниченность ее только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты – вот эти основные реальности идиллической жизни» [3].

В начале романа «Пелагия и белый бульдог» Заволжск предстает как безмятежный идиллический мир, «благословенный край», в котором все проникнуто спокойствием и тихим, мирным счастьем. Ничто не тревожит души живущих там, никто и ничто не препятствует мирному ходу событий, повторяющихся изо дня в день. В Заволжске «тишь и благолепие, по дорогам не шалют, не убивают, и даже волки в здешних лесах из-за обилия живности заметно толще и ленивее, чем

в прочих губерниях» [4]. Автор сравнивает его с зачарованным царством: «лениво искрящаяся Река, посверкивающие крыши, мерцание газовых фонарей, и над всей этой игрой разнообразных сияний воспламеняет серебряный звон цикадного хора» [4].

Город предстает в обрамлении лесов, рек, болот, причем эти топографические составляющие поданы не только как эффектно опознавательный, знаковый фон, но и как более или менее активные факторы развития сюжета: река в «Пелагии...» названа «главным действующим лицом ... истории» [4].

Мир провинциального города – это цельный мир, изолированный от всего остального пространства. Обособленность, трудность связи с внешним миром, забытость, отброшенность – осязаемое ощущение провинции. Не случайно герои Акунина либо возвращаются в провинцию («Многие прочили Митрофанию в самом недалеком будущем белый митрополичий клобук, но он ... запросился обратно в нашу глушь и после долгих уговоров, к радости заволжан, был с миром отпущен, чтобы больше уж никогда не покидать здешней скромной, удаленной от столиц кафедры» [4]), либо не могут ее покинуть («До того прижился у нас господин фон Гаггенау, что когда за примерное управление губернией был зван в столицу на министерство – отказался, рассудив, что тут ему лучше» [4]).

Жизнь героя в начале романа воспринимается событийно не насыщенной, рутиной, унылой и однообразной. Герои Заволжска проживают безальтернативную жизнь. История города практически не представлена, дана лишь формально. Это определяет антиисторичность провинциального топоса и «горизонтальность» жизни его обитателей. Люди пассивны и апатичны. Их устраивает такой образ жизни, для них он гармоничен, идеален. Автор так характеризует жителей провинции: «заволжане и в самом деле суеты и проворства не любят, соображают не резво и перпетуум-мобилям, верно, не изобретут» [4]. Они не любят ничего менять и испытывают страх перед новым, незнакомым. Новизна постепенно становится органичной частью идеального провинциального мира. Например, к губернатору из чужеземных земель Антона Антоновича фон Гаггенау заволжане отнеслись враждебно и неодобрительно до тех пор, пока он не принял жизненный уклад провинциального бытия. Проблески незаурядности незамедлительно подавляются. Сообразительного пономаря, придумавшего хитроумный подъемник, «Митрофаний отправил в Москву учиться на механика, а вместо него прислал другого, мозгами поскучнее» [4].

Обращение Акунина к идиллическому пространству – это своего рода отсылка к роману И. Гончарова «Обломов», а именно – к главе

«Сон Обломова». Заволжск в некоторой степени напоминает Обломовку. Обломовка описана как замкнутый мир, «уголок», отделенный от большого мира. Это благодатный край, где нет бурного моря, гор и пропастей, небо и солнце ласковы к земле и ее обитателям, в смене времен года нет никаких неожиданностей и катастроф, нет болезней, небесных знамений, диких зверей и змей, всюду мир и тишина, нет бушевания страстей и авантур, грабежей и убийств. Здесь царят тишина, покой, патриархальные нравы и обычаи. Для Обломова это место – идеальное пространство, жизнь в котором является предметом его мечтаний, это его личный «обломок» рая.

Но эта жизнь – губительная, обезличенная, человек в ней подчинен от века исполняемому ритуалу: «Начинались повторения: рождение детей, обряды, пиры, пока похороны не изменят декорации, но ненадолго: одни лица уступают место другим, дети становятся юношами и вместе с тем женихами, женятся, производят подобных себе – и так жизнь по этой программе тянется беспрерывной однообразною тканью, незаметно обрываясь у самой могилы» [5].

Даже внешняя атрибутика Заволжска содержит явные реминисценции к роману И. Гончарова. Образ луны, похожей на яблоко, воплощение месяца, похожего на «медный вычищенный таз»; заволжская «волшебная летняя пора, когда воздух от зрелого солнца делается золотистым, будто мед, небо высокое, а земля широкая, и все вокруг полно щедрой жизни и доброй истомы» [4], напоминает лето в Обломовке, которое «особенно упоительно в том краю. Там надо искать свежего сухого воздуха, напоенного – не лимоном и не лавром, а просто запахом полыни, сосны и черемухи; там искать ясных дней, слегка жгучих, но не палящих лучей солнца и почти в течение трех месяцев безоблачного неба» [5]. Река в Обломовке «бежит весело, шая и играя; она то разольется в широкий пруд, то стремится быстрой нитью, или присмирееет, будто задумавшись...» [5], в то время как у Акунина «поток на время утрачивает благодушие, переходит с рассеянной неспешности на рысистый бег, пенится барашками, крутится темными водоворотами...» [4]. Цикадный хор, не дающий заснуть владыке Митрофанию, намекает на «“обилие перепелов”, улаждающее “людской слух пением”» [5].

В романе «Пелагия...» образ райского сада воплощает усадьба Татищевой. Она включает все детали благой, предельно радушной к человеку природы. Дроздовка – относительно замкнутое пространство, с великолепным садом, который «чудо как хорош», с заросшими тропинками и цветущими лужайками, «за деревьями которого угадывался простор Реки, проносившей свои воды мимо высокого дроздовского

берега». Она хранит внутри совершенное изобилие, но извне ограждена. Однако, формально маркируя дроздовский сад как Эдем, Акунин вносит в него противоположное содержание, тем самым показывая истинную природу провинциальной идиллии, мнимую, фальшивую. Сад превращается в арену преступлений, а обитатели «рая» постепенно показывают самые неприглядные черты человеческого характера.

Мотив сна, один из ключевых в главе «Сон Обломова», получает отражение и в романе Акунина в конкретных образах: «сонное спокойствие парка», «сонно... плелись лошади» и т. д. Наконец, автор прямо называет заволжское царство сонным, тем самым в очередной раз обнаруживая гончаровский подтекст. Сон – это переход в иное пространство, иное измерение. Традиционно в литературе мотив сна связывается со смертью. Существование жителей Обломовки можно назвать «полужизнью», они живы с точки зрения физического существования, но их нематериальная сущность – мертва. В Обломовке всячески заботятся о телесной оболочке: главная жизненная забота – о пище (образ еды также связан со смертью), маленькому Илюше запрещалось бегать из боязни, что он «упадет и расшибется». Но душевных тревог и издержек не нужной им образованности здесь не знают: книга служит лишь источником развлечения, в которой нет «существенной потребности».

Обращаясь к образу утопической Обломовки, Акунин, вероятно, представляет ее модель – Заволжск, внешне воплощающий идиллический хронотоп, но на самом деле являющийся безжизненным пространством. Для жителей города Заволжск – райское место, идеальное пространство, но таково оно только в их представлении, в их сознании. Идиллия является воплощением мертвенного застоя и примитивизма.

Список литературы

1 Прокофьева, Н. Символ-метафора райского сада в древнерусском искусстве [электронный ресурс] / Н. Прокофьева. – Режим доступа: <http://brennoe-i-vechnoe.narod.ru/08-80.html>. – Дата доступа: 05.05.2015.

2 Христианство: энциклопедический словарь в 3 т. / под ред. С. С. Аверинцева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993 – 1995. – Т. 2. – 1995. – 671 с.

3 Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop9.html>. – Дата доступа: 05.05.2015.

4 Акунин, Б. Пелагия и белый бульдог [Электронный ресурс] / Б. Акунин. – Режим доступа: http://www.lib.ru/RUSS_DETEKTIW/BAKUNIN/pelagya.txt. Дата доступа: 05.05.2015.

5 Гончаров, И. А. Обломов [Электронный ресурс] / И. А. Гончаров. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/goncharow_i_a/text_0020.shtml. Дата доступа: 05.05.2015.

УДК 821.161.3-19:09

А. У. Ярмоленка

Навук. кiр. – А. М. Мельнікава, канд. фiлал. навук, дацэнт

ХАРАКТАР АДЛЮСТРАВАННЯ ЧАСУ Ў АПОВЕСЦІ М. ГАРЭЦКАГА «КАМАРОЎСКАЯ ХРОНІКА»

Аповесць М. Гарэцкага «Камароўская хроніка» разглядаецца праз прызму катэгорыі часу. Мэта: акрэсліць спецыфіку адлюстравання часу ў аповесці М. Гарэцкага «Камароўская хроніка». Паказваецца, што час, як і прастора, у аповесці М. Гарэцкага адыгрывае важную сюжэ-таўтваральную ролю. Час у творы сінкрэтычны: аб'ектыўны і суб'ектыўны, лінейны і цыклічны, канкрэтны і абстрактны, рэальны і міфалагічны. Шырока выкарыстоўваюцца аўтарам прыёмы ўмоўнасці часу (сцісканне і расцягванне, рэтраспекцыя).

Важным фактарам пры асэнсаванні мастацкага твора з'яўляецца аналіз часавых і прасторавых характарыстык. На вядучую ролю часу ў хранатопе мастацкага твора звяртаў увагу М. М. Бахцін, які ўвёў ва ўжытак тэрмін «хранатоп» і прысвяціў шмат літаратуразнаўчых прац даследаванню гэтай мастацкай катэгорыі: «У літаратурна-мастацкім хранатопе мае месца зліццё прасторавых і часавых прыкмет у асэнсаваным і канкрэтным цэлым. Час тут згушчаецца, ушчыльняецца, становіцца па-мастацку бачным; прастора ж інтэнсіфікуецца, уцягваецца ў рух часу, сюжэту, гісторыі» [1, с. 234].

Храналагічная арганізацыя аповесці М. Гарэцкага «Камароўская хроніка», на першы погляд, не адрозніваецца складанай структурай. Сам аўтар дакладна па гадах размяжоўвае падзеі аповесці. На самой справе час у творы сінкрэтычны, складаецца з некалькіх пластоў: час гістарычны, міфалагічны і біяграфічны.

Перш за ўсё ў творы можна вылучыць канкрэтны гістарычны час, ён выступае адным з элементаў кампазіцыйнай арганізацыі

«Камароўскай хронікі». Кожная частка мае свае дакладныя гістарычныя межы, вынесеныя аўтарам у загаловак: частка першая – 1863 – 1905, другая – 1905 – 1917, трэцяя – 1917 – 1921, чацвёртая – 1922 – 1923, пятая – 1924 – 1937. Больш за тое, кожная частка падзяляецца на раздзелы, у межах якіх адлюстроўваюцца значныя для сям’і Задумаў падзеі (у першай частцы: 1772 – 1800, 1801 – 1861, 1861 – 1870 і г. д.). Асобныя падзеі маюць дакладныя даты, асабліва дзённікавыя запісы і лісты. Кульмінацыйны момант аповесці – смерць Марынкі – распісаны па хвілінах.

З пэўнасцю можна сцвярджаць, што час, як і прастора, у творы адыгрываюць важную сюжэтаўтваральную ролю. Аповесць сапраўды адлюстроўвае хроніку чалавечага жыцця, дзень за днём, хвіліна за хвілінай фіксуючы малыя і вялікія падзеі. Але вызначальным для разумення нацыянальнага хранатопу з’яўляецца міфалагічны і аўтабіяграфічны час.

Камароўка – легендарная вёска, якая жыве, арыентуючыся на календарна-абрадавы, традыцыйны час. Ён падпарадкаваны земляробчаму календару, строга рэгламентуе сялянскую працу і адпачынак. Адлік гэтага часу пачынаецца з вяселля Стахвана Задумы і Ганны Ваяводы, якое традыцыйна адбываецца восенню, калі скончаны ўсе сельскагаспадарчыя работы. Згодна з народнымі павер’ямі вяселле – адна з вызначальных падзей у жыцці селяніна. Ганна і Стахван, прататыпамі якіх выступаюць маці і бацька аўтара, – знакавыя для М. Гарэцкага героі. Яны сімвалізуюць традыцыйную сямейную пару, традыцыйны сямейны лад, таму так падрабязна аўтар апісвае іх вяселле. Яно праводзіцца па традыцыйнай схеме: «Згодна з паслядоўнасцю абрадавых дзеянняў, традыцыйнае бел. В. [беларускае вяселле] падзяляецца, хоць і не заўсёды выразна, на тры асноўныя часткі: давясельную, або падрыхтоўчую (Выгледзіны, Даведкі, Сватанне, Запоіны, Агледзіны, Заручыны), уласна вясельную (Суборная субота, Запросіны, Каравай, Вясельнае дрэва, Пасад, прыезд дружыны маладога да маладой, Выпраўленне маладых да шлюбу, вясельнае застолле, вясельныя музыканты, Шлюб, Пераезд да маладога, Камора, Пасаг, Завіванне, выпрабаванне здольнасцей і характару маладой, Падзел каравая, Дарэнне маладым), паслявясельную (“Цыганы”, Пярэзвы)» [2, с. 303].

Гэтак жа традыцыйна, згодна з абрадам, асэнсоўваецца аўтарам чаканне дзіця: «Калі Ганна зацяжарыла, дык клала сабе кніжку пад падушку, з Хорошага прынясла. А калі 17 тыдняў стала, дык пільнавалася, як вучылі яе, каб пасцеля чысценькая была, і сама, калі кладзецца, каб сарочка чысценькая. Бо пад палавіну прыходзіць, дык

ангел прылятае, – вучылі яе, – душу прыносіць. Калі чыста, ангел дасць душу харошую. А калі нячыста, – ён толькі махане душу і сам паляціць...» [3, с. 26].

Язычніцкія (Вялікдзень, Дзяды, Каляды, Купалле) і хрысціянскія (Раство, Хрышчэнне, Уваскрашэнне) святы абазначаюць вехі сялянскага жыцця. Уся сям'я збіраецца адзначаць іх, нават дарослыя дзеці імкнуцца дадому, каб далучыцца да традыцый свайго роду. Гэты традыцыйны лад жыцця, спрадвечны колазварот: восень – зіма – вясна – лета, Вялікдзень – Дзяды – Каляды – Купалле, нараджэнне – смерць – дапамагаюць выжыць. Падтрымка сям'і, вера ў дапамогу памерлых продкаў дае магчымасць выстаяць у цяжкія часы, адолець голад і холад, справіцца са знясільваючай працай. Родныя ў «Камароўскай хроніцы», нягледзячы на сваркі і непаразуменні, перад тварам сапраўднай бяды здольны згуртавацца, разам пераадолець вайну, рэвалюцыю і высылку – усе выпрабаванні часу. Менавіта абрадавая арганізацыя часу з'яўляецца для чалавека своеасаблівым апірышчам у няпростых варунках лёсу, дае адчуванне пэўнай стабільнасці.

Такім чынам, у «Камароўскай хроніцы» дзве канцэпцыі часу – цыклічная і лінейная. Лінейны (гістарычны) і цыклічны (міфалагічны) час звязаны паміж сабой, з'яўляюцца ўмоўнымі (могуць сціскацца і расцягвацца). Так, у першай частцы аповесці гістарычны час ахоплівае значны адрэзак (1863 – 1905), расцягваецца і рухаецца павольна. Час міфалагічны таксама расцягваецца, перапыняецца падрабязнымі апісаннямі вяселляў і нараджэнняў, хрэсьбін і пахаванняў.

З кожнай новай часткай рух часу становіцца ўсё больш імклівым, усё больш і больш падзей змяшчаюцца ў межах некалькіх гадоў. Чацвёртая частка наогул ахоплівае толькі 1922 – 1923 гады, але насычана значнымі для аўтара падзеямі – арышт Лявона (Кузьмы) Задумы і смерць Марынкi. Асабліва цікавае з пункту погляду храналагічнай арганізацыі апісанне хваробы і смерці Марынкi. Гэта падзея настолькі важная і сімвалічная для аўтара, што ён пахвілінна фіксуе стан паміраючай: «Пасля ўпрысківання морфію пульс пачаў трохі сціхаць, дайшоў да 98 удараў. Дыханне было спярша 27. Для параўнання Валя злічыла сваё, было 17. Дыхала Марынка часта, каротка і адрывіста, выразна было чуваць у цішыні. Потым дыханне таксама рабілася троху спакайнейшым: 24 у хвіліну, 23, 22, потым ізноў 24 і доўга трымалася на 24. Потым ізноў зрабілася часцейшым. Хвілін па 15-20 Марынка ляжала ціха, цяжка дыхаючы, пачынала стагнаць, адплюсківала вочы, спрабавала шавяліцца, перамяніць палажэнне, пачынала гаварыць. У пачатку ночы, прачнуўшыся зусім, была ўвесь час ў яснай прытомнасці і трызніла толькі ў забыцці» [3, с. 211].

Традыцыйныя святы і абрады толькі зрэдку ўзгадваюцца ў апошніх частках аповесці, працягласць абрадавых дзеянняў скарачаецца, або яны зусім не выконваюцца (Лаўрык і яго жонка, напрыклад, не распісваюцца і не вячаюцца, а проста пачынаюць жыць разам). Гэта сведчыць аб разбурэнні традыцыі, аб тым, што гістарычныя падзеі ўрэшце непасрэдна пачынаюць уплываць на патрыярхальную вёску, якая на працягу стагоддзяў захоўвала цыклічны парадак арганізацыі часу.

Усё большую ролю пачынае адыгрываць не калектыўны, а асабісты, аўтабіяграфічны, суб'ектыўны час. Гэта выразна адлюстроўвае М. Гарэцкі, калі характарызуе жыццё Лявона, Лаўрыка, Пракопа і Марынкi Задумаў. Яны засяроджаны на асабістым жыцці, на ўласных перажываннях, часам забываючы пра сваіх маці і бацьку, родную вёску. У сваім імкненні рухацца наперад, спазнаць сябе і свет, яны не заўважаюць, што засяроджаны на ўласных пачуццях. Час для іх то паскараецца, то запавольваецца, то спыняецца, сны, успаміны, самарэфлексія займаюць значнае месца іх жыцця. Асабліва яскрава гэта праяўляецца ў лістах і дзённіках, якія выкарыстоўвае аўтар. І толькі смерць Марынкi прымушае іх азірнуцца назад, звярнуць увагу на тое, што яны пакінулі. Вось, напрыклад, развагі Лявона (Кузьмы) Задумы: «У нас, людзей зачэпленых гарадскою культураю і падзеямі астатніх гарадоў, адмірае пачуццё жалю і страху. Нават пужанне перад смерцю зрабіла вялікую эвалюцыю... Маці, тата, асабліва Пракоп тужаць не-памерна і шчыра. Гэта непасрэднае пачуццё, без усякага ўдзелу логікі... святое, поўнае пачуццё. Я павінен дапамагаць ім забыць» [3, с. 220].

Пасталеўшы, вырваўшыся з Камароўкі, Лявон, Лаўрык, Пракоп і Марынка Задумы пачынаюць жыць самастойным жыццём. Адарваўшыся ад вёскі, яны нібыта трапляюць у іншае вымярэнне – уласны, аўтабіяграфічны час. Ён пададзены перарывіста: біяграфічныя звесткі чаргуюцца з камароўскімі навінамі, лістамі, дзённікамі, успамінамі. На фоне традыцыйнага жыцця, падпарадкаванага вызначанаму колу земляробчага календара, існаванне Лявона, Лаўрыка, Пракопа і Марынкi Задумаў выклікае ўражанне знерваванасці, няўстойлівасці, перарывістасці, незавершанасці.

Адчуванне бясконцай дарогі, спрадвечнага блукання па пакутах, можна знайсці ў дзённіках і лістах кожнага з іх. Вось, напрыклад, дзённікавыя запісы Пракопа ў час ваенных дзеянняў Чырвонай Арміі 1920 года: «З 11 па 16 зрабілі некаторую перагрузку (перавязалі ўсё са станцыі), пераехалі на другую вуліцу, наладзілі сувязь, і мне прыйшлося ўжо два разы дзяжурыць. Увесь час сню сны пра двор,

пра Кузьму. Напісаў лісты ўдвору, Марынцы, Лаўрыку. 17 ліста-п[ада]. Устаў а 8-й гадзіне і ўспомніў, што сёння роўна год, як я ў Чырвонай Арміі. Прышлося многа галадаць, халадаць, бачыць няпраўды, перанасіць няўзгоды, і ўсё гэта дрэнна адбілася на маім жыцці. Я сам гэта чую, асунуўся гадамі, няма таго вяселля, радасці, якая была раней» [3, с. 154].

І толькі ў Камароўцы час рухаецца стагоддзямі заведзеным парадкам, ад Купалля да Каляд, ад Вялікадня да Радаўніцы. Асабліва падрабязна М. Гарэцкі характарызуе Радаўніцу, якая сімвалізуе сувязь пакаленняў, вернасць родным караням, дапамогу і падтрымку продкаў: «Свечку запалілі, памаліліся. Як каля адной магілкі пачнуць маліцца, тады і каля ўсіх радам. Сёлета першы пачаў маліцца Піліп. І размяшчаюцца сем'ямі, раднейшыя, бліжэйшыя, хто з кім абедаць» [3, с. 267].

Запісы Лявона, Лаўрыка, Пракопа і Марынкі Задумаў сведчаць пра эвалюцыю поглядаў герояў на вёску, шлях ад скептычнага адмаўлення да спасціжэння і асэнсавання ролі малой радзімы ў жыцці чалавека. У віхуры вайны, рэвалюцыі і высылкі толькі Камароўка застаецца прыкладам стабільнасці, сімвалізуе спрадвечна заведзены парадак і лад.

Такім чынам, час у аповесці адыгрывае важную ролю, яго можна назваць адным з герояў «Камароўскай хронікі». Час у творы сінкрэтычны, складаны: аб'ектыўны і суб'ектыўны, лінейны і цыклічны, канкрэтны і абстрактны, рэальны і міфалагічны. Шырока выкарыстоўваецца аўтарам умоўнасць часу (сцісканне і расцягванне, затрымка і рэтраспекцыя).

Спіс літаратуры

1 Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.

2 Малаш, Л. А. Вяселле / Л. А. Малаш // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1: А капэла – Куцця // Рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. – Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 2005. – С. 303–307.

3 Гарэцкі, М. Збор твораў: у 4 т. Т. 4. Камароўская хроніка: Аповесць; Летапіс жыцця і творчасці / М. Гарэцкі – Мінск: Маст. літ., 1986. – 384 с.

Языкознание

УДК 811.112.2:398.92:070

Д. С. Андриевская

Науч. рук. – А. П. Нарчук, ст. преподаватель

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ВЫРАЖЕНИЙ В ГАЗЕТНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

В данной статье рассматривается вопрос использования фразеологических единиц в современном газетно-публицистическом тексте, а также анализируется их место и роль при создании семантических ситуаций, влияющих на реакцию потребителя информации. Анализ проводился на базе фразеологизмов, отобранных из новейших немецкоязычных периодических изданий. В результате установлена тенденция к употреблению более экспрессивных форм, в том числе фразеологизмов в измененном состоянии. В статье описывается специфика использования фразеологических выражений в публицистическом стиле как средства эффективного речевого воздействия на аудиторию в современных условиях.

Если еще совсем недавно основой для создания норм словоупотребления была художественная литература, то в последнее время данная роль все чаще принадлежит публицистическому стилю. Благодаря расширению сферы употребления фразеологизмов он наиболее приближается из всех книжных стилей к разговорной речи, становясь все ярче и красочнее.

Понятие «фразеологизм» в научной литературе трактуется по-разному. А. И. Молотков выделяет в качестве критериев определения фразеологизма устойчивость, нераздельность значения, возможность структурных вариантов или новообразований, воспроизводимость или эквивалентность слову, непереводаемость на иные языки [1, с. 10]. У А. А. Реформатского мы находим, что «фразеологизм – это самостоятельная номинативная единица языка, представляющая собой устойчивое сочетание слов, выражающее целостное фразеологическое значение» [2, с. 87]. Например: *Grips im Kopf haben* – быть умным, *auf der faulen Haut liegen* – бездельничать, *mit falscher Zunge reden* – обманывать.

Наши наблюдения над текстами публицистического стиля показывают, что современная немецкоязычная газета старается устранить

«книжность» изложения, придать ему экспрессивную окраску за счет применения изобразительно-выразительных элементов, сочетая «стандартную» функцию названия и функцию экспрессии. Чем изобретательнее сегодня журналист привлекает для этих целей фразеологию, тем выразительнее его работа и действеннее результат. При этом следует подчеркнуть, что активное использование в газетных текстах фразеологических выражений происходит на общем фоне снижения речевого стандарта, сопровождающегося вторжением в него элементов разговорного языка.

В основном они имеют тот или иной переносный смысл, не вытекающий непосредственно из совокупности значений их компонентов, и не расчлняются на отдельные компоненты. Например, употребление фразеологизма *an einem seidenen Faden hängen* в газете «Solothurner Zeitung»: *Die Berner Playoff-Hoffnungen **hängen an einem seidenen Faden*** [3]. Основой этого фразеологизма является его смысловая двуплановость, сопоставление двух смысловых рядов – прямого и переносного.

Краткость, доступность, лаконичность – большое стилистическое достоинство газеты. Именно фразеологизмы выполняют функцию создания этой лаконичности, делают информацию краткой, сжатой, придают ей энергичный тон и целеустремленность. Например, вместо громоздкого выражения *sich unbedacht, unvernünftig benehmen* предпочтительно более лаконично сказать *den Kopf verlieren*, как это мы наблюдаем, например, в статье газеты «Rhein-Neckar-Zeitung»: *In Amerika und in der Europäischen Union spricht man heute nur noch über Sanktionen gegen Russland. Haben die völlig **den Kopf verloren?*** [4].

Фразеологизмы, находящиеся в конце текста или абзаца, обогащают речь умозаключениями, ценными обобщениями, резюмируют предыдущие высказывания. Например: *Wir haben versucht zu gewinnen und **mit offenem Visier** gespielt, sagte Gomez* [5].

Фразеологические обороты функционируют в газетном тексте по-разному. Нередко используется так называемый прием нанизывания фразеологизмов. Они как бы характеризуют объект со всех сторон. Известен также прием нанизывания синонимичных или близких по значению фразеологизмов. В этом случае проявляется умение видеть в объекте то общее, что дает возможность ставить фразеологизмы в один ряд и соотносить частные моменты: *Das propagandistische Aufsehen ist in Zusammenhang mit Sitzung des Unterausschusses **auf die Nase gefallen**. Seine Urheber konnten nicht **den blauen Dunst vormachen**. Einen **Bären dienst haben** diesen Regisseuren kein anderer, als Vertreter des Nachbarstaats **geleistet**.*

Используются также антонимичные фразеологизмы, позволяющие путем противопоставления и сравнения описать какое-либо явление: *Totalisator ist sehr riskant. Man kann ordentlich **absahnen**, aber höchstwahrscheinlich **Pleite machen**.*

Практический анализ газетных текстов показывает, что журналисты используют фразеологизмы не только в том виде, в каком они существует в языке, но и в измененном виде, обновляя их семантику, структуру и экспрессивно-стилистические свойства. Иногда в устойчивое выражение дополнительно вводятся прилагательные или другие определители, которые способствуют созданию специфических стилистических эффектов. Особенно усиливают фразеологизм экспрессивные определения: ... *und dass sich die Hotelleute **die kulturelle Mühe gegeben hatten**, «Hardcore» ins Deutsche zu übertragen.*

Чаще всего в газетах и журналах применяют трансформированные устойчивые выражения для более яркой передачи мыслей. Данная тема является всегда актуальной, потому что этот процесс происходит непрерывно. Изменения фразеологизмов позволяют журналистам избегать штампов, так как в этих случаях фразеологизм получает, помимо свойств, заложенных в нем самом, новые экспрессивные свойства. Распространение фразеологизма, включение в него нового слова или слов, с одной стороны, напоминает читателю исконный фразеологизм, его смысл, а с другой стороны, позволяет журналисту кратко выразить содержание газетного материала и дать его оценку, например: *Der hungrige Mensch hat keine Ohren* вместо *Der hungrige Bauch hat keine Ohren*.

В публицистическом стиле такой процесс «модернизации» фразеологизмов особенно заметен. Особенность газетной речи выражается в том, что в газете имеются особые речевые образования – заголовки, подзаголовки, рубрики, где довольно часто употребляются фразеологизмы. С учетом того, что заголовочное место в газете – это сильная акцентированная позиция, и в связи с тем, что заголовок должен быть предельно краток и при этом информативен, фразеологические выражения, по мнению Е. В. Розена, обладают в функции заголовков сильнейшим воздействующим эффектом [6, с. 36]. Например: *Schwarzes Brett, Brücken bauen.*

Кроме того, особенность заголовков, выраженных фразеологическими оборотами, заключается в том, что они, как правило, дают образную характеристику и оценку публикации, не раскрывая до конца ее содержание. По этой причине текст корреспонденции, озаглавленный фразеологизмом, раскрывает, во-первых, фактическую подоплеку образного заголовка, во-вторых, подтверждает правомерность оценки, и, наконец, подкрепляет саму оценку.

Ряд исследованных нами газетных статей, озаглавленных фразеологизмами, не имеет соотнесенности содержания текста конкретно с этой же единицей. Следует отметить, что такие статьи встречаются достаточно редко. Обычно журналисты стараются прибегнуть к фразеологизму, обыграть его в тексте и тем самым повысить его экспрессивно-оценочную программу. В таких статьях смысл заголовка, выраженного фразеологизмом, полностью соответствует смыслу изложенного в них материала.

Группа текстов, в которых заголовочная фразеологическая единица обыгрывается в конце текста, считается самой основной в количественном отношении. Это является закономерностью для текстов политической направленности, так как переключка заключения с заголовком дает слаженность всему материалу, делает его завершенным в композиционно-структурном отношении. При этом оценка, которая заложена в заголовке-фразеологизме, настраивающего читателя на определенное восприятие материала, получает при таком построении свое подтверждение в форме вывода, а это является средством усиления, укрепления позиции автора в отношении к описываемым фактам и явлениям. В этом и состоят основные функции фразеологических выражений – заинтересовать читателя, привлечь его внимание к наиболее важным моментам статьи, не раскрывая ее содержания и идеи полностью, побудить к чтению, например: *Der Engel ist immer noch im siebten Himmel*.

В некоторых случаях журналисты прибегают к весьма своеобразным приемам подачи информации. Такие приемы основываются на «зеркально семантическом содержании» фразеологических единиц. Например: *den schwarzen Peter weitergeben* – «перекладывать вину с виноватого на невиновного»; *Die Stadt Freiburg indes ist ganz froh darüber, dass sie den schwarzen Peter weitergeben konnte* [7].

Таким образом, у нас есть все основания считать, что в языке современных СМИ фразеологизмы становятся неотъемлемым средством эмоционального воздействия на читателя, выступая как функционально-семантическое единство формы выражения и содержания информации. Особые эффекты возникают в результате трансформации фразеологических выражений, используемых в качестве заголовков, что приводит к ощущению новизны, «находки», переосмысления. Даже если изменения в такой фразеологизм внесены небольшие, заголовок принимает совершенно другой вид, как, например, заголовок, где в словосочетании заменено всего одно слово: *Glück im Spiel, Pech in der Liebe*.

Фразеологические выражения, по нашему мнению, будут все чаще использоваться в газетно-публицистических текстах. Смысл их

употребления в таком жанре заключается в том, что они в сжатой форме могут формировать глубокие семантические ситуации и передавать богатое содержание. Это эффективное средство отражения динамичности и изменчивости современной жизни. Набор фразеологических выражений, которые наиболее часто употребляют в печати, постоянно меняется, и чем новее и неожиданнее находки, тем больше они привлекают внимание читателей.

Список литературы

- 1 Молотков, А. И. Основы фразеологии русского языка / А. И. Молотков. – Л.: Наука, 1977. – 282 с.
- 2 Реформатский, А. А. Введение в языковедение / А. А. Реформатский. – М., 1996. – 536 с.
- 3 Kuchta, M. Zähneklappern: Berner Playoff-Hoffnungen hängen am seidenen Faden // Solothurner Zeitung. – 2014.
- 4 Rhein-Neckar-Zeitung: Gorbatschow warnt vor Krieg wegen der Ukraine-Krise [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rnz.de/nachrichten_artikel,-Gorbatschow-warnt-vor-Krieg-wegen-der-Ukraine-Krise-_arid,72543.html. – Дата доступа: 06.05.2015.
- 5 Pforzheimer Zeitung: Florenz und Gomez bremsen Juve – Mit «offenem Visier» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.pz-news.de/fussball-ueberregional_artikel,-Florenz-und-Gomez-bremsen-Juve-Mit-offenem-Visier-_arid,527300.html. – Дата доступа: 08.05.2015.
- 6 Розен, Е. В. Газеты и журналы на немецком языке в школе: пособие для учителя / Е. В. Розен. – М.: Просвещение, 1985. – С. 34–36.
- 7 Beule, J. L. Räte für neue Raststätte // Badische Zeitung. – 2013.

УДК 811.161.3'373:398.92

Т. А. Богдан

Навук. кiр. – 3. У. Шведава, канд. фiлал. навук, дацэнт

ВАРЬЯНТНАСЦЬ САМАТЫЧНЫХ ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ З КАМΠΑНЕНТАМ “ЯЗЫК”

У артыкуле на матэрыяле фразеалагізмаў беларускай літаратурнай мовы з саматычным кампанентам язык разгледжана з’ява варыянтнасці. Вызначаны розныя тыпы варыянтнасці фразеалагізмаў з кампанентам ‘язык’: марфалагічная, лексічная, словаўтваральная і камбінаваная. Адзначаны асноўныя асаблівасці кожнага з тыпаў варыянтнасці. Пададзены колькасныя дадзеныя па кожнаму тыпу

варыянтнасці фразеалагічных адзінак з кампанентам-саматызмам ‘язык’.

У апошні час вялікую ўвагу даследчыкаў у галіне фразеалогіі выклікаюць пытанні адносна семантычнай класіфікацыі фразеалагізмаў беларускай мовы, сувязяў фразеалагізмаў паміж сабой паводле розных паказчыкаў, на аснове чаго выдзяляюцца варыянтныя і сінанімічныя фразеалагізмы, выяўляюцца антанімічныя, аманімічныя і паранімічныя іх сувязі.

Для даследавання намі абрана група фразеалагізмаў беларускай літаратурнай мовы з саматычным кампанентам *язык* (94 адзінкі), крыніцай якіх з’яўляецца “Слоўнік фразеалагізмаў” І. Я. Лепешава [1]. На прыкладзе вызначаных фразеалагізмаў разгледзім іх варыянтнасць, або здольнасць аднаго і таго ж фразеалагізма выступаць у дзвюх, а то і болей разнавіднасцях, узаемазамяняльных у любым кантэксце.

Фразеалагічныя варыянты ў пэўнай ступені збліжаюцца з фразеалагічнымі сінонімамі. Паміж варыянтамі і сінонімамі ёсць шмат агульнага, а таму іх часта змешваюць.

Размежаванне сінонімаў і варыянтаў з’яўляецца не да канца вырашаным пытаннем. Рознымі даследчыкамі не раз ужо адзначалася, што межы паміж сінонімамі і варыянтамі досыць хісткія і рухомыя. Ёсць некалькі моўных паказчыкаў размежавання варыянтнасці і сінаніміі, якія дазваляюць адрозніваць адну з’яву ад другой. Так, І. Я. Лепешаў называе 6 такіх паказчыкаў: 1) непарушанасць унутранай формы фразеалагізма з пераменным складам кампанентаў; 2) экспрэсіўна-ацэначная афарбоўка варыянтаў аднаго фразеалагізма заўсёды аднолькавая; 3) варыянты аднаго і таго ж фразеалагізма заўсёды аднатыпныя па функцыянальнай замацаванасці за пэўным стылем; 4) варыянты аднаго фразеалагізма не адрозніваюцца паміж сабой якімі-небудзь сэнсавымі ці стылістычнымі адценнямі, таму заўсёды ўзаемазамяняльныя ў любых кантэкстах; 5) розныя варыянтныя відазмяненні фразеалагізма заўсёды адбываюцца ў рамках адной і той жа сінтаксічнай канструкцыі; 6) калі мнагазначны фразеалагізм мае пераменны склад кампанентаў ва ўсіх сваіх значэннях, то гэта з’ява варыянтнасці [2, с. 73].

Як відаць са сказанага, варыянты – гэта дзве і больш агульнамоўныя, сэнсава і стылістычна раўназначныя разнавіднасці фразеалагізма. «У з’яве варыянтнасці, – піша У. П. Жукаў, – выяўляецца супярэчнасць паміж формай і зместам фразеалагізма. Ідэальна фразеалагічнае значэнне, адпрацаванае і замацаванае моўнай традыцыяй, павінна адназначна перадавацца формай, але такая адпаведнасць

пастаянна парушаецца. Справа ў тым, што значэнне фразеалагізма мае тэндэнцыю набываць розныя формы выражэння, і наадварот: адна і тая ж фразеалагічная форма імкнецца абслугоўваць розныя моўныя функцыі» [3, с. 103].

Аналіз змен у кампанентным складзе фразеалагічных адзінак дазваляе вучоным сістэматызаваць іх і прыйсці да пэўных вывадаў аб тыпах варыянтнасці фразеалагізмаў і іх адрозненні ад сінанімічных фразеалагізмаў. Праўда, колькасць фразеалагічнай варыянтнасці ў навуковай літаратуры розная. Так, В. І. Зімін выдзяляе тры тыпы фразеалагічных варыянтаў: лексічныя, марфалагічныя і сінтаксічныя; У. П. Жукаў – чатыры: фанетычныя, марфалагічныя, канструктыўныя і лексічныя; З. А. Рудакоўская – пяць: фанетычныя, акцэнталагічныя, сінтаксічныя, лексічныя і камбінаваныя; Ф. М. Янкоўскі – сем: слоўна-кампанентныя, фанетычныя, акцэнтныя, марфалагічныя, сінтаксічныя, камбінаваныя, эліпсаваныя; І. Я. Лепешаў – восем: лексічныя, марфалагічныя, словаўтваральныя, фанетычныя, акцэнтныя, акцэнтна-фанетычныя, канструктыўна-колькасныя і камбінаваныя.

Усебакова і сістэмна даследавала фразеалагічную варыянтнасць беларускай літаратурнай мовы І. М. Хлусевіч. Яна выдзяляе восем тыпаў фразеалагічных варыянтаў: лексічныя, марфалагічныя, словаўтваральныя, фанетычныя, акцэнтныя, акцэнтна-фанетычныя, канструктыўна-колькасныя і камбінаваныя.

Сярод фразеалагізмаў беларускай літаратурнай мовы з кампанентам-саматызмам *язык* намі выяўлены лексічныя, марфалагічныя, словаўтваральныя і камбінаваныя варыянты.

Самую вялікую групу складаюць *марфалагічныя варыянты* (13 фразеалагічных адзінак), пад якімі разумеюцца разнавіднасці аднаго фразеалагізма са зменнасцю формаў пэўных яго кампанентаў.

Кампаненты, якія вар'іруюцца ў складзе фразеалагізма, могуць адрознівацца: 1) рознымі часавымі формамі: *язык блытаецца* (*блытаўся*), *язык заплятаецца* (*заплятаўся*), *язык засвярбіць* (*засвярбеў*), *язык меле* (*малоў*), *язык не паварочваецца* (*не павярнуўся*, *не павернецца*), *язык развязваецца* (*развязаўся*); 2) наяўнасцю або адсутнасцю зваротнай формы дзеяслова: *язык не слухае* (*не слухаецца*); 3) рознай формай ліку: *язык па-за вушамі* (*па-за вушы*), *ходзіць*, *часець* *язык* (*языкі*), *язык* (*языкі*) *завязаць*, *малоць* *языком* (*языкамі*), *падымаць* *на язык* (*языкі*), *цяля язык аджавала* (*цяляты язык аджавалі*).

З ліку фразеалагізмаў з кампанентам *язык* вылучаны *лексічныя варыянты* (6 адзінак), г. зн. «слоўна-кампанентныя разнавіднасці фразеалагізмаў, якія адбываюцца ў межах адной і той жа сінтаксічнай канструкцыі і не ўносяць якіх-небудзь сэнсавых адценняў у змест

фразеалагізма» [3, с. 186]: *трымаць язык на замку* – *трымаць язык на прывязі*, *язык каля вушэй матляецца* – *язык ля вушэй матляецца*, *як карова языком злізала* – *бы карова языком злізала*, *зрывацца з языка* – *злятаць з языка*, *круціцца на языку* – *верціцца на языку*, *язык дрэнна падвешаны* – *язык кепска падвешаны*.

Пераменнымі кампанентамі ў гэтых лексічных варыянтах выступаюць словы, якія па-за межамі фразеалагізма з’яўляюцца тоеснымі ці блізкімі ў сэнсавых адносінах або аб’ядноўваюцца па розных асацыятыўных прыметах і ўваходзяць у адно семантычнае поле. Такія варыянтныя кампаненты генетычна належаць да назоўніка (*трымаць язык на замку* – *трымаць язык на прывязі*), дзеяслова (*круціцца на языку* – *верціцца на языку*), прыслоўя (*язык дрэнна падвешаны* – *язык кепска падвешаны*) або суадносных са службовымі словамі (*як карова языком злізала* – *бы карова языком злізала*).

Словаўтваральныя варыянты адрозніваюцца адзін ад другога словаўтваральнай структурай аднаго з фразеалагічных кампанентаў.

З агульнай колькасці фразеалагізмаў з кампанентам *язык* намі зафіксавана 5 словаўтваральных варыянтаў. Усе фразеалагічныя адзінкі, якія маюць словаўтваральныя варыянты, можна падзяліць на тры групы: 1) выразы, адзін з кампанентаў якіх адрозніваецца ад суадноснага з ім кампанента іншым суфіксам (3 адзінкі): *востры язык (язычок)*, *на канцы (на кончыку) языка*, *слабы (слабаваты) на язык*; 2) фразеалагізмы, асобныя кампаненты якіх адрозніваюцца адзін ад аднаго іншай прыстаўкай (1 адзінка): *можна язык зламаць (паламаць)*; 3) фразеалагізмы, асобныя кампаненты якіх адрозніваюцца прыстаўкай і суфіксам адначасова (1 адзінка): *трымаць (прытрымліваць) язык за зубамі*.

Вар’іраванне названага тыпу часцей назіраецца ў назоўнікавых кампанентах, прычым ва ўсіх выпадках змены датычацца толькі суфіксаў. Пры гэтым варыянтныя формы ўтвараюцца ў выніку ўжывання назоўніка з памяншальна-ласкальным суфіксам: *востры язык (язычок)*, *на канцы (на кончыку) языка*. Таксама выяўлены словаўтваральныя варыянты ў кампанентах, якія суадносяцца з іншымі часцінамі мовы. Так, адзін фразеалагізм, у якім кампаненты з’яўляюцца прыметнікамі і адрозніваюцца суфіксам (*слабы (слабаваты) на язык*), і два фразеалагізмы, варыянтныя кампаненты якіх выражаны дзеясловам і адрозніваюцца прыстаўкай (*можна язык зламаць (паламаць)*) або прыстаўкай і суфіксам (*трымаць (прытрымліваць) язык за зубамі*).

Розныя тыпы фразеалагічнай варыянтнасці не супрацьпастаўленыя, а вельмі цесна звязаныя паміж сабой. Яны спалучаюць дзве і больш разнавіднасці вар’іравання. Гэта – *камбінаваныя варыянты*, якія сярод фразеалагізмаў з кампанентам *язык* прадстаўлены 11 адзінкамі.

Большасць фразеалагізмаў аб'ядноўвае ў сабе лексічную і словаўтваральную варыянтнасць (*язык (язычок) як (што) брытва, што сліна на язык (да губы) прынясе (нанясе), укараціць (падкараціць, падрэзаць) язык*).

Адзінкавымі з'яўляюцца спалучэнні фанетычнай і акцэнталагічнай (*доўгі (даўгі) язык*), фанетычнай і марфалагічнай (*не сходзіць (не сыходзіць) з языка (з языкоў)*), марфалагічнай і словаўтваральнай (*круціца (круцілася) на канцы (на кончыку) языка, мыць (абмываць, перамываць) языком (языкамі)*), лексічнай і марфалагічнай (*мянціць (мянташыць) языком (языкамі), вастрыць (тачыць) язык (языкі)*), лексічнай і канструктыўна-колькаснай (*язык прысох (прыліп) <да зубоў, да паднябення>*), лексічнай, канструктыўна-колькаснай і марфалагічнай варыянтнасці (*<як (быццам)> язык праглынуў (пракаўтнуў, ла, лі)*).

Такім чынам, варыянтнасць сярод фразеалагізмаў беларускай літаратурнай мовы з кампанентам-саматызмам *язык* даволі пашырана. З агульнай колькасці разглядаемых намі фразеалагізмаў зафіксавана 33 адзінкі з рознымі тыпамі варыянтаў. Найбольш пашыраныя групы складаюць марфалагічныя (13 адзінак) і камбінаваныя (11 адзінак) варыянты. Малой колькасцю фразеалагічных адзінак прадстаўлены лексічныя і словаўтваральныя варыянты фразеалагізмаў з кампанентам *язык*.

Спіс літаратуры

- 1 Лепешаў, І. Я. Слоўнік фразеалагізмаў: у 2 т. / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Беларус. энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008.
- 2 Лепешаў, І. Я. Фразеалогія сучаснай беларускай мовы: вучэб. дапам. для філал. фак. ВНУ / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Вышэйшая школа, 1998. – 271 с.
- 3 Жуков, В. П. Русская фразеология: учеб. пособие для филол. спец. вузов / В. П. Жуков. – М.: Высшая школа, 1986. – 310 с.

УДК 811.161.3'38:398.83(476.2)

К. У. Дземідзенка

Навук. кір. – А. А. Станкевіч, д-р філал. навук, прафесар

ПАРАЎНАННЕ Ў ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСНЯХ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

У артыкуле апісваюцца параўнанні ў вясельных песнях Гомельшчыны, розныя па сваёй семантыцы, суб'екту і аб'екту супастаўлення,

граматычнай пазіцыі ў сказе, структуры і сродках сувязі. Вызначаецца стылістычная функцыя параўнанняў у вясельна-песенным кантэксце шлюбнай абраднасці Гомельшчыны.

Мова народна-паэтычнай творчасці, якая з'яўляецца вышэйшым узроўнем развіцця вуснага слоўнага мастацтва, вызначаецца яскравай мастацкай канкрэтнасцю, выразнасцю вершаванага слова, вобразнасцю адлюстравання аб'ектыўнай рэчаіснасці.

Вясельныя песні – адзін з найбольш развітых і да цяперашняга часу актыўна функцыянуючых традыцыйных жанраў беларускага абрадавага фальклору [1, с. 637]. У вясельных песнях актыўна выкарыстоўваюцца разнастайныя трапеічныя сродкі выяўленчай выразнасці, адметнае месца ў складзе якіх займае параўнанне. «Народна-песеннае параўнанне вызначаецца трапнасцю, змястоўнасцю, глыбінёй і ёмістасцю мастацкага абагульнення» [2, с. 62].

Як адзначаецца ў навуковай літаратуры, «параўнанне – прыпадабненне аднаго прадмета да другога на аснове іх агульнай прыметы з мэтай узмацнення выразнасці яго характарыстыкі. Параўнанні з'яўляюцца адным з самых пашыраных сродкаў мастацка-вобразнай канкрэтызацыі, якія выдзяляюць, падкрэсліваюць як пастаянныя, устойлівыя, істотныя прыкметы прадметаў, так і іх часовыя, неістотныя адзнакі. Параўнанні надзвычай разнастайныя як па семантыцы, так і па структуры» [3, с. 80]. Даследчыкі паэтыкі народна-песеннай традыцыі заўважаюць, што «ў сістэме разнастайных паэтычных сродкаў выразнасці параўнанне з'яўляецца пачатковай стадыяй, адкуль у парадку градацыі і разгалінавання выцякаюць амаль усе астатнія сцэжкі – паралелізм, метафара, метанімія, сінекдаха і г. д.» [4, с. 281]. Д. Э. Разенталь і М. А. Целянкова вылучаюць параўнанне адмоўнае, простае і разгорнутае [5, с. 459].

Як адзначаюць даследчыкі народна-песеннай творчасці, уважлівае прачытанне песень, у якіх параўнанне мае выгляд кароткай паэтычнай формулы, схіляе да думкі, што ў народнай лірыцы гэты прыём фальклорнай практыкі ў большай ступені характэрны для твораў пазнейшага паходжання і менш уласцівы старажытнай песеннай паэзіі. Ёсць падставы меркаваць, што такое сціслае параўнанне паступова рабілася ў песнях заменай разгорнутага вобразнага паралелізму. Вядома, што па меры станаўлення і сцвярджэння ў народна-песеннай творчасці новых ідэйна-эстэтычных прынцыпаў і новых жанравых форм, па меры вызвалення гэтай творчасці з-пад улады шматвяковых паэтычных традыцый, заснаваных на анімістычным светаўспрыманні і міфалагічнай даўніне, незвычайная шыкоўнасць і маляўнічасць

разгорнутых мастацкіх апісанняў саступае месца вобразам больш натуральным і, можна сказаць, больш сціплым, паэтычная мова песень становіцца ўсё больш прастай і рэалістычна дакладнай. Магчыма, што некаторыя песенныя параўнанні з'яўляюцца рэшткамі колішніх разгорнутых вобразных супастаўленняў.

Як і многія іншыя паэтычныя тропы ў народнай лірыцы, песенныя параўнанні часцей за ўсё маюць устойлівы, традыцыйны характар. Вынікаючы з непасрэдных назіранняў чалавека працы над светам прыроды і сваім уласным жыццём, параўнанні замацоўваюцца ў песнях і набываюць даўгавечнасць толькі тады, калі трапна і ярка характарызуюць прадмет, г. зн. калі яны валодаюць сілай мастацкага абгульнення. А для гэтага, вядома, сродкамі параўнання павінны быць прадметы не толькі агульнадаступныя, зразумелыя мільёнам, але і найбольш прыдатныя для выяўлення пэўнага пачуцця і думкі, найбольш адпаведныя сэнсу і зместу паэтычнага вобраза [2, с. 61–62].

У вясельных песнях Гомельшчыны часта сустракаюцца разгорнутыя мастацкія параўнанні, якія дапамагаюць дакладна і выразна перадаць унутраны стан галоўных персанажаў, характар іх перажыванняў і эмоцый: *Горка рэдзечка ў гародзе, Сядзіць Васечка ў дарозе* [6, с. 289]; *Не шолкава травінка Каля пеня ўецца. Прыгажуня-дзевіца Дружкі не даждзёцца* [6, с. 141]; *Пахільнае дзераўца ялінка, Сы горачкі яліначка нахілялась. Пакорнае да дзіцятка Ганначка, Яна свайму да татачку пакарылась* [6, с. 109].

На думку Н. С. Гілевіча, «параўнанне ў народна-песеннай творчасці можа быць і не разгорнутым, не апісальным, а вельмі сціплым, лаканічным, кароткім. У такім, неразгорнутым параўнанні самастойнае існаванне супастаўленых вобразаў немагчыма: тут аб'ект параўнання і сродак параўнання счэплены непарыўна. Адно без другога траціць сэнс і “жыццяздольнасць”» [2, с. 60].

У параўнаннях духоўны свет чалавека, яго эмацыянальна-псіхічны стан, быццё, дзеянні, рэаліі акаляючай рэчаіснасці супастаўляюцца найчасцей:

– са з'явамі прыроды: *Штоб былі такія багатыя, як зямля, А здаровы як вада* [6, с. 8];

– з прадстаўнікамі жывёльнага свету: *Ды няхай грызе, як белка, Ды няхай заплача, як дзеўка* [6, с. 18];

– з рэаліямі расліннага свету: *Дару цябе дугой, Каб не бегаў за другой. Каб былі багатыя, як восень, Вясёлы, як вясна, А семіністыя, як вярба, Дзе ні садзі – расце* [6, с. 14];

– зрэдку з канкрэтнымі прадметамі: *Наша маладая, як сыр наліта, А ваіш малады, як мех надуты* [6, с. 54].

У вясельных песнях на Гомельшчыне, як і ў многіх іншых, паводле граматычнай пазіцыі аб'екта параўнанні падзяляюцца на прысубстантыўныя, прыад'ектыўныя, прыдзеяслоўныя. З выяўленага наматэрыялу можна адзначыць, што тут пераважаюць менавіта прысубстантыўныя параўнанні. Гэта звязана з тым, што параўноваюцца не толькі галоўныя ўдзельнікі вяселля (жаніх і нявеста), але і сваты, і бацькі, і госці, і іншыя персанажы. Яны могуць параўноўвацца не толькі паміж сабой, але і з рознымі прадметамі, рэчамі або аб'ектамі. Таму ім ўласціва розная граматычная форма выражэння:

а) прысубстантыўныя: Жыцечка як боб, слёзачкі, як дроб, Горка мая долечка [6, с. 146]; Была хата, як святліца, Цяпер стала, як цямніца [6, с. 419]; – Ой, як жа мне плакаць І сваё лічанька церці, Калі маё лічанька, як яблычка, А сама я, як вішанька [7, с. 68];

б) прыдзеяслоўныя: Паехалі як бочачкі, Паехалі як бочачкі, Прыехалі як дошчачкі [6, с. 54]; Наш сваток, як чаранок, Выстаўляе вочы, як чарток. Ён ключе, як верабей, А скача, як белка. Скача, як белка, І плача, як дзеўка [7, с. 181]; Ой жа тыя чобаты, што з бычка, Ды не робяць дзелечка, як дачка [6, с. 211];

в) прыад'ектыўныя: Ой, будзь багата, як зямля, Да будзь здорова, як вада. Да будзь прыгожа, як ружа [6, с. 420]; Выйдзі, маці, паглядзі, што мы табе прывязлі: Высокую, як яліну, Чырвоную, як каліну. Пад ёю зямля гнецца, Нікому не ўкланецца [7, с. 209].

Параўнанні ў вясельных песнях надзвычай разнастайныя па структуры і сродках сувязі. У іх складзе:

а) простыя параўнанні: Апусціўся барадою, як мятлою, Да зраўніўся з табою, з маладою [6, с. 54]; Адчыні, маці, аконца — Едзе дочка, як сонца [6, с. 88]; Вочкі серыя вясёлая, Гараць, як агеньчык [6, с. 144]; Гарэла сонца, як траска [6, с. 458];

б) параўнанні-словазлучэнні: Я бедная ды заплакала, Як бярозанька закапала [7, с. 223]; А на мяне яна ўпала, Як цёмна хмара [6, с. 335];

в) разгорнутыя параўнанні: Што не будзе так у свёкра, як у маткі, Як у таткі, да не будзе ў свекрухі [6, с. 407].

Маладую вельмі часта параўноўваюць з жывёламі, птушкамі, з'явамі прыроды, парамі года і інш., пры гэтым выкарыстоўваюць злучнік як: Пакаціўся крышталь да па сенажаці, Ды задумаў дзяцінка да дзевачку ўзяці, Да мая дзевачка як лебедзь бялее [6, с. 20]; Будзь жа ты, нявестка, Здорова, як зіма. Будзь жа ты, нявестка, Вясёла, як вясна, Будзь жа ты, нявестка, Ціхая, як лета. Будзь жа ты, нявестка, Багатая, як восень [6, с. 88]; Будзь багатая, як зямля, Будзь здорова, як вада, Будзь вясёлая, як трава [6, с. 182]; Радуйся, маці,

Сын нявестку вязе. Высокую, як сасонку, Чырвону, хорошу [7, с. 212]; – Будзь жа, нявестка, Як зіма здарова, як вясна, вясёла, Як лета, шчасліва, як восень, багата [7, с. 214]; Выйшла, Ніначка, выйшла, Як чырвоная вішня, Вынесла каліноньку Звесяліць радзіноньку [7, с. 209].

На Гомельшчыне сустракаюцца выпадкі, калі параўноўваюць адразу двух галоўных удзельнікаў вяселля: Наша маладая, як сыр белы, А ваш малады, як пень гарэлы. Наша маладая, як ластаўка, А ваш малады, як засланка. Наша маладая, як нітачка, А ваш малады, як шкарпэтак [6, с. 54]. Звычайна такія параўнанні носяць кантрасны характар, што ўзмацняе выразнасць паэтычнага слова.

Дружкі, сваты і поп вельмі часта падпадаюць пад зніжанае параўнанне ў вясельных песнях, што надае гучанню песні жартаўлівы сэнс: А ў нашае дружкі Цыцкі як падушкі [6, с. 110]; А ў дружка, каротка ношка, Кавалі-чэрці, прывезлі к жэрцы. Ой, а вочы ясны, як у чорта блясны, Зубы рэдкія, як у чорта клеткі [6, с. 119]; Скупы наш сват на грошы, Скупы наш сват на грошы, Як лісіца ў лесе, Як верабейка ў стрэсе, Як мыш на крупе. Так сват на грошах [6, с. 334]; Да падманулі пона, Да падманулі пона, Як грэцкага снопа [6, с. 208].

Пры пажаданні маладым шчасця, здароўя, дзяцей, багацця, а таксама пры ўручэнні ім падарункаў выкарыстоўваюцца злучнікі як і каб: Дару табе бурак, Каб не хадзіў, як дурак [6, с. 91]; Дару медзі, каб дзеці былі, як мядзведзі [6, с. 175]; У цябе, маладога, радзіны многа, У мяне, маладой, падарункаў мала. У цябе радзіны, як у лесе лышчыны, У мяне падарункаў, як у лесе гаёчкаў [7, с. 76]; Каб жылі багата, як восень, Каб былі красны, як вясна, А дужы, як вада, Каб разам усё жыццё ішлі, Шчасце-долю сабе знайшлі [7, с. 141].

Вельмі рэдка сустракаюцца параўнанні са злучнікам *што*: А брат, што воўк, вые, Што сам лыжкі мые [7, с. 173].

Такім чынам, у вясельных песнях, якія сустракаюцца на Гомельшчыне, выкарыстоўваецца вялікая колькасць параўнанняў, у якіх дзеючыя асобы шлюбнай абраднасці супастаўляюцца з прыроднымі з’явамі, жывёламі, раслінамі, канкрэтнымі прадметамі і адцягненымі паняццямі, што павышае нагляднасць і выразнасць вясельна-песеннага маўлення.

Спіс літаратуры

1 Вяселле: Абрад / Уклад., уступ. арт. і камент. К. А. Цвіркі; Муз. дадат. З. Я. Мажэйка; Рэд. тома В. К. Бандарчык, А. С. Фядосік. – 2-е выд. – Мн.: Бел. навука, 2004. – 683 с.

2 Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі: Слова і вобраз. Паэтычны сінтаксіс. Гукапіс і рыфма / Н. С. Гілевіч. – Мінск: Вышэйшая школа, 1975. – 288 с.

3 Станкевіч А. А. Рыторыка: вучэб. дапам. / А. А. Станкевіч – Мінск: РІВШ, 2010. – 316 с.

4 Квятковский, А. П. Поэтический словарь / под ред. И. Роднянская. – М.: Сов. энцикл., 1966. – 376 с.

5 Розенталь, Д. Э. Словарь–справочник лингвистических терминов. Пособие для учителей / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: «Просвещение», 1976. – 543 с.

6 Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна–этнаграфічны зборнік / Уклад. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак – Мінск: ЛМФ «Нёман», 2003. – 472 с.

7 Палескае вяселле / Уклад. і рэд. В.А. Захарава. – Мінск: Выд.-ва «Універсітэцкае», 1984. – 303 с.

УДК 811.161.1'37'367.625

Т. В. Дроздова

Науч. рук. – Е. И. Тимошенко, канд. филол. наук, доцент

ПРОИЗВОДНЫЕ МОДАЛЬНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ КАУЗАТИВНЫХ ГЛАГОЛОВ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ

В работе выявляются переносные модальные значения в семантической структуре русских каузативных глаголов перемещения (в основном это значения желательности), объясняется механизм семантической эволюции в формировании указанного типа значений, описываются особенности сочетаемости глаголов в рассматриваемых переносных значениях.

Смысловая наполняемость слова относительно редко исчерпывается одним значением, в большинстве случаев она раскрывается в полной мере через совокупность ряда значений. В многозначных словах принято выделять так называемые лексико-семантические варианты, под которыми подразумеваются отдельные значения конкретного слова, взятые в их типовой сочетаемости [1, с. 39]. Совокупность лексико-семантических вариантов многозначного слова называется семантической структурой слова.

Переносные значения многозначного слова могут быть связаны с основным значением как общими элементами смысла, так и ассоциативными признаками. Регулярным типом переноса значения является

переход с конкретного понятия на абстрактное (*тяжелый чемодан – тяжелый характер*). Одним из типов абстрактных значений являются модальные значения.

Модальность – это понятийная категория, которой называются разные явления, выражающие (грамматически, лексически, интонационно) отношение говорящего к сообщаемому или сообщаемого к действительности.

Существует три сферы модальности в русском языке: объективная, субъективная и предикатная. В сферу модальности могут быть включены следующие значения: согласие или несогласие, принятие или непринятие, положительная или отрицательная оценка, разные виды волеизъявления, удивление, недоумение или непонимание; стремление уяснить или разъяснить что-л.; стремление выделить (акцентировать, подчеркнуть) что-л. в сообщении, усилить какую-то часть заключенной в нем информации, сосредоточить внимание на чем-л.; представление чего-л. как подлинного или неподлинного, соответствующего или несоответствующего действительности [2, с. 216]. К модальным значениям относятся также и такие значения, как долженствование, возможность / невозможность, желательность, целесообразность / нецелесообразность, неизбежность и др. Модализованная семантика может осложняться оттенками опасения, сомнения, колебания, раздумья и т. д.

Выбор в качестве объекта исследования именно глагольных лексем с точки зрения возможности и регулярности формирования переносных модальных значений не случаен. Еще А. М. Пешковский в своей книге «Русский синтаксис в научном освещении» указал, что категориальное значение глагола («действие») как таковое характерно только для живых существ. «“Действовать” могут только живые существа, все же остальные предметы не “действуют”, а только движутся. Живые же существа “действуют” потому, что они движутся по своей воле, произвольно. И значит в глаголе, раз он изображает действие, должен быть еще оттенок **воли, намерения**» [3, с. 79].

Среди глаголов, в семантической структуре которых наблюдается формирование производных модальных значений, выделяется группа каузативных глаголов движения. Под каузативностью принято понимать побуждение, подталкивание лица / объекта к совершению действия или изменению состояния. Общая семантическая ориентированность каузативных глаголов такова: ‘способствовать тому, чтобы...’. Указанный тип семантического переноса наблюдается в следующих глаголах.

Сема каузативного перемещения заключена в основном значении глагола *везти*: ‘передвигать, перемещать, заставлять перемещаться

какие-л. средства передвижения, а также перемещать что-л. при помощи средств передвижения'. «Положительный коннотативный фон, которым в целом окружена семантика перемещения в реальной действительности и в языке, способствует формированию вторичных положительно окрашенных модальных и оценочных значений» [6, с. 139]. Например, глагол *везёт* (безл., разг.) 'об удаче в чем-л.' ([*Леденеву*] *все время неизменно везёт, он выиграл уж больше двух тысяч*. Вересаев. – СРЯ, I, 141). В подобных случаях формируется демипассивная модель предложения, т. е. без обозначения проявления воли субъекта. Данный контекст выражает отношение положительной оценки говорящего к указанному положению вещей.

В глаголе *вертеть* в основном значении 'приводить в круговое движение; вращать' заложена сема осознанного вращения в какую-либо сторону. На этой основе строится метафорический перенос. Лексико-семантический вариант с модальным компонентом стремления подчинять своей воле таков: перен., разг. 'распоряжаться по своему усмотрению, заставлять действовать по своей воле, приказу' ([*Зинаиду*] *забавляло возбуждать в них [поклонниках] то надежды, то опасения, вертеть ими по своей прихоти*. Тургенев. – СРЯ, I, 152 – 153). Формируется конструктивно ограниченное значение: глагол *вертеть* в модальном значении сочетается только с формой творительного падежа одушевленного существительного.

В номинативном значении глагола *взвалить* мы видим не одну сему, а сочетание семы каузативного движения и семы физического воздействия: 'с усилием положить что-л. тяжелое наверх, на кого-, что-л.'. Метафорический перенос на основе представления о тяжести, взваливаемой на кого-л., привел к формированию модальности волеизъявления: перен., разг. 'поручить, навязать кому-л. что-л. трудное для исполнения' (*На него [доктора] взвалили лечение Нины Федоровны, заботы об ее детях, ее похороны*. Чехов. – СРЯ, I, 164).

Основное значение глагола *взвести* характеризуется положительной направленностью ('ведя, помочь подняться наверх; возвести'), а вторичное модальное значение с семой отрицательной оценки и, как следствие, стремления к осуждению обладает противоположной основному значению интенциональностью ('обвинить, оклеветать, приписать кому-л. что-л. предосудительное'). Модальная семантика вышеуказанного глагола характеризуется образованием фразеологически связанных значений, глагол сочетается со словами определенной семантической группы: *обвинение, клевета, ложь, поклёп* и т. д. (*Обвинение, взведенное на нас, лишено всякой не только фактической, но и логической подкладки*. Куприн. – СРЯ,

I, 164). Сходная семантическая эволюция наблюдается в глаголе *возвести*.

Глагол *возвести* в прямом значении имеет базовую сему каузативного перемещения: ‘ведя, помочь подняться наверх; взвести’. Вторичное модальное значение оказывается фразеологически связанным. Глагол *возвести* в производном модальном значении сочетается со словами негативной оценки (*ложь, пасквиль, террор* и т. д.): *Чтобы она сама на себя такую клевету возвела, никогда не поверю*. С. Антонов. – СРЯ, I, 197. Модальность выражается семой ‘захотеть сделать что-л. отрицательно оцениваемое’: *То у вас кошелек вытаскивают в трамвае, то обманом лишат недвижимости, то побьют мимоходом, то долг не отдадут, то возведут пасквиль на вашу мать* (В. Пьецух) (из материалов НКРЯ).

В основном значении глагола *вдолбить* (‘вбить, вколотить в углубление, сделанное долотом’) заключается синкретичность семантики: здесь совмещены семы каузативного перемещения и активного физического воздействия. Переносное модальное значение сформировалось путем ассоциативной метафоризации, на основе сходства в семах каузативности: (прост.) ‘многократным разъяснением и повторением заставить усвоить; втолковать’ (*Соберут нас, скажем, тысячу человек, будут с нами биться, чтобы всю эту премудрость военную нам вдолбить, а к чему?* Сергеев-Ценский. – СРЯ, I, 141). Модальность представлена как желание добиться усвоения знаний от кого-либо, стремление заставить другого человека воспринять знание: *Я его благородию докладывал, что в иного пня в десять лет не вдолбишь того, что другой ловит на полёте* (Д. И. Фонвизин) (НКРЯ). Глагол сочетается с определенными грамматическими формами: *вдолбить* что (винительный падеж), кому (дательный), во что (винительный с предлогом).

Семантический параллелизм наблюдается в глаголах *вдолбить* и *вколотить*. В основном значении глагола *вколотить* также совмещаются семы перемещения и физического воздействия: разг. ‘ударяя по какому-л. предмету, заставить его войти во что-л.; вбить’. А модальность стремления, желания заставить усвоить какие-либо сведения выражена во вторичном значении: (прост.) ‘настойчиво повторяя, заставить кого-л. понять, усвоить, запомнить’ (*[Отец] вколотил в него несколько простейших истин: не надо быть слабым, не надо никого жалеть, не надо никого бояться*. Фадеев. – СРЯ, I, 181). Сочетаемость глагола *вколотить* аналогична сочетаемости глагола *вдолбить*.

В глаголе *влечь* основное значение отражает каузативное перемещение: ‘тащить, тянуть за собой; волочить’ (*[Кран] влек этот груз*

на другой конец сарая. Куприн). Каузация с добавлением модальных сем стремления понравиться кому-либо, желания сделать так, чтобы с тобой хотели быть рядом, и результативной модальной семы побуждения к желаемым действиям сформировала вторичное модальное значение: ‘привлекать, притягивать, тянуть куда-л., к кому-л.’ (*Катя влекла его к себе все сильнее и сильнее.* Достоевский. – СРЯ, I, 185). В данном контексте выражается не только желание субъекта-агенса, чтобы пациент был привлечен, но и наличествует влияние на реализацию этого желания путем определенных действий.

Семантика каузативного перемещения заключается в основном значении глагола *вливать*: ‘заставить втечь жидкость внутрь чего-л.’ (*Негрба осторожно влил воду в рот Леонтьева. Тот глотнул и открыл глаза.* Л. Соболев). На сродстве с погружением внутрь, в результате метафорического переноса, сформировалась модальность желания уверить кого-л. в чем-л., изменить имеющееся положение вещей: ‘вселить, внушить (чувство, мысль и т. п.)’ (*[Белинский] влил новую жизнь в нашу литературу.* Чернышевский. – СРЯ, I, 185). В модальном значении заключается еще и стремление к преобразованию, споспешествование ему: – *Вы изволите говорить,* – обратился он вежливо к Ливанову: – *что не **волеешь** силы.* Однако мы видим, что один человек делает целую эпоху: *Петр, например* (А. Ф. Писемский) (НКРЯ).

Основное значение глагола *вмешать* содержит сему каузативного перемещения: ‘мешая, добавить; примешать’. Вторичное модальное переносное значение с семой волеизъявления (вознамериться добиться от кого-либо желаемого, заставить подчиниться своей воле) сформировано путем метафоры: разг. ‘впутать во что-л., вовлечь куда-л. вопреки желанию’ (*[Курсанов:] Ягозин **вмешал** его в эту сплетню.* Григорович. – СРЯ, I, 187). Перенос происходит, на наш взгляд, на основе сходства присоединения чего-л. к чему-л. под внешним воздействием.

Синкретизм двух номинативных значений в семантической структуре глагола *вогнать* (прямого – ‘заставить войти, вбежать куда-л.; загнать’ и номинативно-производного – разг. ‘с силой вбить, вонзить, воткнуть во что-л.’) – оформил вторичное переносное модальное значение с семой споспешествования изменению состояния: разг. ‘довести до чего-л., привести в какое-л. состояние (обычно тяжелое, неприятное)’ (*На вас лица нет, Василь Васильич! Даже меня **в страхе** **вогнали**.* Чехов. – СРЯ, I, 191). Перенос значения осуществлен путем метафоры. Сходство семантики заключается в отражении коренного изменения былого положения в физической и интеллектуально-эмоциональной сферах. Глагол с модальным значением сочетается с

существительными, которые обозначают негативные эмоциональные состояния человека (тоска, отчаяние, ярость и т. д.). Сравн.: *Ужо **вгоню** тебя в **озноб** / Я под Полярную звезду!* (Л. Н. Мартынов); *Я тебе на любой вопрос так отвечу, что даже тебя, горбатого, в **краску вгоню*** (Э. Радзинский.) (НКРЯ).

В основном значении глагола *вознести* ядерной является сема перемещения по вертикали: *высок. ‘поднять вверх, ввысь’ (Ослепляющий столб пламени **вознес** к небу обломки орудия, пласты вырванной земли и целое дерево. Кетлинская).* Модально-оценочная сема положительного отношения к кому-либо, выражающегося в стремлении поднять кого-либо на ступень выше в социальном, нравственном смысле, наблюдается во вторичном значении: *‘возвеличить, возвысить, поставить в особое, лучшее положение’ (Как бы ни был ты **вознесен** судьбой, Знай: ничто не пойдет на лад, Если друга не станет рядом с тобой. Рыленков. – СРЯ, I, 202).* В данном контексте формирование абстрактного модального значения связано не с действиями лица, а с олицетворением «судьбы». Метафора основана на ассоциациях, обусловленных особенностями пространственного расположения. Это так называемые «ориентационные метафоры», представленные бинарными оппозициями. В оппозиции «верх – низ» все положительное связано с понятием «верх», а отрицательное – с понятием «низ» [7, с. 396].

Приведенный языковой материал дает основания утверждать, что в семантической структуре каузативных глаголов перемещения наблюдается регулярное формирование переносных модальных значений. В рассмотренной группе глаголов превалирует модальность стремления, желания и выражения волеизъявления (*вдолбить, вколотить, вертеть, влить, влечь, взвалить, вогнать*). Выделяются модально-оценочные значения положительного (безл. *везёт, вознести*) и отрицательного (*взвести, возвести*) характера.

Список литературы

- 1 Смирницкий, А. И. К вопросу о слове (проблема «тождества слова») / А. И. Смирницкий. // Труды ин-та языкознания АН СССР. – 1954. – Т. IV. – С. 39.
- 2 Русская грамматика / гл. ред. Н. Ю. Шведова. – М.: Наука, 1980. – Т. 2. – С. 214–216.
- 3 Пешковский, А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. – М.: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1956. – С. 77–80.
- 4 Словарь русского языка: в 4 т. / гл. ред. А. П. Евгеньева. – М.: Русский язык, 1981–1984.

5 Национальный корпус русского языка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ruscorpora.ru>. – Дата доступа: 19.04.2015.

6 Тимошенко, Е. И. О лексикализации безличной формы глагола в русском языке (на материале глаголов движения) / Е. И. Тимошенко // ВЕСНИК МДПУ імя І. Шамякіна. – 2014. – № 2 (43). – С. 138–142.

7 Лакофф, Дж., Джонсон, М. «Метафоры, которыми мы живем» / Дж. Лакофф, М. Джонсон // Теория метафоры – М.: Прогресс, 1990. – С. 387–415.

УДК 811.111'42

А. П. Дубодел

Науч. рук. – Е. В. Сажина, канд. филол. наук., доцент

СРАВНЕНИЕ ЯЗЫКОВЫХ МАРКЕРОВ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО И ПОЛИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСОВ

Статья посвящена анализу особенностей публицистического дискурса в сравнение с политическим. В связи с возросшим влиянием СМИ в целом, и журналистов в частности, на формирование общественного мнения возникает необходимость сравнения исследуемых дискурсов. В работе установлено, что лексические единицы приобретают в публицистическом дискурсе эмоционально-оценочный оттенок, деспециализация терминов не выявлена.

В современном мире средства массовой информации приобретают соответствующую значимость в условиях глобальных преобразований во всех сферах общественной жизни, в том числе экономической и политической. Сегодня журналиста и политолога практически невозможно различить в том смысле, что они близки по моделированию политической реальности для своих читателей и телезрителей сообразно своему собственному видению определенных политических процессов. Журналисты в дискурсе масс-медиа являются посредниками между политиками-профессионалами и народными массами – аудиторией непрофессионалов. Так как население по разным причинам не может непосредственно наблюдать за действиями правительства при процессе принятия решений, касающихся общественной и политической жизни, журналисты своими публикациями о политике и политиках вольно или невольно влияют на формирование общественного мнения в обществе. Таким образом, на языковом уровне сегодня можно

говорить о тесном взаимодействии политического и публицистического дискурсов. В связи с этим в данной статье мы ставим перед собой цель выявить языковые маркеры политического дискурса, которые находят свое отражение в публицистических текстах СМИ.

Как и многие исследователи, мы считаем, что ядром в публицистических текстах политической направленности будет специфическая политическая терминология, т. к. она несет основную нагрузку сферы политики. Необходимо отметить, что в зависимости от тематики политической речи, в ней может присутствовать терминология из различных сфер, например экономические термины, юридические термины, при этом явление деспециализации терминов в публицистическом дискурсе не наблюдается (*lift the ban* 'снять запрет', *unfreeze ban* 'снять запрет', *brinkmanship* 'балансирование на грани войны', *impose sanctions* 'наложить санкции', *to lobby against the agreement* 'лоббировать против соглашения', *to ease restrictions* 'ослабить ограничения', *dodge a question* 'уклоняться от вопроса').

Следующей характерной особенностью публицистического текста является использование предметных лексем политической тематики. Иными словами, в исследуемом нами дискурсе предметные субстантивные лексемы используются как в общих словарных значениях, так и в словарных значениях, употребляемых в политическом дискурсе:

– *Delivery and installation of the missile system would make any future attack on Iran or its nuclear facilities – by the US or Israel – considerably more difficult and costly* 'Доставка и установка противоракетной системы сделали бы любое будущее нападение на Иран или его ядерные объекты – в США или Израиле – значительно более трудным и дорогостоящим'.

– *Although Iran had developed its own version of the missile system – unveiled for the first time last year – delivery of the S-300s will markedly upgrade its anti-aircraft missile defenses at a time of increased tension in the region aggression* 'Несмотря на то, что Иран разработал свой вариант противоракетной системы – представлена в первый раз в прошлом году – поставка С-300 заметно модернизирует зенитные системы противоракетной обороны в период растущей напряженной обстановки в регионе' [1].

В данных примерах большинство лексем («*delivery*» 'поставка', «*installation*» 'установка', «*system*» 'система', «*attack*» 'нападение', «*version*» 'версия') употреблены в общих словарных значениях, характерных для любого типа дискурса. Однако, лексемы «*facilities*» 'военный объект', «*tension*» 'напряженная обстановка' и «*defenses*»

‘оборона’ употреблены в значениях, характерных для политического дискурса.

А. А. Биюмена в своем исследовании, посвященном семантике имен существительных и глаголов в англоязычном политическом дискурсе, говорит о «свойствах политического языка, который характеризует тенденция к смысловой неопределенности, проявляющаяся в использовании в политической речи большого количества абстрактных слов с размытым значением» [2, с. 8]. Данное явление перешло и в язык публицистического дискурса (connections ‘отношения’, condition ‘условие’, agreement ‘соглашение’, situation ‘ситуация’, relations ‘отношения’, negotiations ‘переговоры’, ability ‘способность’, possibility ‘возможность’, activities ‘деятельность’).

Кроме того, рассматривая особенности политического дискурса, исследователь пишет об эвфемистических наименованиях, используемых для завуалирования сути явлений. Это явление наблюдается и в рассматриваемом нами дискурсе, однако здесь случаи использования эвфемии единичны в сравнении с политическим дискурсом (nuclear force ‘ядерная сила’ вместо nuclear weapon ‘ядерное оружие’, activities incompatible with the status ‘действия неправомерные для должности’ вместо spying ‘шпионская деятельность’).

А. А. Биюмена, исследуя тексты политического дискурса, выделила группы глагольных лексем, которые наиболее часто встречаются в данном типе дискурса: глаголы *достижения и преодоления, способствования и предотвращения, изменения качества, фазово-бытийные глаголы*. В результате исследования статей публицистического дискурса мы также выделили группы наиболее распространённых глагольных лексем, большинство из которых совпадает с названными выше лексемами политического дискурса:

- *фазово-бытийные* (deploy ‘развертывать’, stop ‘остановиться’, start, begin ‘начинать’, launch ‘запускать’);
- *изменения качества* (increase ‘увеличивать’, expand ‘расширять’, strengthen ‘усиливать’, grow ‘расти’);
- *способствования* (donate ‘жертвовать, дарить’, supply ‘снабжать, поставлять’, give ‘давать’, provide ‘предоставлять’);
- *достижения* (solve ‘решать’, gain ‘приобретать’);
- *реакции-ответа* (announce ‘объявлять, заявлять’, tell ‘говорить’, say ‘сказать’, suggest ‘предлагать’, hope ‘надеяться’, promise ‘обещать’, deny ‘отрицать’, admit ‘признавать’) [2, с. 10].

Стоит отметить, что глаголы последней группы (реакции-ответа) чаще остальных встречаются в публицистическом дискурсе. На наш взгляд, это связано с тем, что журналист, рассказывая о произошедших

в мире событий, обычно ссылается на первоисточник информации. Это создает у читателя впечатление, что сообщение ценное, правдивое и достоверное.

О. Е. Андросова отмечает в своем исследовании, что «одной из характерных черт политического дискурса на лексическом уровне является использование тропов (метафора, эпитет, олицетворение). Тропы могут стать эффективным средством формирования у слушателей необходимого оратору эмоционального состояния и мировосприятия» [3]. Проанализировав публицистические тексты политической тематики, мы установили, что случаи использования эпитета и олицетворения единичны (*a warm congratulatory note, controversial visit, shameful event*), однако частота встречаемости метонимии и метафоры в публицистическом дискурсе довольно высока:

– «...*framework agreement struck this month between Iran and six world powers over Iran's nuclear programme*».

– «...*the west is provoking Russia into a new cold war*».

– «*If there is no deal, and if we see that Germany remains rigid and wants to blow Europe apart, then we will have to go to Plan B*».

На наш взгляд, неслучайно политик и публицист активно используют различные тропы в своей речи: правильно подобранный троп формирует эмоциональное состояние слушателя либо читателя, влияет на мировосприятие адресата.

Лингвисты (Т. М. Грушевская, Т. Б. Самарская, О. Е. Андросова) отмечают в своих исследованиях лексический прием, часто используемый в выступлениях политиков – эмоционально-оценочные лексемы. Они, как правило, выражают отношение говорящего к действительности. Данные лексемы нередко используются и журналистами. Это связано с тем, что журналист постоянно использует цитаты из речи политиков при составлении статьи: «*Russian propaganda is sometimes so crazy, it says such impossible things, it doesn't have the effect of making people believe them but it breaks down people's defences. It's not just lies, in the way of Soviet propaganda. It's more sophisticated. A kind of violence against the mind*» [4]. Например, в данной статье журналист цитирует Кадри Лиик, члена Европейского совета по международным отношениям. Бывший премьер-министр Эстонии, высказывая свое недовольство пропагандистскими действиями России в отношении жителей Балтии, использует эмоционально окрашенные слова «*crazy*», «*sophisticated*». Использование большого количества эмоционально окрашенной лексики в исследуемых текстах также объясняется тем, что публицист, как и политик, преследуя свою цель, не может «сухо излагать факты». Затрагивая

чрезвычайно важные события, политик стремиться воздействовать на слушателя, однако и публицист не пишет беспристрастно, т. к. каждое издание придерживается какой-то социально-политической установки.

Следующей особенностью политических речей О. Е. Андросова называет использование политических клише и фразеологизмов. Исследователь считает, что они легко запоминаются, создают иллюзию понимания у слушателей и могут стать средством формирования определенных образов и стереотипов в массовом сознании [3]. Использование фразеологизмов и клише в равной степени характерно и для исследуемых нами публицистических текстов. И это не удивительно, т. к. фразеологические обороты насыщены яркой образностью и стилистической окраской и создают предпосылки для их использования в публицистическом тексте:

– «*Economic themes dominated the discussion, with foreign policy and the war in Ukraine **taking a back seat***».

– «*...Saudi Arabia would **turn a blind eye** if Israeli warplanes needed to overfly its territory to strike at Iranian targets ...*».

Однако мы отметили, что для публицистического дискурса характерно широкое использование идиом:

– «*She argued that Russia should not be allowed **to drive a wedge** between Europe and the United States*».

– *I want Britain..., and **putting an end to** the deaths, particularly of children*.

Мы поддерживаем мнение исследователей А. А. Буряковской и Ж. Н. Звонаревой, которые считают, что идиомы, аккумулируя в себе большое количество информации в сжатой форме, отличаются от других лексических единиц своей емкостью, яркостью, потенциальной оценочностью, способностью создавать образы и ассоциации [5].

Таким образом, исходя из вышесказанного о языковых маркерах публицистического дискурса, в рамках проводимого исследования мы можем сделать вывод о том, что общественно-политическая лексика, содержащая фоновую информацию, является основой публицистического дискурса и способствует реализации его функций. Кроме того, основными языковыми средствами реализации воздействующей функции являются стилистические средства (такие как метонимия, метафора) и лексические единицы (фразеологизмы, идиомы, существительные, глаголы), приобретающие в публицистическом дискурсе эмоционально-оценочный оттенок.

Список литературы

1 Vladimir Putin authorises delivery of missile system to Iran [Electronic resource]. – URL: <http://www.theguardian.com/>. – Date of access: 25.04.2015.

2 Биюмена, А. А. Семантика имен существительных и глаголов в англоязычном политическом дискурсе: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04 / Минский государственный лингвистический университет. – Минск, 2010. – 23 с.

3 Андросова, О. Е. Лексико-грамматические особенности политического дискурса / О. Е. Андросова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kontentus.ru/wp-content/uploads/2014/10/Андросова-ОЕ.pdf>. – Дата доступа: 27.04.2015.

4 Vladimir Putin's 'misinformation' offensive prompts US to deploy its cold war propaganda tools [Electronic resource]. – URL: <http://www.theguardian.com/>. – Date of access: 25.04.2015.

5 Буряковская, А. А. К вопросу о факторах, препятствующих реализации идиом в политическом дискурсе / А. А. Буряковская, Ж.Н. Звонарева // Известия Тульского государственного университета [Электронный ресурс]. – Тула, 2011. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/>. – Дата доступа: 05.05.2015.

УДК 811.161.3–3

А. А. Дулуб

Навук. кiр. – А. А. Станкевіч, д-р філал. навук, прафесар

**ДЭСТРУКТЫЎНЫЯ ФІГУРЫ МАЎЛЕННЯ
Ў ПУБЛІЦЫСТЫЦЫ Р. БАРАДУЛІНА**

У артыкуле аналізуюцца дэструктыўныя фігуры маўлення, якія актыўна выкарыстоўваюцца ў сучаснай публіцыстыцы. З сістэмы гэтых фігур вызначаны найбольш ужывальныя фігуры пропуску (апазіяпеза) і фігуры размяшчэння і перастаноўкі (інверсія), апісваюцца іх структура, сінтаксічная пазіцыя і стылістычныя функцыі ў публіцыстычным дыскурсе Р. Барадуліна.

Публіцыстыка як летапіс часу звернута да надзённых праблем грамадства: палітычных, сацыяльных, бытавых, філасофскіх, пытанняў выхавання, культуры, мастацтва і г. д. Менавіта таму для сучаснага чалавека, якому трэба апэратыўна арыентавацца ў актуальных праблемах і перыпетых жыцця і лёсу, яна набывае ўсё большую папулярнасць і актуальнасць.

М. Я. Цікоцкі адзначае, што своеасаблівасць публіцыстычнага стылю вызначаецца ў першую чаргу спецыфікай публіцыстычнай формы адлюстравання рэчаіснасці, якая спалучае сістэму разгорнутых доказаў, што дзейнічаюць на розум чытачоў і слухачоў строгай лагічнасцю думкі і на іх пачуцці – эмацыянальнасцю выкладу [1, с. 183].

У публіцыстыцы аўтар прама і непасрэдна звяртаецца да чытача са сваімі думкамі, ацэнкамі, вывадамі. Задача пераканаць, даказаць, павесці за сабой праяўляецца на ўсіх моўных ўзроўнях, але найбольш адкрыта і выразна ў лексіцы і сінтаксісе, якія вызначаюцца эмацыянальнасцю і выяўленчай выразнасцю. Рэалізаваць гэтыя задачы дапамагаюць разнастайныя агульныя і спецыяльныя сродкі стварэння выяўленчай выразнасці, якія выконваюць дзве асноўныя функцыі: яны дазваляюць больш глыбока, поўна намаляваць унутраны свет, думкі, перажыванні аўтара і з'яўляюцца важным сродкам адлюстравання сучаснай рэчаіснасці. Аналіз фактычнага матэрыялу паказвае, што сучасная публіцыстыка ўсё шырэй выкарыстоўвае спецыяльныя сродкі выяўленчай выразнасці, важнейшымі з якіх з'яўляюцца фігуры маўлення.

Фігуры маўлення падзяляюцца на дзве вялікія групы: дыскрэтныя і недыскрэтныя. Што тычыцца публіцыстыкі, то тут часцей сустракаюцца выпадкі ўжывання недыскрэтных фігур маўлення. У рыторыцы гэта паняцце вызначаецца як пэўныя трансфармацыі, рэканструкцыі ў структуры сказа і больш буйных сінтаксічных адзінак. Традыцыйна вылучаюцца дзве асноўныя разнавіднасці недыскрэтных фігур: канструктыўныя, якія робяць сінтаксічную адзінку больш збалансаванай, і дэструктыўныя, якія парушаюць сінтаксічную структуру сказа [2, с. 238].

Да дэструктыўных фігур маўлення адносяцца **фігуры ўбаўлення (пропуску)** – слоўныя фігуры, заснаваныя на непаўтаральнасці моўных адзінак, іх пропуску, якія выкарыстоўваюцца з мэтай адлюстравання хуткасці руху, расчлянёнасці мноства на асобныя часткі, паказу разнастайнасці акаляючай рэчаіснасці [3, с. 179]. Найчасцей у маўленні выкарыстоўваюцца фігуры, структура якіх з'яўляецца няпоўнай. Аўтар публіцыстычных твораў у многіх выпадках наўмысна выкарыстоўвае гэты прыём для экспрэсівізацыі дыскурсу. Зразумела, што прапушчаная інфармацыя лёгка ўзнаўляецца з кантэксту і маўленчай сітуацыі. Пропуск асобных лексем і нават частак выказвання выдатна актывізуе думкі чытача, прымушае разважаць над «зашыфраванымі» сегментамі, а ў некаторых выпадках і спрачацца з аўтарам.

Адной з найбольш часта сустракаемых фігур убаўлення ў публіцыстыцы Р. Барадуліна з'яўляецца **апасіяпеза** (грэч. aposiopesis –

умаўчанне) – наўмысны, выкліканы найчасцей этычнымі прычынамі, перапынак у маўленні, разлічаны на згадку чытача (слухача) [3, с. 179]. Апасіяпеза выдзяляецца інтанацыйна, а ў сказе яе знайсці вельмі проста, бо графічна яна абазначаецца шматкроп'ем: *Калі я спяшаўся на станцыю, непадалёку ад камбіната ў лаішчыцы ў тумане раптам знаёма запахлі мне штабялі асіны. Да Віцебска вёз я гэты пах...* [4, с. 15].

Трэба адзначыць, што выкарыстанне дадзенай стылістычнай фігуры тлумачыцца многімі аб'ектыўнымі і суб'ектыўнымі прычынамі. У большасці выпадкаў гэтага патрабуе этыка публіцыста. Часам пэўная інфармацыя сама па сабе не вымушае разгорнутага выкладу. Яе экспрэсіўныя і эмацыянальныя адзінкі значна павялічваюцца, калі ўжываецца фігура ўмаўчання. Гэта адбываецца дзякуючы таму, што перапынак у маўленні дапамагае добра ўявіць тыя карціны, якія малое перад намі публіцыст, успрыняць іх больш зрокава.

Назіранні паказваюць, што апасіяпеза можа займаць розную пазіцыю ў структуры маўлення. Часцей гэтую з'яву можна назіраць у канцы сказа, які не закончаны граматычна альбо па сэнсе: *З-пад акулараў на мяне глядзелі разумна-ўдумлівыя, стомленыя вочы, якія ясніліся няўлоўным унутраным агнём...* [4, с. 27]; *Сёлета 75 год з дня нараджэння Максіма Багдановіча... магло б быць* [4, с. 23].

Апасіяпеза таксама размяшчаецца паміж асобнымі словамі ў сказе або паміж сказамі і іх функцыянальнымі аналагамі пры адпаведных перарывах і замінах у афармленні разгорнутага паведамлення: *Матчына песня, роднае слова... Гэта яны могуць зрабіць невераемае вераемым* [4, с. 24].

Без сумнення, адсутнасць магчымасці для чытацкай фантазіі не прыносіць карысці публіцыстычным творам. Для павышэння сілы іх эмацыянальнага ўздзеяння на асобу неабходна, каб успрымальнік максімальна наблізіўся да аўтара, зразумеў яго пазіцыю, пранікнуў у нявыказаныя думкі. Відаць, аўтары гэта добра разумеюць, таму амаль кожны прааналізаваны тэкст змяшчае ў сваім сінтаксічным складзе некалькі выпадкаў умаўчання.

Таксама да ліку дэструктыўных фігур маўлення адносяцца **фігуры размяшчэння і перастаноўкі** – слоўныя фігуры, якія перадаюць зменлівасць або рознакіраванасць моўных адзінак. Яны звязаны з парушэннем лагічнай структуры сінтаксічнай адзінкі, паколькі ў аснове іх – ідэя непаўтаральнасці і іх рознакіраванасці [3, с. 172]. Асаблівасць дадзенага сродку выяўленчай выразнасці заключаецца ў тым, што ён не валодае магчымасцю адлюстроўваць паслядоўнасць і аднакіраванасць моўных адзінак.

Аналіз фактычнага матэрыялу паказвае, што на старонках твораў Р. Барадуліна сустракаюцца практычна ўсе разнавіднасці фігур перастаноўкі. Аднак назіранні дазваляюць зрабіць вывад, што часцей за ўсё ў розных публіцыстычных жанрах выкарыстоўваецца **інверсія** (лац. *inversio* – перастаноўка) – парушэнне звычайнага парадку слоў у сказе з мэтай выдзялення асобных слоў і павышэння экспрэсіі выказвання. Па вызначэнні Я. У. Ключева, інверсія – гэта такое пераўтварэнне ў складзе сказа, пры якім канструкцыя ў цэлым аказваецца «перакошанай» у патрэбны для аўтара бок. Гэты перакос ажыццяўляецца дзякуючы перастаноўцы элементаў выказвання з «натуральнага» для іх месца ў сказе на «ненатуральнае» [2, с. 252]. Інверсія акцэнтуюе беспарадак сінтаксічнай канструкцыі: *Сапраўдным святам і добрым урокам была кожная гутарка з прызнаным і любімым паэтам* [4, с. 58].

Вядома, што парадак слоў у сказе залежыць ад многіх фактараў: і ад камунікатыўнай арганізацыі, і ад семантычнага напаўнення сказа, ад яго граматычнай афарбоўкі, сувязі з іншымі сказамі ў тэксе. Сінтаксічная інверсія, якая значна ўзбагачае сэнсавыя магчымасці сказа, заўсёды стылістычна матываваная. Прычым для яе выкарыстання неабходна наяўнасць упарадкаванага структурнага фону, бо інверсія на фоне інверсіі не прыцягвае асаблівай увагі чытача.

Неабходна адзначыць, што дадзеная фігура маўлення адыгрывае важную ролю ў арганізацыі сказа, выконваючы, перш за ўсё, стылістычную функцыю. Член сказа, які апынуўся ў незвычайным для яго месцы, атрымлівае дадатковую семантычную і эмацыянальна-экспрэсіўную нагрузку, што надае выказванню своеасаблівую ўзнёсласць, усхваляванасць, дынамічнасць.

Як сведчаць назіранні, у інверсійным становішчы могуць знаходзіцца як галоўныя, так і даданыя члены сказа. Кожны з адзначаных выпадкаў вызначаецца пэўнымі асаблівасцямі функцыянавання. Інверсія выказніка ўжываецца звычайна для таго, каб надаць апісанню рухомасць, перадаць напружанасць або інтэнсіўнасць дзеяння, а таксама пры апісанні пэўных з’яў, падзей, дзеянняў: *Смяяўся ён шчыра, непасрэдна, не вымушана* [4, с. 50]; *З кожнага падарожжа прывозіў паэт новыя вершы, матэрыялы рэдакцыйнага заказу* [4, с. 64].

Што датычыць даданых членаў сказа, то іх размяшчэнне ў структуры сінтаксічнай адзінкі залежыць найперш ад сэнсава-граматычнай прыроды, стылістычнай афарбоўкі і сувязі з прэдыкатыўным ядром. Даволі часта ў розных творах публіцыстычных жанраў Р. Барадуліна сустракаецца інверсія азначэння, асабліва калі неабходна пэўным чынам вылучыць прымету, надаць ёй дадатковае граматычнае і сэнсавое адценне: *Пра настаменты тонкі майстра гумарэсак не*

думаў. Але ўпартая працавітасць ягоная недзе была блізкай да гранітнай цвёрдасці [4, с. 64].

Інверсія дапаўнення сустракаецца не вельмі часта: у тым выпадку, калі трэба вылучыць з’яву або прадмет, у дачыненні да якіх ажыццяўляецца дзеянне або прымета: *Пра сённяшняга стырнаваго “Маладосці” нават заўваг сказаць язык не павернецца, бо гэта мой і даўні сябра, і зямляк, і аднакурснік* [4, с. 58].

Як паказвае аналіз фактычнага матэрыялу, даволі шырокае распаўсюджанне ў творах публіцыстыкі атрымала інверсія акалічнасці. Яна выкарыстоўваецца ў выпадку, калі неабходна лагічна выдзеліць, падкрэсліць час, месца, прычыну, мэту або спосаб дзеяння: *З першых выступленняў у друку ў ім адметна праявіўся прыроджаны майстра верша, тонкі, выразны, акрэслены* [4, с. 72].

Такім чынам, дадзеная стылістычная фігура вызначаецца значным семантыка-стылістычным патэнцыялам, экспрэсіяй, асабліва ў выпадках максімальнай рэалізацыі сваіх магчымасцей. Апошняе ў першую чаргу датычыць так званай глыбокай інверсіі, калі пэўны элемент канструкцыі перамяшчаецца на значную адлегласць ад свайго звычайнага месца: *Даўно пачуў я голас самабытнага паэта з нявучай Украіны* [4, с. 70].

Аналіз фактычнага матэрыялу дазваляе зрабіць вывад, што інверсія атрымала шырокае выкарыстанне ў публіцыстычным дыскурсе, што і дае права дадзенай стылістычнай фігуры заняць адно з першых месцаў па частотнасці выкарыстання.

Безумоўна, разгледжаныя вышэй фігуры маўлення не вычэрпваюць усяго багацця сродкаў і прыёмаў экспрэсівізацыі дыскурсу Р. Барадуліна. На старонках яго твораў усіх жанраў мастацкага і публіцыстычнага стыляў можна сустрэць разнастайныя мадыфікацыі фігур убаўлення, размяшчэння і перастаноўкі.

Спіс літаратуры

1 Цікоцкі, М. Я. Стылістыка тэксту: вучэб. дапам. для студэнтаў выш. навуч. устаноў філал. профілю / М. Я. Цікоцкі. – Мінск: Бел. навука, 2002. – 223 с.

2 Ключев, Е. В. Риторика (Инвенция. Диспозиция. Элокуция): Учебное пособие для вузов / Е. В. Ключев. – М.: ПРИОР, 1999. – 272 с.

3 Станкевіч, А. А. Рыторыка: вучэб. дапам. / А. А. Станкевіч. – Мінск: РІВШ, 2010. – 316 с.

4 Барадулін, Р. Парастак радка, галінка верша: Артыкулы, эсэ Р. Барадулін. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 351 с.

В. Д. Кривошеева

Науч. рук. – Р. М. Козлова, д-р филол. наук, профессор

ГЕНЕЗИС АНТРОПОНИМОВ С КОМПОНЕНТОМ *-mirъ*

В данной статье ставится задача рассмотреть группу антропонимов композитного типа с постпозитивным компонентом *-mirъ*. Был произведен этимологический анализ лексических единиц, восстановлены их праформы и деривационные структуры. Произведенный анализ антропонимов показывает, что все они являются частью праславянской лексики, образуются по древнейшим словообразовательным моделям.

Антропонимы являются частью лексической системы любого языка, образуются по определенным моделям с помощью разнообразных языковых средств. В них содержатся сведения о жизни народа, его материальной и духовной культуре, быте, социальном укладе. Значимость изучения антропонимов подчеркивает А. В. Суперанская в работе «Структура имени собственного», она считает, что изучение имен собственных «дает многое не только для изучения обычаев и взглядов, но и для хронологизации имен, а вместе с ними – древнейших памятников, служа таким образом не только лингвистике, но и истории и археологии» [1, с. 36].

Среди славянских имен особое место занимают древнейшие имена композитного типа (**Miroslavъ*, **Dorgomirъ*, **Xotimyslъ*), которые постепенно утратили свою первичную семантику. Данного типа имена образовывались по определенным общеславянским моделям, кроме того, польский лингвист С. Роспонд в статье «Структура и классификация древневосточнославянских антропонимов» отмечает, что существовали «типичные, общеславянские или даже унаследованные от праиндоевропейской эпохи именные базы первого и второго членов» [2, с. 5]. К именным базам, закрепившимся преимущественно во втором члене, он относит: *-slav*, *-gost'*, *-mir*, *-bor*, *-gor*, *-vit*, *-vid*, *-rad*, *-žit*, *-*vold*, *-rog* и др. Среди антропонимов композитного типа выделяется солидная группа с компонентом *-mirъ* в постпозиции. Собранный нами материал включает 35 антропонимических единиц, имеющих в своем составе постпозитивный компонент *-mirъ*. Начнем рассмотрение некоторых из них с антропонимов, образованных от основы **da-*.

Дамирь, Дамира. Данные антропонимы распространены на обширной славянской территории: др.-русс. *Дамирь* [3, с. 68], бел. *Даміра* (запись наша, г. Гомель), чешск. *Damír* [4, с. 81]. Фиксация имен собственных в несмежном языковом ареале позволяет хронологизировать их как праславянские и возвести к праформам **Damirь* м., **Damira* ж. (реконструкция названных проформ не дана в ЭССЯ).

Данные имена собственные образованы путем сложения вербального компонента **da-*, который является основой аористой формы от глагола **dati* со значением 'дать, давать' [5, 4, с. 194], и субстантивного **mirь* 'спокойствие, согласие, покой', 'народ'. И. М. Железняк считает, что в именах такого типа первая часть композита указывает на основу инфинитива-аориста «с позднейшим императивным переосмыслением» [6, с. 169]. На основании этого, значение антропонимов **Damirь*, **Damira* определяется как 'дающий (дающая) мир, спокойствие'.

Недамиръ. Антропоним *Недамиръ* обнаруживается в ряде славянских языков: др.-русс. *Недамиръ* м. [3, с. 135], др.-чешск. *Nedamír* м. [5, 24, с. 114], др.-польск. *Niedamir* [7, с. 31]. Наличие данного имени в несмежном языковом ареале позволяет говорить о его праславянском происхождении. Авторы ЭССЯ произвели реконструкцию антропонима и возвели его к праформе **Nedamirь* [5, 24, с. 114],

Исследуемый антропоним образован путем сложения отрицательной частицы **ne*, вербального компонента **da-*, являющегося основой аористой формы, образованной от глагола **dati* со значением 'дать, давать' [5, 4, с. 194], и субстантивного **mirь* 'спокойствие, согласие, покой', 'народ' [5, 19, с. 55]. Семантику антропонима *Недамиръ* можно определить как 'не дающий покоя'. Словообразовательную структуру антропонима можно ориентировать на **Damirь*.

Немиръ, Немира. Данные антропонимы известны целому ряду славянских языков: др.-русс. *Немиръ* м., *Немира* ж. [3, с. 137], укр. *Немир* [8, с. 97], серб., хорв. *Nemira* ж. [5, 24, с. 156], др.-польск. *Niemir* [9, с. 104], польск. *Niemira* [5, 24, с. 156].

В древнерусском языке широко представлены производные от антропонима *Немиръ*. В «Словаре древнерусских личных собственных имен» Н. М. Тупикова находим: *Немиричь, Немировичь, Немировъ* [10, с. 664, 665].

Расширить ареал распространения антропонима-композита позволяют данные топонимии, в которых представлены производные рассматриваемого онима: *Немирово* в Рузском районе Московской области, *Немирово (Нямірава)* в Миорском районе Витебской области, *Немержа (Нямержа)* («Название патронимическое, образованное

из древнерусского личного имени *Немира*» [11, с. 255]) в Дрогичинском районе Брестской области – ойконимы, изменение поледнего ойконима (*Немира* > *Немержа*), по мнению В. А. Жучкевича, является результатом польской ассимиляции [11, с. 255, 256].

Наличие рассматриваемых личных имен в несмежном языковом ареале позволяет хронологизировать их как праславянские. Авторами ЭССЯ была произведена реконструкция антропонимов и восстановлены проформы **Nemirъ* м., **Nemira* ж.

Имена собственные *Немиръ* м., *Немира* ж. образованы путем сложения отрицательной частицы **ne* и субстантива **mirъ* ‘спокойствие, согласие, покой’ [5, 24, с. 156]. Исследуемые антропонимы относятся к так называемым именам охранительного типа, которые давались детям с целью защиты их от негативного воздействия или предотвращения появления нежелательных качеств. К этому типу имен относятся антропонимы *Некрас*, *Бессон*, *Несговор*, *Неугод* и др. Вероятно, данным именем называли беспокойных, шумных детей. На основании этого семантику антропонима **Nemirъ* м., **Nemira* ж. можно определить как ‘неспокойный (ая)’.

Хотимиръ. Данный антропоним получил широкое распространение в славянских языках: др.-русс. *Хотимиръ* [3, с. 201], др.-чеш. *Chotimír*, др.-польск. *Chociemir*, *Chocimir* м. [5, 8, с. 85]. Расширить ареал распространения личного имени позволяют отантропонимические производные, представленные в топонимии и гидронимии: укр. *Хотимирка* – п. п. Днестра [5, 8, с. 85]; *Хотимир* в Тлумачском районе Ивано-Франковской области Украины, русск. *Хотмирово* в Калининском районе Тверской области России, *Старое Хотмирово*, *Новое Хотмирово* в Рогнединском районе Брянской области – ойконимы.

В ономастических источниках находим: др.-русс. *Хотемиръ* [3, с. 201], др.-чеш. *Chotěmír* [5, 8, с. 85]. чеш. *Chotěmír*, польск. *Chotěmír*.

Можно предположить, что в антропониме *Хотемиръ* состоялось неразграничение *e* и *ǫ* в связи с утратой актуальности долготы звуков. Ф. П. Филин обратил особое внимание на качество произношения звука *ě*: «Не исключено, что единой общеславянской формы произношения *ě* вообще не существовало» [12, с. 164].

Рефлексы общеславянского *ě* в современных славянских языках и диалектах удивительно многообразны. Их диапазон – от узкого *i* до широкого *a* в монофтонгах, от *ai* до *ia* и *ie* в дифтонгах самых разных оттенков [12, с. 163]. Многообразие вариантов произношения звука *ě* обусловило смешение буквы *ѣ* в памятниках письменности с *и*, *е*, иногда с *ь*.

Польский лингвист С. Роспонд в статье «Структура и классификация восточнославянских антропонимов» говорит о том, что «имена

Borislav, Chvalimir являются результатом развития праинд.-е. единиц с праславянской основой инфинитива-аориста: *Zna-mir: zna-ti*, а потому *Chotěmir: chotě-ti*, *Borislav: bori-ti* (дается как реконструкция праславянского глагола наряду с **borti*)» [2, с. 17]. Наличие параллельных форм с *ě* и *i* он объясняет изменением вербальной основы на *ě* по аналогии с продуктивным типом на *i*. И. М. Железняк, исследуя антропонимическую систему языка, говорит о том, что антропоним **Xotimirь* образован от основы «инфинитива-аориста в первой части композита от глагола **chotěti* ‘хотеть’ с позднейшим императивным переосмыслением» [6, с. 169].

Фиксация единиц в древних памятниках, а также современные данные славянских языков позволили авторам ЭССЯ включить антропоним *Хотимирь* в праславянский лексический фонд. Ими была произведена реконструкция рассматриваемого антропонима и восстановлена праформа **Xotimirь* [5, 8, с. 85].

Рассматриваемое имя собственное образовано путем сложения глагольного компонента **xotě*, который является основой аористной формы от глагола **xotěti* со значением ‘иметь желание, охоту, ощущать потребность в чем-либо’ [5, 8, с. 83] «с дальнейшим императивным переосмыслением» [6, с. 169] и субстантивного **mirь* ‘спокойствие, согласие, покой’ [5, 19, с. 55].

Радомирь, Радомира. Ареал, на котором обнаруживается данный антропоним-компонит, достаточно широк: др.-русс. *Радомирь* м., *Радомира* ж. [3, с. 163], русск. *Радомир* м., *Радомира* ж. [13, с. 186], укр. *Радомирь* [14, с. 33], чеш. *Radomír, Radoměský*, серб., хорв. *Radomír* [15, с. 94].

Расширить ареал распространения имени собственного и увеличить основания для его реконструкции позволяет материал, представленный в топонимии: болг. *Радомир* – город в Перникской области Болгарии; болг. *Радомирџови нџве* – микропоним в Панагюрской околии [16, с. 55], включенный Йорданом Заимовым в группу единиц, возникших от исчезнувших имен.

Наличие онимов *Радомирь, Радомира* в несмежном языковом ареале позволяет хронологизировать их как праславянские и возвести к праформам **Radomirь* м., **Radomira* ж. (реконструкция рассматриваемых антропонимов не дана в ЭССЯ в связи с тем, что они еще не выпустили материал на букву *r*).

Данное имя собственное образовано путем сложения субстантивного компонента **radь* (ср. др.-русс. *радѹти* ‘заботиться’ [17, 2, с. 12], серб., хорв. *ráđѹти* ‘желать, работать’, др.-чеш. *neroditi* ‘не желать’ [18, с. 430]) и субстантивного **mirь* ‘спокойствие, согласие, по-

кой', 'народ'. На основании этого значение антропонимов определяется как 'радеющий (ая) за спокойствие'.

Рассмотренные в данной статье антропонимы композитного типа относятся к праславянскому лексическому фонду и являются общеславянскими. Можно проследить, что все они представляют собой определенный словообразовательный тип и образуются по древнейшим словообразовательным моделям. Семантическая сторона антропонимов с постпозитивным компонентом *-mirъ* позволяет характеризовать славян как миролюбивые народы.

Список литературы

- 1 Суперанская, А. В. Структура имени собственного. Фонология морфология / А. В. Суперанская. – М.: Наука, 1969. – 207 с.
- 2 Роспонд, С. Структура и классификация древневосточнославянских антропонимов // Вопросы языкознания. – 1965. – №3. – С. 3–21.
- 3 Морошкин, М. Славянский именослов, или Собрание славянских личных имен в алфавитном порядке / М. Морошкин. – СПб., 1867. – 321 с.
- 4 Svoboda, J. Staročeská osobní jména a naše příjmení / J. Svoboda. – Praha, 1964. – 317 s.
- 5 Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / Под ред. О. Н. Трубачева. – М.: Наука, 1974. – 2012. Вып. 4 – 24.
- 6 Желєзняк, І. М. Слов'янська антропоніміка (вибрані статті) / І. М. Желєзняк. – К.: Кий, 2011. – 288 с.
- 7 Malec, M. Słownik etymologiczny nazw geograficznych Polski / M. Malec. – Warszawa: PWN, 2003. – 290 s.
- 8 Ономастика України першого тисячоліття нашої ери / О. В. Абакумов, Г. Є. Бучко, Д. Г. Бучко; під ред. І. М. Желєзняка. – Київ: Наукова думка, 1992. – 274 с.
- 9 Słownik najstarszych nazwisk polskich: pochodzenie językowe (XII – XV wiek) nazwisk omówionych w "Historii nazwisk polskich", t. 1 / Zofia Kowalik-Kaleta, Leonarda Dacewicz, Beata Raszewska-Żurek. – Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 2007. – 191 s.
- 10 Тупи́ков, Н. М. Словарь древнерусских личных собственных имен / Н.М. Тупи́ков. – СПб., 1903. – 864 с.
- 11 Жучкевич, В. А. Краткий топонимический словарь Белоруссии / В. А. Жучкевич. – Минск: БГУ, 1974. – 448 с.
- 12 Филин, Ф. П. Происхождение русского, белорусского и украинского языков: Историко-диалектологический очерк / Ф. П. Филин. – М.: КомКнига, 2006. – 656 с.
- 13 Петровский, Н. А. Словарь русских личных имен: Около 2600 имен / Н. А. Петровский. – М.: Сов.энциклопедия, 1966. – 384 с.

- 14 Чучка, П. П. Антропонімія Закарпаття (вступ та імена): конспект лекцій / П. П. Чучка. – Ужгород: Ужгородський держ. ун-т., 1970. – 102 с.
15. Skok, P. Etimologijski rječnik hrvatskog ili srpskog jezika / P. Skok. – Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1971. – 1113 s.
- 16 Заимов, Й. Местните имена в Панагюрско / Й. Заимов. – София, 1977.
- 17 Срезневский, И. И. Материалы для словаря древнерусского языка / И. И. Срезневский. – СПб., 1895. – Т. 2. – 1802 с.
- 18 Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. – 2-е изд., стереотип. / М. Фасмер; пер. с англ.; под ред. О. Н. Трубачева. – М.: Прогресс, 1987. – Т. 3. – 832 с.

УДК 811.161.3'42:821.161.3-343:398.2

К. В. Лёгенькая

Навук. кір. – А. А. Станкевіч, д-р філал. навук, прафесар

НАРОДНАЕ ПАРАЎНАННЕ Ў КАНТЭКСЦЕ БЕЛАРУСКАЙ КАЗКІ

Артыкул прысвечаны даследаванню народнага параўнання ў кантэксце беларускай казкі; вызначэнню яго спецыфікі, адрознення ад агульналітаратурнага вобразна-выяўленчага сродка; выяўленню спосабаў выражэння, семантычнай напоўненасці, устойлівасці, абумоўленай выкарыстаннем параўнання ў традыцыйных казачных формулах.

Адным з самых пашыраных мастацкіх вобразна-выяўленчых сродкаў лічыцца параўнанне – прыпадабненне аднаго прадмета да другога на аснове іх агульнай прыметы з мэтай узмацнення выразнасці яго характарыстыкі. У паэтычных творах найчасцей супастаўляюцца духоўны свет чалавека, яго псіхічны стан, акаляючае асяроддзе, дзеянні з рознымі, у радзе выпадкаў нечаканымі рэаліямі быцця.

Паводле ўспрыняцця адрасатам усе параўнанні ў літаратурна-мастацкім маўленні падзяляюцца на агульнамоўныя і індывідуальна-аўтарскія. Агульнамоўнымі з'яўляюцца параўнанні, у якіх адлюстроўваюцца відавочныя агульныя прыметы прадметаў, з'яў рэчаіснасці. Індывідуальна-аўтарскія ж лічацца параўнанні, агульнай рысай паміж суб'ектамі якіх з'яўляецца нечаканая прыкмета, выведзеная пэўным аўтарам.

Зусім іншая справа з народнымі параўнаннямі: іх нельга лічыць ні агульнамоўнымі, ні індывідуальна-аўтарскімі. Абумоўлена гэта

тым, што народныя параўнанні – утварэнні штучныя, іх амаль не сустрэнеш у паўсядзённай мове, яны характэрны толькі пэўнаму фальклорнаму жанру. Тое ж датычыць і аўтарства: творцам фальклорных параўнанняў лічыцца народ, яны не маюць за аўтара пэўную гістарычную ці міфічную асобу. Яшчэ адной асаблівасцю народнага параўнання ў казцы, як і іншых тропаў, з’яўляецца яго ўстойлівасць.

Параўнанні (як народныя, так і звычайныя) складаюцца ў асноўным з трох частак: суб’екта (S) – тое, што параўноўваецца; аб’екта (A) – тое, з чым параўноўваецца; модуля параўнання – прымета, паводле якой адбываецца супастаўленне. Напрыклад: *Хай ён табе справіць сукенку, як на небе зоркі, як на небе месяц* [1, с. 326]. У дадзеным прыкладзе параўнаннямі з’яўляюцца спалучэнні *як на небе зоркі* і *як на небе месяц*. Такія параўнанні адносяць да дадзеных параўнальных частак з прапушчаным выказнікам. Суб’ектам параўнання ў абодвух зваротах з’яўляецца назоўнік *сукенка*, аб’ектам – *зоркі* і *месяц* адпаведна, модулем жа параўнання, на нашу думку, можна лічыць ідэал, абсалютны эталон прыгажосці, эстэтычнасці. Міфалагемы нябесных цел (зоркі, месяц, сонца), дарэчы, вельмі важныя ў светаадчуванні старажытных славян. Даследчык А. Афанасьеў нават лічыць, што некалі існаваў бог, адпаведны сонцу. Трэба адзначыць, што параўнанні ў гэтым прыкладзе разгортваюцца з дапамогай акалічнасці *на небе*, выражанай спалучэннем назоўніка з прыназоўнікам прасторавага значэння. Аднак гэтыя абставіны можна і апусціць без змены сэнсу. Кожны і так зразумее, што зоркі і месяц знаходзяцца толькі на небе. Можна сказаць, што гэта таўталагічнае ўдакладненне. Разгорнутыя параўнанні не характэрны для казачнага апаведу, калі і сустракаюцца, то разгортванне гэта складаецца з невялікай колькасці слоў.

Адна сукня (S1), як гвядзды (A1), а другая [сукня] (S2), як месяц (A2) [1, с. 320] – тут бачым, што параўнанне без сэнсавых змен можа існаваць і без удакладнення. Або такія варыянты казачных параўнальных канструкцый:

Вот я цябе з’ем. Ты забіў маіх трох сыноў, як сакалкоў, трох дачушак, як зязюлек [1, с. 57]; *А ніў ён бочку гарэлкі так, як прасты чалавек лыжку вады* [1, с. 61]; *Кроў на палу і на хаце, як не з нажа* [1, с. 69].

Паводле граматычнай пазіцыі аб’екта параўнанні падзяляюцца на прысубстантыўныя (аб’ект – назоўнік), прыад’ектыўныя (аб’ект – прыметнік), прыдзеяслоўныя і прыадвербіяльныя (аб’ект – прыслоўе). Найбольш прадуктыўнымі ў кантэксце казкі лічацца прысубстантыўныя параўнанні. Гэта мы назіраем у прыкладах: *Адчынілі слугі лазню,*

а адтуль выходзяць шэсць малайцоў (S), як дубоў (A) [1, с. 129]; Расце дзіця, як грыб, і вырас хутка гошчы хлопец [2, с. 89].

З’явай рэдкай, нават для літаратурнай лірыкі, з’яўляюцца прыад’ектыўныя і прыадвербіяльныя параўнанні.

Даволі часта ў беларускіх казках сустракаюцца даданыя параўнальныя часткі: *Крычыць яна, кляне тую карову, а Рыся бегае па полі, быццам строчыцца* [1, с. 323]. Такое параўнанне паводле структуры, як правіла, з’яўляецца разгорнутым. Такую ж структуру мае наступнае супастаўленне: *Свісні-крыкні поўным голасам, і конь стане перад табою, як ліст перад травой* [2, с. 7]; *Гоніць сын (S) вала ды ўсё азіраецца, як воўк (A), ці не бяжыць хто за ім* [2, с. 126]; *Бачыць – бяжыць чалавек па моры (S), як па мосце (A)”* [2, с. 128]; *Ажно сустракае сівенькага такога, як галубка, жабрака”* [2, с. 67].

Самым пашыраным сродкам сувязі параўнання лічыцца злучнік *як*, які можа замяняцца ў казках на *быццам*, *нібы*, *быццам бы*, *нібыта* і інш.: *Быў купецкі сын такі ж па гадах, як удовін* [2, с. 102]. Можа сустракацца ў якасці параўнальнага сродкаў злучнік *бы*: *Сава (S) адляціць ды пачне выгукваць ды плакаць, бы малое дзіця (A), дык аж пошчак ідзе па лесе* [1, с. 234].

Імкненнем да лаканічнасці параўнання характарызуецца знікненне параўнальнага злучніка, тады структура параўнання становіцца аднакампанентнай, выражанай назоўнікам у творным склоне: *Апусціўся на зямлю ды віхрам памчаўся далей* [1, с. 97]; *Кабыла скідвалася розным зверам, і агнём, і полымем* [1, с. 70]; *Як прыляцеў конь, так Кашчэевага сына капустай пасек сваімі капытамі* [2, с. 69]; *Ляжыць у кармане кніжачка і платочак, клубочкам звязаны* [2, с. 69]; *Ён адзеўся галубком, узляцеў на вакно дома, дзе Кашчэй Бяссмертны жыве* [2, с. 70].

Такая з’ява называецца творным параўнання. Тут трэба адзначыць, што аднаго назоўніка ў творным склоне (*віхрам*, *зверам*, *полымем*, *агнём* замест *як віхар*, *як звер*, *як полымя* і г. д.) дастаткова для выражэння параўнальнасці з’яў. Тое ж назіраем і ў наступных прыкладах: *Зачала баба Мароз хваліць. Тады Мароз даў ёй кажуха новага, а сам ветрам паляцеў* [1, с. 428]; *Вось будзе ён са сваімі памочнікамі ехаць назад, у сваё царства, дык я на дарозе крыніцай разліюся: нап’юцца яны вады – і капцы ім* [2, с. 119]; *А калі гэта не паможа, дык я салодкай яблыняй зраблюся: з’ядуць яны па яблыку – і больш не захочуць* [2, с. 119]; *А я прыдумала лепш: на сто вёрст квяцістым дугам расцялюся* [2, с. 119]. У апошніх двух выпадках народнае параўнанне выступае ў спалучэнні з эпітэтам.

Такім чынам, народнае параўнанне ў мастацкім кантэксце беларускай казкі валодае лаканічнасцю, устойлівасцю, як і астатнія моўна-выяўленчыя і кампазіцыйныя сродкі ў празаічных фальклорных жанрах, дакладнасцю вызначанай прыкметы. У пэўнай ступені казачныя параўнанні страцілі свой пачуццёвы бок і перайшлі ў разрад ідыём. Але, нягледзячы на гэтыя ўласцівасці, народнае параўнанне робіць аповед спецыфічна казачным, арыгінальным.

Спіс літаратуры

- 1 Казкі пра жывёл і чарадзейныя казкі / рэд. В. Савельева. – Мінск: «Навука і тэхніка», 1973. – 567 с.
- 2 Беларускія народныя казкі / Склад. М. А. Казбярук. – Мінск: «Юнацтва», 1990. – 302 с.

УДК 811.111'37'367.625

А. А. Леванова

Науч. рук. – Г. Н. Игнатюк, ст. преподаватель

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ АНГЛИЙСКИХ ФРАЗОВЫХ ГЛАГОЛОВ

Статья посвящена особенностям функционирования фразовых глаголов в современном английском языке. Рассмотрена структура и семантика фразовых глаголов и особенности их употребления в зависимости от семантики их послелогов. Изучены также словообразовательные характеристики фразовых глаголов. Затронут вопрос различий использования фразовых глаголов в территориальных вариантах английского языка.

Фразовые глаголы являются характерной особенностью английского языка, им принадлежит важное место в его словарном фонде, так как вследствие своей структурной лаконичности и семантической емкости, они отличаются высокой частотностью употребления в различных сферах общения. «Фразовые глаголы (*phrasal verbs*) – это устойчивые сочетания глагола и наречия или глагола и предлога (или глагола с наречием и предлогом одновременно), образующие идиоматическое выражение, значение которого отличается от дословного перевода составляющих его частей» [1, с. 3]. Наибольшее распространение

фразовые глаголы получили в нейтрально-неформальном английском, особенно в устном американском.

Пополнение фонда фразовых глаголов происходит путем образования новых глаголов и развития семантики уже имеющихся, т. к. постоянные изменения в различных сферах общественной и научной жизни приводят к потребности в новых словах для их обозначения. Так, например, развитие технологий привело к возникновению фразового глагола **top up** – ‘pay money onto a top-up card which you spend when you use your mobile phone’, который, в свою очередь, образует соответствующее номинативное словосочетание: **a top-up card** – ‘a card you buy for a mobile phone that allows you to call’. Появление компьютеров и развитие компьютерных технологий породило огромное количество новообразований по типу фразовых глаголов, например: **scroll up/down** – ‘move up or down a computer screen’.

Фразовые глаголы обладают специфической стилистической окраской и пользуются большой популярностью среди журналистов. Они способствуют упрощению синтаксической структуры предложения и, как следствие, облегчают восприятие текста. В качестве примера можно привести фразовый глагол **dump up**, который, несомненно, гораздо более выигрышен в публицистическом тексте, по сравнению с его научной интерпретацией ‘to raise one’s intellectual and cultural values’. Новые фразовые глаголы постоянно создаются и широко используются в молодежной среде, что способствует расширению пространства современного молодежного жаргона. Глаголы типа **chill out** – ‘relax’, **zone out** – ‘stop thinking about anything’, **text back** – ‘send a text message in reply’ пользуются популярностью у подростков [3, с. 22].

В связи с ростом частоты использования фразовых глаголов растет и количество их употреблений не только в разговорной речи, но также в таких областях знаний, как юриспруденция, экономика, медицина и т. п. Широкое использование фразовых глаголов обуславливается тем, что они имеют в своих значениях идиоматические коннотации, отличаются компактностью, насыщенностью и выразительностью. Именно поэтому в повседневном общении использование фразовых глаголов более предпочтительно, чем глаголов латинского происхождения, которые носят официальный характер и принадлежат к письменной речи. Например, глаголы **come up** и **pick up** звучат менее формально, чем соответствующие им глаголы **encounter**, **acquire**.

Наиболее распространенными английскими глаголами, которые формируют «ядро» фразового глагола являются такие многозначные глаголы, как: **break, bring, call, come, cut, get, give, go, keep, knock,**

look, make, pass, pick, pull, put, run, set, take, turn. «Базовым значением этих глаголов является конкретное действие, но, входя в состав фразового глагола, они приобретают абстрактное значение» [2, с. 8]. Иногда исходя из конкретного значения глагола мы можем интерпретировать его абстрактное значение. Например, «**look back to wave goodbye to someone** (конкретное значение – ‘look behind you’), **or you can look back on your past life** (абстрактное значение – ‘remember or recall’).

Важная роль в образовании фразовых глаголов принадлежит их второму компоненту – послелогу, который служит для спецификации их семантики. Наиболее распространенными послелогам являются такие, как *back, down, off, on, out, over, up*. Они соединяются с базовыми глаголами в сочетания, значение которых иногда идиоматично, а иногда складывается непосредственно из значений составных частей [1, с. 5].

Послеслоги, входящие в состав фразовых глаголов, могут быть как отделяемыми, напр., *figure out* – ‘понимать, постигать’: – *You’ve got to figure it out and then cling on for dear life. – You’re going to take some time to figure out your life*, так и неотделяемыми: *come down with* – ‘заболеть’: – *I think I might be coming down with something.* (“The Rewrite”).

Определенные послелогам придают похожее значение различным глаголам. Например, послелог *up* может указывать на завершенность действия: *break up* – ‘прекращать, заканчивать’: – *You are breaking up with me* (“Hector and the search for happiness”); *end up* – ‘заканчивать чем-л’: *And he’ll end up marrying this other woman; to be up* – ‘прибыть’: – *He’s already up there on business* (“Love, Rosie”); *cover up* – ‘покрывать’: – *It doesn’t really cover up everything that it supposed to.* (“Barefoot”).

В свою очередь, послелог *off* придает глаголам значение ‘покинуть’, ‘оставить’: *go off* – уходить, уезжать: – *My daughter is going off the college.* (“The Rewrite”); *rush off* – ‘умчаться’: – *Don’t you think what she’s gonna think about your rushing off like this?* (“Love, Rosie”).

Послелог *back* имеет значение ‘назад’, ‘обратно’: *hold back* – ‘удерживать’: – *Something’s holding him back; get back* – ‘отомстить’: – *I will get you back for that* (“Hector and the search for happiness”).

Следует отметить, что фразовые глаголы принимают активное участие в словообразовательных процессах. От фразовых глаголов, как и от обычных, регулярно образуются существительные и прилагательные по принципу конверсии: *to take off* – *a take-off*; *to get away* – *a getaway* (*to make a getaway, a getaway car*). Фразовые существительные (*phrasal nouns*) и прилагательные (*phrasal adjectives*) широко используются в публицистическом стиле и повседневном общении:

“*Stowaway Found On Plane*” (**stowaway** – ‘person hiding in order to travel’); *Stand-Off In Trade Talks* (**stand-off** – ‘failure to reach agreement’).

Фразовые существительные образуются от глаголов двумя основными способами: 1) глагол + предлог (V+prep): – *That’s the second **break-in** this year!* 2) предлог + глагол (prep+V): – *I knew from **the outset** that there will be problems* (**outset** – ‘beginning’). Фразовые глаголы участвуют также в образовании трехсложных существительных и устойчивых словосочетаний: *But she took a closer look at Duncan’s haggard face and realized that he needed **a pick-me-up*** (‘a thing that makes one feel more energetic or cheerful’). Таким образом, образование фразовых существительных и прилагательных становится еще одной специфической чертой современного английского языка.

Большинство фразовых глаголов используются в странах, где основным языком является английский. Однако, поскольку в ходе своего исторического развития английский язык получил распространение в разных странах и даже перекочевал на другие континенты, некоторые фразовые глаголы слились с местными значениями. Следует отметить, что не всегда можно четко разграничить различия между местными вариантами. В некоторых частях Северной Америки и Австралии эквиваленты британских фразовых глаголов можно услышать наравне с местными вариантами. Таким же образом глаголы из США и Австралии распространяются в Великобритании через телевизионные программы, общение в интернете и посредством прямых контактов между представителями различных лингвокультур.

Так, например, эквивалентом британского глагола **tell off** является американский глагол **bawl out** – ‘speak angrily to someone’: *The boss bawled Jack out for losing the deal.* Британскому фразовому глаголу **ring/phone around** ‘to telephone several people in order to find out some information’ соответствует американский глагол **call around**, который в Великобритании обозначает ‘to visit someone’: *I’ll call around and see if I can get a good price.* Глагол **figure out** является американским аналогом британского фразового глагола **work out** – ‘find the solution to the problem or the answer to something’: *Let’s try to figure out how much I owe you;* глагол **goof off** семантически равнозначен фразовому глаголу **mess about/around** – ‘behave stupidly or waste time doing unimportant things’: *Tom spent too much time goofing off and failed his exam.* Американский глагол **wash up**, который в британском английском имеет значение ‘wash the dishes’, является эквивалентом британского фразового глагола **freshen up** – ‘clean your face and hands with soap and water. У американцев можно услышать выражения ‘**Listen up! Wait up!**’ вместо ‘**Listen! Wait!**’. В этом случае

частица **up** подчеркивает императивный характер произносимой реплики [3, с. 142].

Для австралийского варианта английского языка характерны такие фразовые глаголы, как **barrack for** (ср.: британский **cheer for** – ‘to give support to a team or person’), **get into** (британский **lay into** – ‘criticise’), **belt into** (британский **throw yourself into** – ‘to begin to do something quickly and with a lot of effort’) и др. [3, с. 142].

Сегодняшний английский невозможно представить без фразовых глаголов, оживляющих речь и делающих ее более образной и эмоциональной. Несмотря на то, что основной сферой употребления фразовых глаголов является разговорная речь, они в большом количестве проникают во все другие функциональные стили как непосредственно, так и в составе производных от них слов, и образование фразовых существительных и прилагательных становится еще одной специфической чертой современного английского языка.

Список литературы

- 1 Митрошкина, Т. В. Английские фразовые глаголы: учебный справочник / Т. В. Митрошкина – М.: ТетраСистемс, 2011. – 95 с.
- 2 McCarthy, M. English phrasal verbs in use. Intermediate Level / M. McCarthy, F. O'Dell. – Cambridge University Press, 2004. – 206 p.
- 3 McCarthy, M. English phrasal verbs in use. Advanced / M. McCarthy, F. O'Dell. – Cambridge University Press, 2007. – 185 p.

УДК 811.111'27:811.161.1'27:811.531'27:316.74:80

М. М. Макаренко

Науч. рук. – Л. И. Богатикова, канд. пед. наук, доцент

ЭТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КАТЕГОРИИ ВЕЖЛИВОСТИ В ТРАДИЦИЯХ И ЦЕННОСТЯХ РУССКОЯЗЫЧНОЙ, АНГЛОЯЗЫЧНОЙ И КОРЕЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУР

В данном исследовании, проведенном на стыке лингвокультурологии, социолингвистики и этнопсихологии, мы находим этические основы категории «вежливость» в традициях и ценностях русскоязычной, англоязычной и корейской лингвокультур, с целью прояснения существенных различий в понимании и реализации категории вежливости в данных лингвокультурах. В результате исследования

были установлены характерные отличия в понимании категории «вежливость» представителями вышеназванных лингвокультур, а также указаны их причины.

Успешность межкультурного взаимодействия предопределяется не только знанием языка. Слова функционируют в контексте, показывают образ жизни народа, его психологический склад, национальный характер и видение мира. Поэтому, помимо языка, важно знать культуру народа, его ценности, суметь посмотреть на мир его глазами.

Отражаясь в разнообразных речевых формулах, обращениях, формах конечной сказуемости, категория вежливости является социокультурно обусловленной. Мы рассмотрим этические основы вежливости русскоязычной, англоязычной и корейской лингвокультур, для чего обратим внимание на самые существенные ценности рассматриваемых лингвокультур и их отражение в языке.

Следует отметить, что под представителями русскоязычной лингвокультуры подразумевается русскоязычное население Беларуси, а также европейской части России. В свою очередь, англоязычная лингвокультура объединяет население Великобритании и частично США, а корейскую лингвокультуру представляет население Республики Корея.

Данные лингвокультуры были выбраны для исследования не случайно. В современный век глобализации все больше явлений из англоязычной культуры проникают в культуру русскоговорящих, а на базе корейской лингвокультуры мы проанализируем отличительные особенности в восприятии и видении мира представителями стран Азии.

Целесообразно начать с рассмотрения культурной специфики русскоязычных представителей. Их главными ценностями являются *коллективизм* и справедливость, причем центром является не личность, а коллектив. Именно поэтому слово «*индивидуализм*», имеющее в английском языке положительный оттенок, в русском содержит отрицательную коннотацию.

О значимости общинности в жизни русских свидетельствуют поговорки «*Не имей сто рублей, а имей сто друзей*»; «*Больше двух – говори вслух*»; «*Одна голова – хорошо, а две – лучше*» и т. д.

В отличие от русских англоговорящие представители ставят на первый план личное пространство человека, его право на независимость и индивидуальность. Эта ценность содержится в английском слове «*privacy*», эквивалент которого отсутствует в других языках. Сущность ценности *privacy* состоит в том, что у каждого англичанина

имеется зона личной автономии, в которую посторонним вход воспрещен [1, с. 124]. Концепт *privacy* также находит отражение в пословицах, например, «*An Englishman's house is his castle*»; «*Good fences make good neighbours*»; «*A hedge between keeps friendship green*» и др.

Privacy проявляется в соблюдении дистанции, сохранении личного пространства, уважении независимости личности, недопустимости оказания прямого воздействия на собеседника. Именно поэтому представители англоязычной лингвокультуры чаще прибегают к стратегиям негативной вежливости (стратегии дистанцирования), тогда как русские тяготеют к стратегиям позитивной вежливости (сближения).

Говоря о ценности единения и общности, отметим, что корейское общество, как и русское, – *коллективно*. Корейцы принадлежат к различным группам и определяют себя и членов этой группы как «своих», а всех, кто за ее пределами, считают «чужими». Так в корейском языке редко используется притяжательное местоимение *нэ* 내 ‘мой’, чаще говорят: *ури каджок* 우리 가족 ‘наша семья’, *ури хаккё* 우리 학교 ‘наш университет’, *ури нара* 우리 나라 ‘наша страна’ и т. п. В данном отношении очень показательным является корейский *хвесик* 회식, который схож с русским «корпоративом». На *хвесике* в полной мере проявляется покорность корейцев и склонность к совместной деятельности. *Хвесик* – это совместный отдых сотрудников фирмы после работы, как правило, раз в неделю. Отказ от посещения данного увеселительного мероприятия будет расцениваться как чрезвычайная грубость. Кроме того, обязательным элементом *хвесика* является распитие спиртных напитков, и отказаться от этого вежливый человек также не имеет права. Как известно, в русской культуре также существует подобное явление, когда человек должен выпивать, чтобы показать уважение к имениннику или начальнику, однако, в отличие от корейцев, русские имеют большую свободу воли в данной ситуации.

Особой духовной ценностью для русских является *общение*. Если англичане в транспорте отсаживаются друг от друга при наличии свободного места, русские, наоборот, приглашают стоящего сесть рядом, предлагают подержать тяжелые или хрупкие вещи, посадить рядом ребенка; студенты в аудитории рассаживаются группами, а не по одному, как в английских университетах; в транспорте, в очередях русскоговорящие часто могут завязать разговор с незнакомыми людьми, предложить помощь и даже поговорить с ними на сокровенные темы. Более того, явления русского застолья и душевных разговоров не-

возможно найти в других культурах. Разговор по душам – наиболее гармоничная форма общения русских, «когда каждый не только и не столько сообщает правдивую или полезную информацию, сколько открывает свою душу, сердце, то есть говорит о самом сокровенном прямо и открыто» [2, с. 199].

Для англичан и корейцев, напротив, ценностью является *эмоциональная сдержанность*. Умение сдерживать, контролировать свои эмоции является неотъемлемой составляющей английского и корейского этикетов. Для подтверждения неравнозначности искренности в рассматриваемых лингвокультурах обратимся к формулам приветствия. Так, за русским приветствием «Здравствуйте! Как поживаете?» может последовать небольшое повествование собеседника о последних событиях, например, «Здравствуйте! У меня все отлично, вот недавно съездил в санаторий, отдохнул немного...». В свою очередь, вопрос “How are you?” в английском вежливом приветствии является, своего рода, формальностью, которая не предполагает от собеседника искренности. Напротив, излишняя эмоциональность будет расценена как бестактность и простодушие.

Во всех трех лингвокультурах коммуникативная категория «вежливость» тесно связана с ценностью *равенства*, однако в совершенно различных аспектах. Так, в русской культуре вежливость неотделима от равенства, правды и справедливости. По мнению русских, социальное положение личности или группы должно соответствовать их практической роли в обществе, права должны соотноситься с обязанностями, труд должен справедливо вознаграждаться, а преступление наказываться. Представители англоязычной лингвокультуры связывают вежливость и равенство через вышеупомянутую ценность *privacy*. Для английской культуры характерна незначительная вертикальная дистанция, или дистанция власти. Поэтому важной чертой английского стиля коммуникации является уважительное отношение к каждому, независимо от статуса и социального положения. Даже при наличии асимметричных отношений вышестоящие не демонстрируют свою власть, а общаются с подчиненными на равных, допуская неформальность в общении.

В корейской культуре наблюдается практически *полное отсутствие равенства*. Сама сущность корейской вежливости основана на иерархии общества. В соответствии с конфуцианскими учениями существует пять типов отношений, в каждом из которых должен проявляться определенный уровень вежливости: «отец должен относиться к сыну доброжелательно, а сыновья к отцу – с сыновней почтительностью; старший брат должен относиться к младшему с добротой, а

младший брат к старшему – с уважением; муж должен относиться к жене справедливо, а жена к мужу – услужливо; правитель должен относиться к подданным благожелательно, а подданные к благородному правителю – с верностью» [3, с. 44]. Эти черты конфуцианской этики проявляются в Корее в строго регламентированном поведении собеседников, специфических жестах, поклонах, письменных и устных формах выражения вежливости. Более того, в зависимости от статуса, возраста, дохода и прочих маркеров собеседника кореец использует один из шести уровней вежливости, зафиксированных в корейском языке на лексико-грамматическом уровне. Например, в корейском языке не существует полного эквивалента русскому слову «брат», так как есть лишь слова *тонсэ* 동생 ‘младший брат’ и *хён* 형 ‘старший брат’, которые употребляют даже говоря про близнецов.

Нельзя не упомянуть о ценности, которая находит отражение во всех трех лингвокультурах, – это *уважение к старшим*. В русской культуре особое отношение к старшим, как по возрасту, так и статусу, существенным образом сказывается на поведении коммуникантов. В корейской культуре *верность и сыновняя почтительность хё* 효 занимают центральные места. Именно верность олицетворяет правильные отношения между парами в «Пяти Отношениях» конфуцианства. Дети традиционно подчиняются родителям, даже если они сами создали семью и стали родителями. Подобная почтительность и подавление собственных интересов чужды для западной культуры.

В заключение отметим еще несколько ценностей, определяющих корейскую вежливость. В корейской культуре огромное значение придается *ritуалу*. По Конфуцию, именно ритуал является главным эффективным средством воспитания человечности. Основными ритуалами корейцев являются *поклоны*, которые также различаются по степени вежливости. В дополнение, в корейском языке существует понятие *нунчи* 눈치, владение которым является неотъемлемой характеристикой вежливого корейца. *Нунчи* можно определить как ‘чувство такта, меры, уместности’. Приведем следующий пример: в среднем рабочий день в Южной Корее длится до 6 вечера. Однако фактически рабочие уходят домой лишь после начальника. Про того, кто покидает рабочее место раньше начальства, корейцы скажут *нунчи опта* 눈치 없다 – ‘у него нет *нунчи*’, тем самым отметив грубое и бестактное поведение человека. В этом и заключается *нунчи* – умение читать скрытые символы в общении и корректировать свое поведение в соответствии с ними.

По итогам нашего исследования, ценностями, составляющими основу «русской вежливости», являются коллективизм, общение, искренность, равенство, уважение к старшим. Вежливость англоязычных представителей основана на дистантности, индивидуализме, позитивном мышлении, ценности «privacy» и эмоциональной сдержанности. Наконец, вежливость корейцев базируется на строгой иерархии общества, коллективизме, почтительности, чувстве такта и ритуалах.

Таким образом, знание вышеупомянутых коммуникативных ценностей носителей русскоязычной, англоязычной и корейской лингвокультур имеет чрезвычайно важное значение для эффективного межкультурного общения, игнорирование их ведет к серьезным коммуникативным неудачам.

Список литературы

1 Ларина, Т. В. Категория вежливости и стиль коммуникации. Сопоставление английских и русских лингвокультурных традиций / Т. В. Ларина. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2009. – 516 с.

2 Дементьев, В. В. Коммуникативные ценности русской культуры: категория персональности в лексике и прагматике / В. В. Дементьев. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – 335 с.

3 Куротченко, К. Б. Корейский язык: учебное пособие / К. Б. Куротченко, М. В. Леонов, Ю. И. Швецов. – М.: Восток-Запад, 2005. – 253 с.

УДК 811.161.3'37:398.92

К. А. Манько

Навук. кiр. – В. А. Ляшчынская, д-р фiлал. нав., прафесар

ДА ПЫТАННЯ АБ МЕСЦЫ І РОЛІ СЛОЎ-СУПРАВАДЖАЛЬНІКАЎ ДА ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ СА ЗНАЧЭННЕМ ‘МАЛА’

У артыкуле на матэрыяле прыслоўных фразеалагізмаў з агульным значэннем ‘мала’ выяўляецца месца і роля граматычнай прыналежнасці слоў, што не ўваходзяць у склад фразеалагізмаў, але з’яўляюцца адным з асноўных паказчыкаў слоўнага акружэння, дакладнай семантыкі, стылістычнай характарыстыкі і выкарыстання фразеалагізмаў.

Падчас вывучэння і агульнай характарыстыкі фразеалагічных адзінак (ФА) (асабліва ў вучэбнай літаратуры) асноўная ўвага скіроўваецца на іх семантыку, эмацыйна-стылістычную і граматычную характарыстыку, кампанентны склад. І практычна ніхто не звяртаецца да такой асаблівасці ФА, як наяўнасць ці адсутнасць слова ці слоў, што суправаджаюць іх і ў многім уплываюць на спалучальнасць ФА з іншымі адзінкамі мовы. Мэта артыкула – выявіць ролю, месца слоў-суправаджальнікаў на матэрыяле вылучаных метадам суцэльнай выбаркі прыслоўных фразеалагізмаў беларускай мовы, якія аб'яднаны агульным значэннем 'мала' [1].

ФА са значэннем 'мала' (усяго 88 адзінак) падзяляюцца на дзве групы: 1) ФА, што не маюць пры сабе слоў-суправаджальнікаў, і 2) ФА, якія не выкарыстоўваюцца без іх. Тлумачыцца гэта тым, што адны ФА паводле свайго выкарыстання не звязаны і не залежаць ад іх вобраза (напрыклад: *на жабін скок; на шэлег; у абрэз; мала-веля; на волас; ані ў зуб; ні на ломаны грош* і інш.), а другія ФА, якія маюць гэтае ж значэнне, маюць строга абмежаванае ўжыванне, якое звязана з вобразам, што пакладзены ў іх аснову (напрыклад: *на маленькай 'нямнога, невялікую порцыю (выпіць, узяць і пад.)'; і ў паміне няма* (не было) 'зусім, поўнасцю (няма чаго, каго)' і інш.).

Сярод ФА з агульным значэннем 'мала' вылучаецца найбольшая колькасць выразаў (50), якія ўжываюцца толькі ў суправаджэнні слоў, што ўдакладняюць значэнне, уплываюць на спалучальнасць з іншымі адзінкамі мовы. У навуковай літаратуры такія ФА вызначаюцца як «фразеалагізмы з валентна абмежаваным значэннем» [2, с. 26], а словы, без якіх такія ФА не рэалізуюцца ў маўленні, абазначаюцца парознаму: «абумоўленыя члены» [3, с. 124], «пастаяннае фразовае акружэнне» [4, с. 125], «абавязковае фразеалагічнае акружэнне», «словы-суправаджальнікі» [5, с. 225], «абавязковыя прыфразеалагічныя словы» [2, с. 131] і інш. У апошні час фразеалагі пераважна выкарыстоўваюць тэрмін «словы-суправаджальнікі» (С-С).

Сярод усёй колькасці ФА са С-С найперш заўважаецца, што С-С у пераважнай большасці з'яўляюцца дзеясловамі, напрыклад: *на мезены палец* (не даць, не верыць); *ні на гран* (не мець, не хваляваць); *на волас* (не заснуць, не прыбавіць) і інш. Толькі адзінкавыя з іх выражаны прыслоўем ці прыметнікам, напрыклад: *як леташні снег* (не патрэбна, не трэба); *і ў паміне* (няма, не было). Гэта асаблівасць звязана з тым, што прыслоўныя ФА з агульным значэннем 'мала' ў пераважнай большасці маюць пры сабе дзеяслоўныя С-С, паколькі ФА, што суадносяцца з прыслоўем, як і прыслоўе, служаць для абазначэння не толькі прыкметы прадмета або прыкметы, якія належаць прыметніку

ці прыслоўю, але і разнастайных прыкмет дзеянняў, станаў, і таму частае ўжыванне дзеяслоўных С-С у межах прыслоўных ФА з'яўляецца заканамерным.

Аналіз С-С да выяўленых намі ФА з агульным значэннем 'мала' паказвае, што пэўны вобраз ФА патрабуе пэўных С-С-дзеясловаў, якія, у прыватнасці, абазначаюць мысленчую, разумовую дзейнасць тыпу *з пятага на дзесятае; ні бельмеса; ні бэ ні мя і інш.* (не ведаць, не разумець, не разбірацца і пад.), дзеянні паводле ўспрымання тыпу *ні кроплі / ні кропелькі / ні каплі / ні капелькі; ні храна; ні шыша і інш.* (не чуць, не відаць, не бачыць, не адчуваць і пад.), псіхічны стан чала-века тыпу *на мезены палец; ні на гран; ні на макулінку і інш.* (не баяц-ца, не дараваць, не верыць, не хваляваць, не маніць і пад.), канкрэт-ныя дзеянні тыпу *на маленькай* (выпіць, узяць / з'есці), бытавыя дзеянні тыпу *гула асмаленая / смаленая; дулю / кукіш / фігу з макал; на панюх / на нюх табакі і інш.* (не зрабіць, не атрымаць, не даваць, не рабіць, не браць і пад.), маўленчую дзейнасць тыпу *ні слова; ні слова ні паўслова* (не гаварыць, не адказваць, не раскажваць і пад.) і інш.

С-С паводле сваёй пазіцыйнай замацаванасці пры лексікаграфічным адлюстраванні ФА са значэннем 'мала', могуць знаходзіцца як «у пачатку», перад фразеалагічным значэннем (*і ў паміне няма* (не было) 'зусім, поўнасю (няма чаго, каго)'; *курыную сісю і / ды і / ды і тую не ўсю* ведаць, мець, атрымаць і пад. і інш.), так і ў яго межах (*гула асмаленая / смаленая* 'зусім нічога не (атрымаць, дастанецца, зрабіць і пад.)'; *з пятага на дзесятае* 'збольшага, зусім нямнога (чуць, разумець, ведаць і пад.)' і інш.).

Пры аналізе ФА, што ў лексікаграфічнай літаратуры падаюцца з абавязковымі для іх С-С, выявілася, што ўсе С-С уступаюць у пэўныя семантычныя сувязі, найперш, сінанімічныя і антанімічныя.

Характар сінаніміі С-С пры ФА мае пэўную сувязь з сінаніміяй фразеалагізмаў з валентна абмежаваным значэннем, сярод якіх пераважаюць выразы, што спалучаюцца з двума і больш С-С. Такія словы часцей за ўсё тоесныя ці блізкія па сэнсе, належаць да адной часціны мовы і да аднаго сінанімічнага рада.

Ва ўсёй сукупнасці фразеалагізмаў, аб'яднаных агульным значэннем 'мала', вызначаюцца асобныя, у якіх С-С выступаюць як кантэкстуальныя сінонімы, але ў адносінах адно да другога не могуць быць узаемазамяняльнымі, як, напрыклад, дзеясловы *чуць, ведаць, разумець*, што суправаджаюць ФА *з пятага на дзесятае; выпіць, узяць*, што суправаджаюць ФА *на маленькай* ці *не атрымаць, не дастанецца, не зрабіць*, што суправаджаюць ФА *гула асмаленая / смаленая*, і інш.

Разам з тым, сярод ФА з агульным значэннем ‘мала’ вылучаюцца такія пры іх С-С, якія паводле семантыка-стылістычных адносін адносяцца да абсалютных ці семантычных сінонімаў.

Так, С-С *не патрэбна, не трэба* ФА як *леташні снег*, якая без іх не ўжываецца, аб’ядноўваюцца ў сінанімічны рад на аснове агульнага для іх значэння ‘не трэба, не патрэбна’ [6, с. 109; 7, с. 539]; *не аддаць, не ўступіць* ФА *ні пядзі* аб’ядноўваюцца ў сінанімічны рад на аснове агульнага для іх значэння ‘не аддаць, не адмовіцца’ [8, с. 129; 9, с. 70] і інш. Яны з’яўляюцца абсалютнымі сінонімамі, паколькі ў іх семантыцы няма сэнсавых адрозненняў і стылістычна яны нейтральныя, таму і могуць выступаць як узаемазамяняльныя адзінкі.

А семантычнымі сінонімамі з’яўляюцца, напрыклад, С-С *не ведаць, не разумець*, якія суправаджаюць ФА *ні / ані у зуб нагой; ні бель-меса; ні бум-бум* і аб’ядноўваюцца ў сінанімічны рад, таму што лексічнае значэнне лексемы *не ведаць* ‘не ўсведамляць, не ўяўляць; не разумець’ [8, с. 473] дапаўняе семантыку спалучэння *не* з лексмай *разумець* – ‘не ўсведамляць, не спасцігаць розумам сэнс, змест і пад. чаго-н.’ [6, с. 626]. І наадварот, лексічнае значэнне лексемы *не разумець* ‘не ведаць, не здагадвацца аб чым-н., не ўсведамляць што-н.’ дапаўняе семантыку слова *не ведаць* – ‘не знаць што-н., не мець уяўленне пра што-н.’. Да семантычных сінонімаў адносяцца таксама С-С *не таварыць, не гаворыцца, не адказваць, не расказваць*, якія суправаджаюць ФА *ні паўслова; ні слова ні паўслова* і аб’ядноўваюцца ў сінанімічны рад на аснове агульнага лексічнага значэння. Але спалучэнне *не адказваць / адказаць* мае значэнне ‘не расказаць настаўніку ўрок’ [8, с. 139], а семантыка лексем *не расказваць / расказаць* – ‘не апісаць вусна, не паведаміць пра якія-н. падзеі (што-н. бачанае, чутае і пад.)’ [6, с. 642] і *не гаварыць* ‘не выражаць вусна якія-н. думкі, не паведамляць факты і інш.’ [10, с. 8]. Яны з’яўляюцца семантычнымі сінонімамі, паколькі семантыка адной лексемы С-С крыху, нязначна, але ўносіць новае ў параўнанні з іншым С-С. Такім чынам, яны ўяўляюць сабой сістэму адценняў аднаго паняцця і з’яўляюцца нейтральнымі адзінкамі па эмацыянальна-экспрэсіўных якасцях.

Сярод С-С пры ФА з агульным значэннем ‘мала’ цяжка вызначыць дамінанту, асабліва калі сінанімічны рад С-С утвораны абсалютнымі сінонімамі, як, напрыклад, *не патрэбна, не трэба; не аддаць, не ўступіць*, дзе вылучыць слова, якое магло б быць галоўным для ўсяго рада, немагчыма.

Другі тып семантычных сувязей выяўляюць С-С, якія ўступаюць у антанімічныя адносіны. Так, у ФА, аб’яднаных агульным значэннем ‘мала’, С-С *не атрымаць, не даваць*, якія абавязкова выкарыстоўваюцца

пры ФА *дулю / кукіш / фігу з маслам; дулю / кукіш / фігу з макам*, аб'ядноўваюцца ў антанімічную пару на аснове супрацьлеглага для іх значэння: *не атрымаць* – ‘не ўзяць ад каго-н. што-н. перададзенае, перасланае’ [8, с. 298] і *не даваць* – ‘не ўручыць, не перадаць з рук у рукі’ [10, с. 108].

Як бачым, наяўнасць С-С – гэта дакладнае ўказанне на абавязковае слоўнае акружэнне, ролю выкарыстання ФА для выражэння найбольш дакладнай яе семантыкі. Калі ФА спалучаецца з двума і больш С-С, якія ўступаюць ў сінанімічныя адносіны, то кожнаму з іх не ўласціва дыферэнцыяльнае выкарыстанне, напрыклад: *ні слова ні паўслова* (не гаварыць, не адказваць, не раскажваць); *ні бум-бум* (не ведаць, не разумець); калі ж ФА спалучаецца толькі з двума антанімічнымі С-С, то гэта служыць указаннем на дакладнасць выкарыстання ФА паводле яе назначэння – каму, як, напрыклад, *дулю / кукіш / фігу з макам* ‘зусім нічога (не даваць), ці ад каго *дулю / кукіш / фігу з макам* ‘зусім нічога (не атрымаць), альбо *на шэлег* ‘ніколькі, зусім (няма) ці *на шэлег* ‘ніколькі, зусім (не верыць) і інш.

Такім чынам, беларускія фразеалагізмы могуць ужывацца са словамі-суправаджальнікамі і без іх. Сукупнасць прыслоўных фразеалагізмаў з агульным значэннем ‘мала’ ці сінанімічных прыслоўных фразеалагізмаў, паказвае, што тут пэўную ролю адыгрываюць словы-суправаджальнікі (з 88 фразеалагічных адзінак са словамі-суправаджальнікамі выкарыстоўвацца 50 адзінак, што складае 56,8 %, і без слоў-суправаджальнікаў 38, што складае 43,1 %).

Паводле часцінамоўнай прыналежнасці большая колькасць слоў-суправаджальнікаў пры фразеалагізмах з агульным значэннем ‘мала’ належаць да дзеясловаў, што абумоўлена суадноснасцю абранай групы фразеалагізмаў з прыслоўем. І толькі некаторыя словы-суправаджальнікі прадстаўлены прыметнікамі ці прыслоўем.

Словам-суправаджальнікам уласціва з’ява сінаніміі, якая дае ім магчымасць аб’ядноўвацца ў сінанімічныя рады пры наяўнасці адзінай сэнсавай асновы і магчымасць быць прадстаўленымі як абсалютна тоеснымі, так і адзінкамі з рознымі адценнямі значэння, што дазваляе больш дакладна вызначаць семантыку і слоўнае акружэнне фразеалагізма. Асабліва выразна гэта вызначаецца пры выкарыстанні слоў-суправаджальнікаў, якія, уступаючы ў сінанімічныя ці антанімічныя сувязі, могуць змяняць поўнасцю кантэкст і семантыку фразеалагізма.

Спіс літаратуры

1 Лепешаў, І. Я. Слоўнік фразеалагізмаў. У 2 т. Т. 1. А – Л / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Беларус. Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008. –

672 с.; т. 2. М – Я / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Беларус. Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008. – 704 с.

2 Янкоўскі, Ф. М. Беларуская мова. – 3-е выд., дапрац. / Ф. М. Янкоўскі. – Мінск: Выш. шк., 1978. – 333 с.

3 Шавкунова, О. В. Изменение структурно-функциональных свойств незамкнутых фразеологизмов в связи с особенностями их использования в речи / О. В. Шавкунова // Уч. зап. Ульяновск. гос. пед. ин-та. – Ульяновск, 1963. – Т. 17. – Вып. 7. – С. 123–127.

4 Сидоренко, М. И. К вопросу о границах лексического состава фразеологических единиц / М. И. Сидоренко // Проблемы фразеологии. – М., 1964. С. 125–132.

5 Жуков, В. П. Фразеологизм и фразеологическое окружение / В. П. Жуков // Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та. – М., 1966. – Т. 160. – С. 225–245.

6 Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. Т. 4. П – Р [Рэд. тома Г. Ф. Вештарт, Г. М. Прышчэпчык]. – Мінск: Гал. рэд. Беларус. Сав. Энцыклапедыі, 1980. – 768 с.

7 Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. Т. 5. Кн. 1. С – У / [Рэд. тома М. Р. Суднік]. – Мінск: «Бел. Сав. Энцыклапедыя» імя Петруся Броўкі, 1982. – 663 с.

8 Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. Т. 1. А – В / [Рэд. тома К. К. Атраховіч]. – Мінск: Гал. рэд. Беларус. сав. Энцыклапедыя, 1977. – 608 с.

9 Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. У 4-ці т. Т. 5. Кн. 2. У – Я / [Рэд. тома М. Р. Суднік]. – Мінск: Беларус. сав. энцыклапедыя, 1984. – 608 с.

10 Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. Т. 2. Г – К / [Рэд. тома А. Я. Баханькоў]. – Мінск: Гал. рэд. Беларус. сав. энцыклапедыі, 1978. – 768 с.

УДК 811.161.3'373.23:398.92

Т. В. Несцяровіч

Навук. кір. – В. А. Ляшчынская, д-р філал. навук, прафесар

ЖЭСТАВЫЯ ФРАЗЕАЛАГІЗМЫ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ З КАМΠΑНЕНТАМ ГАЛАВА

У артыкуле на матэрыяле адной групы жэставых фразеалагізмаў, у аснове якіх ляжаць рухі галавы, выяўляюцца і аналізуюцца пэўныя жэсты ў іх пераасэнсаванні, што служаць чалавеку для ўтварэння другасных адзінак як найменняў, як правіла, псіхічнага стану.

Фразеалагічныя адзінкі беларускай мовы з'яўляюцца самымі яркімі, культурна значнымі скарбамі мовы, здольнымі канцэнтравана выразіць адметнасці не толькі мовы, але і яе носьбітаў, іх светаадчуванне, склад розуму, менталітэт. Нацыянальная маркіраванасць закладзівана ва ўнутранай форме фразеалагізмаў, якая вызначае нацыянальна-культурную спецыфіку ўсёй адзінкі, звязана з пэўным бачаннем карціны свету носьбітамі мовы, са звычаямі і павер'ямі, а таксама з жыццёвымі сітуацыямі, што звязаны з тыпам мыслення і вобразам жыцця. Фразеалагізмы выключна дакладна і выразна перадаюць думку, выражаюць пачуцці, даюць характарыстыку і выражаюць адносіны. Сваім утварэннем фразеалагізмы абавязаны метафарычнаму мысленню чалавека.

Сярод фразеалагічных адзінак беларускай мовы паводле вытокаў, месца і ролі іх утварэння выдзяляюцца і складаюць асобную групу жэставыя фразеалагічныя адзінкі, ці тыя, што ўзніклі на аснове канцэптуалізацыі замацавання пэўных жэстаў чалавека. Лексема *жэст* (ад лац. *gestus, geste* – рух цела) тлумачыцца як 'ківок рукой, галавой для пацвярджэння сказанага, падачы якіх-н. знакаў, сігналаў', а ў пераносным значэнні гэта 'ўчынак, зроблены з якой-н. паказной мэтай' [1, с. 269]. У сувязі з тым што жэсты чалавека надзвычай разнастайныя, а пазнанне чалавекам свету, яго рэалій, як правіла, пазнаецца праз самога сябе, то гэта знайшло шырокае адлюстраванне ў фразеалогіі беларускай мовы. Толькі ў складзе «Слоўніка фразеалагізмаў» І. Я. Лепешава намі выдзелена больш за 100 фразеалагізмаў, у аснове якіх ляжаць жэсты розных частак цела чалавека [2].

У сучаснай лінгвістыцы фразеалагічныя адзінкі разглядаюцца на кампанентным і семантычным узроўнях. Паводле кампанентнага паказчыка для даследавання намі абраны толькі тыя адзінкі, у складзе якіх маецца саматычны кампанент *галава* і якія адлюстроўваюць пэўныя рухі, жэсты галавы для адлюстравання і пазнання чалавекам сябе праз рэакцыі свайго цела.

Шырокае ўжыванне гэтага кампанента ў складзе фразеалагізмаў тлумачыцца тым, што ўвогуле саматычныя кампаненты фразеалагізмаў – «гэта адзін са старажытных пластоў лексікі», і высокая частотнасць яго, як і асобных саматычных кампанентаў, – «гэта ў пэўнай ступені сведчанне са старажытнасці ўсведамлення чалавекам неабходнасці органаў і частак цела для жыцця і ўдзелу іх у працоўных аперацыях» [3, с. 109].

Ужыванне кампанента *галава* ў складзе жэставых фразеалагізмаў (а ўсяго з ім зафіксавана 23 фразеалагічныя адзінкі), абумоўлена выключнай роляй і сімволікай галавы як часткі цела на ўсім працягу

жыцця чалавека. Дастаткова толькі звярнуцца да семантыкі лексемы. Зыходнае значэнне слова *галава* – ‘верхняя частка цела чалавека, верхняя або пярэдняя частка цела жывёліны, якая заключае ў сабе мозг’, а ў пераносным – ‘розум, свядомасць; развага’ [4, с. 15].

Галава ва ўяўленні чалавека пра сябе ў далёкім мінулым суадносілася з небам і яго свяціламі: сонцам, месяцам, зоркамі, ці, як бачым, верх чалавека дае асновы атаясамліваць са станоўчым, вызначаць галаву, розум як галоўнае ў чалавека. У сучасным уяўленні галава выступае цэнтрам збору і перапрацоўкі інфармацыі. Што датычыць жэставых фразеалагізмаў, дзе розныя рухі галавы вызначаюць гэты тып фразеалагічных адзінак, то тут зусім іншая роля саматызмаў. З іх дапамогай праз выяўленне канкрэтных рухаў, выкананне пэўных дзеянняў абазначаецца новае паняцце, даецца экспрэсіўна-эмацыянальная характарыстыка стану. У аснове фразеалагізмаў *забіваць галаву* ‘абцяжарваць сябе ці каго-н. абавязкамі, клопатамі, думкамі аб кім-, чым-н.’, *ламаць галаву* ‘напружана думаць, задумвацца, стараючыся зразумець, разгадаць што-н.’, *галавы не прыкладу* ‘не магу зразумець, уцяміць што-н.’ ляжыць мысленчая дзейнасць, бо галава звязана з розумам, сімвалізуе на аснове метаніміі і сінекдахі (галава – частка, у галаве мазгі) розум, мысленне.

Празрыстая матывацыя вызначае цэлы рад фразеалагічных адзінак з кампанентам *галава*, у аснове якіх ляжыць пэўны жэст з удзелам галавы. Так, у фразеалагізме *хапацца за галаву* ‘разгубіўшыся, не ведаць, што рабіць, прыходзіць у адчай’ і *брацца за галаву* ‘рабіцца разважлівым, станавіцца разумнейшым; спахапляцца, разумнець’, адлюстравана фіксацыя жэстаў чалавека, а пераасэнсаванне выказаў скарыстана для наймення эмацыянальных станаў, у прыватнасці, пры адчуванні эмоцыі збянтэжанасці, якая пераходзіць у адчай, як у першым, і павышэнні разумовых здольнасцей, як у другім. Гэтыя фразеалагізмы чыста жэставага паходжання. Тут унутраны стан чалавека апісваецца праз яго непасрэдныя рухі з галавой, якія набываюць пэўную сімволіку.

Нярэдка фразеалагізмы з жэставай сімволікай служаць для наймення і характарыстыкі такіх эмацыянальных адчуванняў, як смутак, адчай, маркота. У прыватнасці, у фразеалагізме *вешаць галаву* ‘даходзіць да моцнага адчаю, адчуваць душэўнае хваляванне, маркоціцца’ рух, жэст апушчанай галавы сімвалізуе комплекс эмоцый: смутак, маркоту, адчай. У вобразе фразеалагізма спалучаецца ўніверсальная сімволіка жэсту і прасторавага коду культуры, адным з базавых супрацьпастаўленняў якога з’яўляецца апазіцыя «верх – ніз». Няўдача і тыя пачуцці, якія яна выклікае, звязваюцца з уяўленнямі пра падзенне, пра знаходжанне знізу, параўн. фразеалагізмы *навесіць нос; апусціць рукі*.

Галава чалавека суадносіцца паводле вертыкалі цела і размяшчэння з верхам, а гэта неба, сонца, зоркі і інш. у процілегласць зямлі, нізу, з якімі звязаны ногі, пята чалавека. Таму зразумелым становіцца метафара, пакладзеная ў аснову фразеалагічнай адзінкі *падымаць галаву* ‘адчуўшы ўпэўненасць, станавіцца смелым, пачынаць актыўна дзейнічаць’.

Паводле фіксацыі жэсту галавы і замацаванай у свядомасці народа сімволікі, толькі адваротнай жэсту апушчанай галавы, утвораны фразеалагізм *трымаць вышэй галаву* ‘пераставаць сумаваць, адчайвацца, паводзячы сябе горда, з пачуццём уласнай гордасці’.

Позы і жэсты ў вобразах фразеалагізмаў становяцца функцыянальна значнымі для культуры сэнсамі. У выніку той ці іншай жэст атаясамліваецца з унутраным станам чалавека. Так, фразеалагізм *прытуліць галаву* ‘знайсці прыстанішча, жыць, знаходзіцца дзе-н. ці ў каго-н.’ сваімі вытокамі адносіцца да біблейскага паходжання. Гэты выраз ужывае Хрыстос, які вандраваў і не меў месца, якое ён мог бы назваць сваім.

Фразеалагічная адзінка *класці галаву на калодку* ‘браць на сябе поўную адказнасць за што-н.’ звязана з візуальным уяўленнем, бо тут занатаваны пэўны рух галавы. У ёй выказваецца катэгарычнасць, у змест гэтай адзінкі ўваходзіць маніпуляцыя з галавой чалавека.

Да фразеалагізмаў з агульным значэннем ‘прымусіць каго-небудзь пакахаць сябе’ адносяцца наступныя: *задурыць (затлуміць, замарочыць, зачмурыць) галаву (галавы)* ‘прывабіць каго-н., прымусіць пакахаць сябе’; *круціць галаву (галавы)* ‘выклікаць у каго-н. пачуццё кахання, сімпатыі, прывабліваць каго-н.’; *ускружыць галаву* ‘выклікаць у каго-н. пачуццё кахання, сімпатыі; прывабіць каго-н.’.

Калі чалавек знаходзіцца ў няўпэўненым стане, несвабодны, звязаны чым-небудзь, то гэта ўяўленне адлюстроўваецца ў фразеалагізме *галава звязана* ‘хто-н. абцяжараны якім-н. абавязкам, доўгам і пад., не мае магчымасці свабодна дзейнічаць’.

Яшчэ галава сімвалізуе жыццё, і тады з галавой, рознымі дзеяннямі з ёй асацыятыўна звязваецца ўяўленне пра жыццё чалавека, а ў залежнасці ад спалучэння з дзеясловамі – з яго завяршэннем. Так, фразеалагізмы *зламаць галаву* ‘скалечыцца, згінуць’; *наварнуць галавой* ‘загінуць’; *падстаўляць галаву пад кулі* ‘рызыкаваць жыццём у баі’ аб’яднаны агульным значэннем ‘пазбавіцца жыцця’.

Важнейшай асаблівасцю фразеалагізмаў з’яўляецца іх экспрэсіўна-эмацыянальная афарбоўка. Гэта тлумачыцца тым, што, як адзначае Ф. М. Янкоўскі, большасць фразеалагізмаў як моўных адзінак другаснага ўтварэння ўзнікае не столькі для абазначэння розных

«кавалачкаў» навакольнай рэчаіснасці, колькі для выражэння мадальных ацэнак і адносін да выказвання [5, с. 26–28].

Галава як верхняя частка чалавека, што надзелена чалавекам пэўнай сімволікай, абрана кампанентам фразеалагізмаў, якія праз выяўленне канкрэтных рухаў, жэстаў, выкананне пэўных дзеянняў абазначаюць новае паняцце, даюць экспрэсіўна-эмацыянальную характарыстыку. Асабліва выразна гэта відаць на антанімічных фразеалагізмах тыпу *вешаць галаву* і *падымаць галаву*, дзе першая адзінка нясе адмоўную, а другая – станоўчую канатацыю. Экспрэсіўна-эмацыянальная афарбоўка фразеалагізмаў выразна выяўляецца праз ужыванне пэўных кампанентаў. Так, у фразеалагізмах, у аснове якіх ляжаць дзеянні з галавой тыпу *зламаць галаву*, *наварнуць галавой*, ужо кампаненты-дзеясловы сігналізуюць «плюс» (зламаць) ці «мінус» (наварнуць).

Як відаць, фразеалагічныя адзінкі выяўляюць нацыянальны менталітэт, служаць своеасаблівымі правіламі, у большасці «антыправіламі» паводзін чалавека ў сувязі з перавагай адлюстравання ў фразеалогіі адмоўнага. Нават толькі прыведзеныя жэставыя фразеалагічныя адзінкі з кампанентам *галава* адлюстроўваюць і выражаюць у спецыфічнай лаканічна-ацэначнай форме стэрэатыпы жэстаў чалавека, руху для выражэння эмацыйнага стану ва ўзаемаадносінах з іншымі асобамі, перадаюць культурныя ўстаноўкі пэўнага часу, у якія яны ўзніклі.

Вывучэнне саматызмаў, скарыстаных у якасці кампанентаў фразеалагічных адзінак жэставага паходжання, дазваляе ўбачыць тую аснову, на якой ствараецца фразеалагізм і якая адпавядае ўстаноўленым традыцыям, спецыфічным умовам жыцця лінгвакультурнай агульнасці.

Усе жэставыя фразеалагізмы з кампанентам *галава* адлюстроўваюць і выражаюць у спецыфічнай лаканічна-ацэначнай форме і змесце нацыянальныя стэрэатыпы паводзін чалавека і культурныя ўстаноўкі эпохі, часу, у якія яны ўзніклі. Пэўныя кампаненты-саматызмы, як у нашым выпадку жэсты і рухі галавы, набываюць ролю сімвалаў: галава – жыццё, галава – розум, галава – эмоцыі.

Спіс літаратуры

1 Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: У 5 т. Т. 2. Г – К / [Рэд. тома А. Я. Баханькоў]. – Мінск: Гал. рэд. Беларус. Сав. Энцыклапедыі, 1978. – 769 с.

2 Лепешаў, І. Я. Слоўнік фразеалагізмаў. У 2 т. Т. 1. А – Л / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Беларус. энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008. –

672 с.; т. 2. М – Я / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Беларус. энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008. – 704 с.

3 Ляшчынская, В. А. Фразеалагічныя адзінкі ў мове Янкі Купалы / В. А. Ляшчынская. – Мінск: РІВШ, 2008. – 184 с.

4 Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: У 5 т. Т. 1. А – Д / [Рэд. тома К. К. Атраховіч]. – Мінск: Гал. рэд. беларус. сав. энцыклапедыі, 1977. – 608 с.

5 Янкоўскі, Ф. М. Беларуская фразеалогія / Ф. М. Янкоўскі. – Мінск: Народная асвета, 1981. – 79 с.

УДК 811.161.1:811.161.3:39:81'373

Л. А. Панина

Науч. рук. – В. И. Коваль, д-р филол. наук, профессор

ЛОЖНООРИЕНТИРУЮЩИЕ ФОРМУЛЫ ОТСЫЛОК В ТЕКСТАХ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ЗАГОВОРОВ

В статье рассматриваются структура и семантика так называемых ложноориентирующих формул отсылок, выполняющих в текстах восточнославянских заговоров «отвлекающую», «дезориентирующую» роль. Устанавливается «внутренняя логика» данных конструкций и этнокультурное содержание входящих в их состав ключевых слов.

Заговор – текст магического характера, произносимый с целью воздействия на окружающий мир, его явления и объекты для получения желаемого результата. Структура заговора представляет собой последовательное сочетание определенных формул. Заговорная формула является устойчивой словесной конструкцией, как правило, ритмически упорядоченной и имеющей характер законченного суждения. Восточнославянские заговоры с полной композицией состоят из следующих формул: молитвенное вступление, зачин, описание действия в центре магического мира, заклинание, закрепка, молитвенное завершение.

Особым видом заговорных формул являются формулы отсылки негативных персонажей, которые встречаются прежде всего в заговорах от болезней или опасных животных. В общем виде состав этих отсылок можно представить следующей формулой: «глагол в форме повелительного наклонения + предлог с пространственным (локальным) значением + (часто) согласованное определение, выраженное именем прилагательным + имя существительное в форме винительного

падежа». Магическое содержание таких формул заключается в изгнании недугов, напастей, нечистой силы в некие отдаленные негативно осмысливаемые локусы. В текстах восточнославянских заговоров самыми распространенными локусами для отсылки недуга являются водные объекты (*болото, озеро, река, море*), природные стихии (*вода, земля, огонь, воздух*), формы рельефа (*гора, овраг*), растительные объекты (*лес, дуб, береза*), животные и птицы (*рыба, крот, собака, кот*) и др. Сравн.: рус. *Пойди за темные леса, за высокие горы, за тихие за озёра; Угоните их за чисты поля, за сини моря, за гнилу колодину* [1, с. 141]; бел. *Ідзі ты на мхі, на балоты, на гнілыя калоды, на студзёныя росы, на быстрыя воды. Я цябе словам убіваю* [2, с. 66]; *Выйдзі з карых вачэй, з чуткіх маішчэй, з сустайчыкаў, з пальчыкаў, з румянага цела, з жоўтай касці, з краснай крыві, з-пад грудзей, з-пад сэрца, з галавы, ідзі сабе на быстрыя воды* [2, с. 78]; укр. *Підіть собі за огнем, за полум'ям, як дим з димаря розлітається і розкочується, то так і ви, сухоти, сухотищі, розійдіться, розкотіться за огнем, за димом, за вітром, за полум'ям* [3, с. 105]. В одном из украинских заговоров болезнь отсылается не только к имеющим очевидную негативную символику природным объектам – черной горе и черному камню, но и к устрашающим, безжизненным персонажам – каменной женщине и каменному ребенку: *Одсилаю я к тій горі чорній і к тому чорному каменеві, і к тій кам'яній жені, і к тій кам'яній дитині* [3, с. 124].

В ряде случаев названия негативного локуса – места отсылки – распространяются придаточными предложениями, в которых подчеркивается безжизненность потустороннего пространства: рус. *Посылаю за быстрые реки, за высокие горы, за темные леса, где ни птицы не залетают, серой волк не зарыскивает, век по веку отныне и до века*; бел. *Я вас пасылаю, гдзе сонца ня свеціць і месяц ня блеснець, у мхі, балота, гнілыя калоды; засылая Марэя злую хваробу на мхі, на балоты, на ніцую лозу, на калючую грушу, дзе ж быдлы не бегаюць, дзе пціцы не лятаюць, дзе вужы-гады не живуць*.

Кроме того, в текстах восточнославянских заговоров нередко встречаются формулы, являющиеся по своей сути ложноориентирующими отсылками, которые выполняют функцию своеобразной «дез-ориентации», введения в заблуждение и обмана объекта заговора. В общем виде состав этих отсылок можно представить схемой «глагол в форме повелительного наклонения + предлог с пространственным (локальным) значением + (часто) согласованное определение, выраженное именем прилагательным + имя существительное в форме винительного падежа + синтаксическая конструкция со значением 'где созданы благоприятные для отсылаемого объекта условия'».

Последний компонент данной схемы (распространитель) указывает на тот факт, что в местах, куда ссылаются недуги и нечисть, для них предоставлены не просто хорошие, а исключительно благоприятные условия для увеселения и комфортного отдыха с тем, чтобы опасные субъекты навсегда остались в этих местах: рус. *Ты, Василий старший, собери эти рожные негожи, снеси эти рожки в мох-болото, там скатерти шелковые. Попьешь и погуляешь* [4]; бел. *Ідзі на сіне мора, там табе вупиваці, гуляці і добрай раскошы маці* [5, с. 120]; укр. *Иди на мхи, на болота, на всякие цвета. Там тебе деўки прижыдають, столы настылають. Там тебе буде питеньє, еденьє, гутаньє, колиханьє* [5, с. 208].

В заговорах болезни и недуги часто приглашаются принять участие в своеобразном пире, и по этой причине для ложноориентирующих формул, входящих в состав восточнославянских заговорных текстов, представляется показательным мотив ритуального пира: рус. *Пойди, рак, туда, где распахнуты врата, там тебя ждут-поджидают, двенадцать столов накрывают, там тебе еда, там тебе вода* [6]; бел. *Ідзі на бярозы, на дубы, На ціхія воды, там мёд-віно п'юць, цябе ў госці ждуць* [5, с. 118]; *Бяры ад (імя) зляк, нясі на быстрыя воды, на ніцыя лозы, там сталы засціланыя і кубкі наліваныя, там табе піцenne, ядзenne, смачнае ўжыванне, лёгкае дыханне* [2, с. 24]; *Начные-начніцы, адпраўляю вас на сінія мора, на крутые берага, на жоўтыя песка, на вялікіе лясa. Там вам столы пусцеланы, там вам кубкі паналіваны, там вам спаньё і гуляньє, лёгкае дыханьє, там вам напіцця, там вам нагуляцця* [5, с. 59]; укр. *Иды на высоки чэрэта, на глыбоки озера, там ест столы застиланы, кубыки поналивани, е тобі шо там питы-есты и там тобі сыдиты* [5, с. 109]; *Тэ, лячэ, не лекайся, иди на крутые горы, на роскошные дороги, там тебе буде питенне, еденне, там соби пите, гуляйте, а робе Божому Ивану помоч дайте* [5, с. 99]; *Лэтэць на тёмные леса, на быстрые воды. Там вам пытаньє и еданьє* [5, с. 425]; *Летитъ, оробейки, у чыстое поле. А у чыстом поли на роздоли там копки раскрытые и чаши налитые. И пейте, гуляйте, об моё господарство забувайте* [5, с. 428].

В состав ложноориентирующих формул отсылок могут входить распространители, выраженные словосочетаниями, которые называют предметы (продукты питания, предметы мебели и др.), являющиеся у славян признаком богатства и роскоши (медовые напитки, сахарные яства, тесовая кровать, пуховая перина, шелковая простыня и др.): рус. *Ступайте вы в болота, в глубокие озера, за быстрые реки и темны боры: там для вас кровати поставлены тесовые, перины*

пуховые, подушки пересные; там яства сахарные, напитки медовые; там будет вам житье, жилище, прохладиче [7, с. 74]; *Там вам ста-лы цясовыя, скацеркі бялёвыя, корваці цесовыя, подушки квильковыя* [1, с. 143].

Особый интерес представляют формулы отсылок, совмещающие в себе гулянье и отдых. Так, в белорусском заговоре болезнь отсылается не только к мхам, болотам и к сухому дубу, символизирующему болезнь и смерть, но и одновременно указывается на нахождение в этом локусе роскошного места для отдыха: *А табе йці на мхі, на балоты; там стаіць сухі дуб, пад тым дубам стаіць цясовая карваць, у тэй карваці пуховыя пярыны і шаўковыя прасціры* [8, с. 175]. Отсылка, встречающаяся в тексте украинского заговора, отражает более сложную картину: детские *крикливицы* (ночной плач и крик ребенка; сравн. бел. *начніцы*) отсылаются на *вечорницы*, т. е. на вечеринки, вечерние гулянья молодежи, понимаемые как чужое, «неправильное» пространство, признаками которого являются *хлопцы бородатые* (парни, ставшие мужчинами) и *девки черёватые* (беременные девушки). Вместе с тем, этот негативно осмысливаемый локус, допускающий известную свободу отношений молодежи, дополняется сведениями о нем как о месте приятного, веселого времяпрепровождения: *Крикливоци, плаксивыци, идиць на вечорницы, там хлопцы бородатые, девки черёватые. Там пють и гуляють, и вас вважאות* [5, с. 129].

Таким образом, ложноориентирующие формулы отсылок используются в текстах восточнославянских заговоров с целью дезориентации недуга и введения его в заблуждение. Структура таких формул многокомпонентна, ее особенностью является наличие распространителя, который вербализует мотив ритуального пира и наличие привлекаемых бытовых предметов.

Список литературы

- 1 Свешникова, Т. Н. Структура восточнороманского заговора в сопоставлении с восточнославянским (формулы отсылки болезни) / Т. Н. Свешникова // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор: сб. ст. / Рос. акад. наук; ответств. ред. Вяч. Вс. Иванов. – М., 1993. – С. 139–149.
- 2 Вяржеенка, С. А. На моры-акіяне, на востраве Буяне... (лекавыя замовы Гомельшчыны) / С. А. Вяржеенка. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2009. – 220 с.
- 3 Москаленко, М. Н. Українські замовляння / М. Н. Москаленко. – Київ: Дніпро, 1993. – 307 с.

4 Русские заговоры и заклинания: Материалы фольклорных экспедиций 1953 – 1993 гг. / Под ред. В. П. Аникина. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 480 с.

5 Полесские заговоры (в записях 1970 – 1990 гг.) / сост., подготовка текстов и коммент. Т. А. Агапкиной [и др.]. – М.: Издательство «Индрик», 2003. – 752 с.

6 Заговор от эпилепсии // 1377 новых заговоров сибирской целительницы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://1377_noviyh_zagovorov_sibirskoyi_celitelnicy / read_online.html](http://1377_noviyh_zagovorov_sibirskoyi_celitelnicy/read_online.html). – Дата доступа: 13.04.2013.

7 Русские заговоры / сост., предисл. и примеч. Н. И. Савушкиной. – М.: Пресса, 1993. – 368 с.

8 Замовы / Уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. Г. А. Барташэвіч; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) і інш. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 597 с.

УДК 811.161.3'373'42:398.92:821.161.3*Я.Колас

Ю. Ю. Пінчук

Навук. кiр. – З. У. Шведава, канд. фiлал. навук, дацэнт

ВАРЫЯНТНАСЦЬ ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ МОВЫ ТВОРАЎ ЯКУБА КОЛАСА СА ЗНАЧЭННЕМ ‘ПАМЯЦЬ / ЗАБЫЦЦЁ’

У артыкуле на матэрыяле фразеалагізмаў мовы твораў Якуба Коласа са значэннем ‘памяць/забыццё’ разгледжана з’ява варыянтнасці. Вылучаны марфалагічныя, лексічныя, канструктыўна-колькасныя і камбінаваныя варыянты фразеалагізмаў, сярод якіх пераважаюць марфалагічныя. Адзначаны асноўныя асаблівасці кожнага з тыпаў варыянтнасці.

Мова твораў Якуба Коласа надзвычай багатая і сакавітая. Яе карані – у народнай глебе. Жывая гутарковая мова, якой нагул карыстаўся Якуб Колас, стала ўзорам высокага слоўна-выяўленчага майстэрства пісьменніка. Адметнай рысай высокай вартасці мовы твораў Якуба Коласа з’яўляецца багацце фразеалагічнага слоўніка, мэтанакіраванае і мэтазгоднае ўжыванне фразеалагічных адзінак.

Фразеалогія твораў Якуба Коласа была ўжо прадметам многіх лінгвістычных даследаванняў, аднак пытанні аўтарскай інавацыі той ці іншай фразеалагічнай адзінкі, асаблівасці яе функцыянавання ў мастацкім кантэксце пакуль яшчэ застаюцца надзённым пытаннем.

У галіне фразеалогіі даволі часта назіраецца такая з'ява, як варыянтнасць, або здольнасць аднаго і таго ж фразеалагізма выступаць у дзвюх, а то і болей разнавіднасцях, узаемазамяняльных у адным кантэксце. Замена аднаго слова-кампанента другім або вар'іраванні іншага характару (фанетычнага, акцэнтнага, словаўтваральнага, марфалагічнага) заўсёды адбываюцца ў межах адной і той жа сінтаксічнай канструкцыі. Разгледзім з'яву варыянтнасці на матэрыяле фразеалагізмаў мовы твораў Я. Коласа са значэннем 'памяць / забыццё', выдзеленых метадам суцэльнай выбаркі з «Фразеалагічнага слоўніка мовы твораў Я. Коласа» [1].

Доўгі час лічылася, што фразеалагізмы – гэта застылыя, акамянелыя ўтварэнні, своеасаблівыя гатовыя блокі, якія без змен функцыянуюць у маўленні. Затым пачаўся перагляд гэтых тэарэтычных пазіцый, і ў працах многіх даследчыкаў з'явіліся заўвагі аб неабходнасці адмовы ад звычайнага і нават у пэўнай ступені стандартнага ўяўлення пра стабільнасць і ўстойлівасць складу і формы фразеалагізмаў.

У сучасным беларускім мовазнаўстве праблема фразеалагічнай варыянтнасці знайшла найбольш поўнае і ўсебаковае асвятленне ў шэрагу прац навукоўцаў фразеалагічнай школы пад кіраўніцтвам І. Я. Лепешава, у першую чаргу І. М. Хлусевіч, якая ўслед за І. Я. Лепешавым выдзяляе восем тыпаў фразеалагічных варыянтаў.

Такім чынам, варыянтнасць фразеалагічных адзінак – «здольнасць аднаго і таго ж фразеалагізма выступаць у дзвюх, а то і болей разнавіднасцях, узаемазамяняльных у любым кантэксце» [2, с. 73], а варыянтныя фразеалагізмы – «фразеалагічныя звароты з адной вобразнай асновай, з агульнай часткай (кампанентам) і магчымай заменай кампанентаў» [3, с. 28].

Варыянтнасць – абавязковая асаблівасць фразеалогіі.

Як было адзначана вышэй, паводле І. Я. Лепешава вылучаюць 8 тыпаў фразеалагічнай варыянтнасці, у прыватнасці: лексічны, фанетычны, акцэнтны, акцэнтна-фанетычны, словаўтваральны, марфалагічны, канструктыўна-колькасны, камбінаваны. Гэтыя тыпы варыянтаў вызначаюць на аснове таго, што змяняецца ў фразеалагізме: кампанент ці яго фармальны бок.

Сярод фразеалагізмаў са значэннем 'памяць / забыццё' мовы твораў Якуба Коласа намі былі вылучаны марфалагічныя, лексічныя, канструктыўна-колькасныя і камбінаваныя варыянты.

Марфалагічныя варыянты беларускіх фразем заўсёды падаюцца ў пэўнай сістэме. Адны з іх адрозніваюцца тым, што кампаненты маюць розную граматычную характарыстыку. Сярод даследаваных намі фразеалагізмаў са значэннем 'памяць / забыццё' марфалагічныя варыянты

пераважаюць у колькасных адносінах. Было зафіксавана 11 адзінак, напрыклад: *браць (узяць) на розум* ‘запамінаць, засвойваць’; *браць (узяць) на заметку* ‘звяртаць на што-н. увагу, запамінаць, запісаць для памяці’; *трымаць (ўтрымаць) у памяці* ‘памятаць’; *праходзіць (прайсці) перад вачыма* ‘аднаўляцца ў памяці чыёй-н., прыпамінаць’; *вылятаць (вылецець) з галавы* ‘зусім забывацца’ і інш. У асноўным ва ўсіх марфалагічных варыянтах назіраецца змяненне кампанента-дзеяслова, а менавіта яго трывальна-часавай формы, напрыклад: *западаць (запасці) у душу* ‘заставацца моцна ў памяці’; *асядаць (асесці) на дно душы* ‘забывацца’; *свідраваць (свідруе) мозг* ‘надакучліва напамінаць аб чым-н. каму-н.’; *перабіраць (перабраць) у памяці* ‘ўспамінаючы, абдумваць, уяўляць паслядоўна адно за адным’; *прыходзіць (прыйсці) на памяць* ‘ўспамінацца’. А таксама можна сустрэць вар’іраванне склонавай формы, напрыклад: *сцерці з памяці* і *сцерці ў памяці* ‘забыць назаўсёды’.

Да лексічных варыянтных фразеалагізмаў – найбольш пашыранага тыпу фразеалагічнай варыянтнасці (у беларускай мове налічваецца звыш 600 фразеалагічных адзінак) – адносяцца тыя, што могуць «выступаць у дзвюх, а то і болей разнавіднасцях, тоесных у сэнсавых і стылістычных адносінах і ўзаемазамяняльных у любым кантэксце» [4, с. 29]. У фразеалагізмах мовы твораў Я. Коласа са значэннем ‘*памяць / забыццё*’ лексічныя варыянты прадстаўлены трыма адзінкамі: фразеалагічная адзінка *не выходзіць з галавы* можа мець варыянты *не ідзе з галавы, не вылазіць з галавы* ‘пастаянна прысутнічае ў думках, не забываецца’; *запасці (урэзацца) ў памяць* ‘моцна запомніцца каму-н.’; *прыходзіць (узысці, усплысці) на памяць* ‘ўспамінацца’.

Пры лексічнай варыянтнасці могуць замяняцца кампаненты, суадносныя з рознымі часцінамі мовы, але ў большасці выпадкаў – з назоўнікам і дзеясловам. Так, у абранай намі тэматычнай групе вар’іраванне адбываецца ў замене кампанента-дзеяслова, напрыклад: *не выходзіць (не вылазіць) з галавы, запасці (урэзацца) у памяць*.

Пераменныя кампаненты звычайна з’яўляюцца: 1) семантычна і стылістычна раўнацэннымі словамі, узаемна замяняльнымі і па-за межамі фразеалагічнай адзінкі: *не выходзіць (не вылазіць) з галавы* ‘пастаянна прысутнічае ў думках, не забываецца’; *запасці (урэзацца) ў памяць* ‘моцна запомніцца каму-н.’; *прыходзіць (узысці, усплысці) на памяць* ‘ўспамінацца’; 2) словамі, паміж якімі існуюць пэўныя семантычныя сувязі: *не выходзіць (не ідзе) з галавы* ‘пастаянна прысутнічае ў думках, не забываецца’.

Канструктыўна-колькасныя (іх яшчэ называць «эліпсаванымі» ці «колькаснымі») варыянты фразеалагічных адзінак прадстаўлены

дзвюма разнавіднасцямі фразеалагізма, адзін з якіх ужыты з дадатковым факультатыўным кампанентам ці кампанентамі, другі – без яго ці іх. Гэты тып варыянтнасці мае розную сінтаксічную канструкцыю і колькасць кампанентаў, фразеалагізм можа выступаць як у поўнай, так і ў скарачанай форме, захоўваючы пры гэтым сваё адзінства – адзінства формы і зместу, сваю лексіка-граматычную характарыстыку. Пры аналізе фразеалагізмаў са значэннем ‘памяць / забыццё’ былі выяўлены тры фразеалагізмы з канструктыўна-колькаснымі варыянтамі: *запісаць на лбе і запісаць на сваім каінавым ілбе* ‘цвёрда запомніць што-н.’; *запасці ў мыслі і запасці ў мыслі і сэрца* ‘запомніцца каму-н., утрымацца ў чыёй-н. памяці’; *за памяць і не за нашу памяць, не за памяць нашых дзядоў* ‘пры жыцці кагосьці, калі ён сам быў сведкам якіх-н. падзей і добра іх памятае’.

Для канструктыўна-колькасных варыянтаў фразеалагізмаў са значэннем ‘памяць / забыццё’ мовы твораў Якуба Коласа характэрна пашырэнне фразеалагізма за кошт колькасці кампанентаў.

Камбінаваныя варыянты з’яўляюцца вынікам розных відаў вар’іравання, а таму могуць быць прадстаўлены рознымі групамі камбінацый. Сярод фразеалагізмаў са значэннем ‘памяць / забыццё’ мовы твораў Якуба Коласа намі адзначаны наступныя камбінацыі:

1) спалучэнне словаўтваральнай і канструктыўна-колькаснай варыянтнасці, напрыклад: *не выходзіць з мыслей* і як варыянт *не сходзіць з мыслей і вачэй* ‘пастаянна прысутнічае ва ўсведамленні, не забываецца’;

2) спалучэнне словаўтваральнай і лексічнай варыянтнасці: *усплываць (выплываць, уставаць, ажываць) у памяці* ‘ўспамінацца’;

3) спалучэнне словаўтваральнай і марфалагічнай варыянтнасці: *хай (няхай) са святым спачывае (апачыне)* ‘ўспамінаючы аб нябожчыку, добра аб ім адзывацца’; *не спускаць (унусціць) з-пад (з) увагі* ‘не забываць пра каго-, што-н.’.

Такія варыянты ў кожным кантэкстным акружэнні выяўляюць дадатковыя адценні.

Такім чынам, можна адзначыць, што Якуб Колас мэтанакіравана выкарыстоўвае беларускія агульнаўжывальныя фразеалагізмы ў сваіх творах у цэлым, а разам з тым, як добры знаўца роднай мовы творча іх вар’іраваў і нават ствараў фразеалагічныя інавацыі. Творчая апрацоўка фразеалагізмаў надае ім новую экспрэсіўную афарбоўку, узмацненне іх выразнасць. Нягледзячы на розную ступень змененасці фразеалагізмаў, яны захоўваюць пры гэтым мастацкую вартасць агульнаўжывальных, агульнанародных фразем – вобразнасць, афарыстычнасць, рытміка-меладычную ўпарадкаванасць.

Спіс літаратуры

- 1 Фразеалагічны слоўнік мовы твораў Я. Коласа / Пад рэд. д.ф.н. А. С. Аксамітава. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 656 с.
- 2 Лепешаў, І. Я. Фразеалогія сучаснай беларускай мовы: вучэб. дапам. для філал. фак. ВНУ / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Выш. шк., 1998. – 271 с.
- 3 Лепешаў, І. Я. Праблемы фразеалагічнай стылістыкі і фразеалагічнай нормы / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1984. – 264 с.
- 4 Хлусевіч, І. М. Варыянтнасць фразеалагізмаў у сучаснай беларускай мове / І. М. Хлусевіч. – Гродна: ГрДУ імя Я. Купалы, 2002. – 100 с.

УДК 811.161.3'37'25'42:821.161.3-2-144*А.Міцкевіч

С. В. Падабедава

Навук. кір. – В. А. Ляшчынская, д-р філал. навук, прафесар

**ЛЕКСІКА-СЕМАНТЫЧНАЕ ВАР'ІРАВАННЕ
ПРЫ ПЕРАКЛАДЗЕ БАЛАДЫ АДАМА МІЦКЕВІЧА
«ПАНІ ТВАРДОЎСКАЯ»**

У артыкуле на матэрыяле перакладу балады Адама Міцкевіча «Пані Твардоўская» з польскай мовы на беларускую двух перакладчыкаў супастаўляюцца семантычныя магчымасці блізкароднасных славянскіх моў, выяўляюцца новыя для тэорыі і практыкі перакладу праблемы суаднесенасці моўных адзінак тэксту арыгінала і тэксту перакладаў на розных узроўнях, устанаўліваюцца ўніверсальныя і індывідуальныя характарыстыкі адзінак супастаўляльных моў, ці іх варыянты.

Балада Адама Міцкевіча «Пані Твардоўская» [1] з'яўляецца выдатным літаратурным творам класіка беларуска-польскай літаратуры, таму зусім не дзіўна, што яна прыцягнула ўвагу двух беларускіх творцаў, якія ажыццявілі яе пераклад, – Янкі Купалы [2] і Васіля Сёмухі [3]. Перакладчыкі імкнуліся як мага бліжэй, у адпаведнасці са зместам арыгінала, данесці беларускім чытачам змест балады на беларускай мове. У сувязі з тым што пры перакладзе з адной мовы на другую, як вядома, захоўваецца нязменны план зместу (а гэта дасягаецца шляхам вызначэння адзінкі перакладу), тым не менш кожны перакладчык выяўляе сваю індывідуальнасць, свае адметнасці, паколькі пераклад адбываецца ўсяго тэксту, але, як гэта прынята ў перакладазнаўстве,

на розных узроўнях. Менавіта вызначэнне паўзроўневага перакладу дазваляе ўстанавіць агульнае і адметнае, ці лексіка-семантычнае вар’іраванне, што і стала мэтай даследавання перакладаў з польскага арыгінала.

Працэс перакладу адбываецца на розных моўных узроўнях – на ўзроўні фанем і графем, на ўзроўні марфем, на ўзроўні слоў, на ўзроўні словазлучэнняў, на ўзроўні сказаў, на ўзроўні абзацаў, на ўзроўні тэксту. Пачнем аналіз і выяўленне варыянтнасці з самага першага – перакладу на ўзроўні фанем і графем.

Пераклад *на ўзроўні фанем і графем* звязаны з лацінкай польскай мовы і кірыліцай беларускай, што, зразумела, выяўляе адметнасць напісання і вымаўлення слоў, іх частак, напрыклад: *raznokcie* [1] – *пазногці* [2, с. 334], *zaprzac* [1] – *запрагчы* [2, с. 335], *kum* [1] – *кум* [2, с. 334], *koń* [1] – *конь* [2, с. 335], *las* [1] – *лес* [2, с. 335], *beczhka* [1] – *бочка* [2, с. 333], *zajac* [1] – *заяц* [2, с. 333], *tak* [1] – *мак* [2, с. 336], *brat* [1] – *брат* [2, с. 334], *skórze* [1] – *скуры* [2, с. 333] і інш.

Гэты тып перакладу часцей за ўсё выкарыстоўваецца пры перакладзе на беларускую мову ўласных імёнаў. Як правіла, уласныя імёны пры перакладзе не змяняюцца ці не перакладаюцца, калі яны больш-менш супадаюць паводле фанетычнага складу, як, напрыклад, наступныя ў польскай і беларускай мовах, што зафіксаваны ў тэксце балады Адама Міцкевіча «Пані Твардоўская»: польск. *Rzym* [1] – *Рым* [2, с. 333], *Twardowska* [1] – *Твардоўская* [2, с. 333], *Twardowski* [1] – *Твардоўскі* [2, с. 333], дзе ў польскай мове спалучэнне літар *rz* абазначае гук [ж], а літара *w* – зусім іншы гук, паколькі адпаведны санорны [в] у беларускай мове пасля галосных перад зычным перадаецца літарай *ў* і адпаведна вымаўляецца як уласцівы беларускай мове [ў]. Але тут варыянтнасці ў перакладах не назіраецца.

Як вядома, націск у польскай мове фіксаваны, амаль заўсёды падае на перадапошні склад у слове, нават калі слова змяняецца, націск пераносіцца зноў на перадапошні склад. Націск жа ў беларускай мове рухомы і можа прыпадаць на любы склад у слове, а пры змене слоў і ўтварэнні новых слоў націск можа змяняць сваё месца ў слове. А таму пры перакладзе гэты аспект дае пра сябе знаць пры перадачы гукаў і літар, напрыклад: *piasek* – *пясок*, *karchma* – *карчма*, *kapelusz* – *капалюш* і інш.

Пераклад *на ўзроўні марфем* як значымых частак слова складае больш высокі ўзровень у адносінах да папярэдняга. Гэта абумоўлена як адметнасцю толькі пэўных марфем у слове ці некалькіх, характэрных для кожнай мовы, так і іх фанетычным і графічным воблікам. Напрыклад, пераклад прэфікса ў словах *podpisale* [1] – *надпісаўся*

[2, с. 333], *pojechać* [1] – *паехаць* [2, с. 333], кораня слоў *Górze* [1] – *Гары* [2, с. 333], *siedem* [1] – *сем* [2, с. 333], *spełnić* [1] – *споўніць* [2, с. 335], *trzy* [1] – *тры* [2, с. 333] і інш.

А нярэдка перакладаецца і прыстаўка, і корань, напрыклад: *przymknął* [1] – *прыткнуў* [2, с. 333], *przyjdiesz* [1] – *прыйдзеш* [2, с. 335], *posłuszeństwo* [1] – *паслухмянасць* [2, с. 337] і інш.

Што датычыць канчатка, то тут улічваецца адметнасць афармлення граматычнай формы ў словах кожнай з моў у складзе словазлучэння, напрыклад: *w końcu stola* [1] – у канцы стала [2, с. 333], *blisko klatki* [1] – збліжаецца пад клямку [2, с. 337], *pół beczki wódki* [1] – бочку водкі [2, с. 333], *trzy cale* [1] – тры цалі [2, с. 335] і інш.

Пераклад на ўзроўні слоў лічыцца адным з найбольш лёгкіх, паколькі патрэбна ведаць лексічныя эквіваленты дзвюх моў, напрыклад: *jedzą* [1] – *ядуць* [2, с. 333], *gmach* [1] – *палац* [2, с. 336], *rok* [1] – *год* [2, с. 337] і інш. Аднак гэтая лёгкасць з'яўляецца ўяўнай, бо не заўсёды гэта адпавядае ўмовам перакладу, паколькі нярэдка гэта вядзе да скажэння сэнсу тэксту-арыгінала, прыводзіць да неадпаведнасці законам стылю мовы, на якую перакладаюць, па прычыне законаў ужывальнасці, спалучальнасці і семантычнага адцення слоў і іх сінонімаў. Таму пры перакладзе слоў улічваецца кантэкст арыгінала, стылёвая і сэнсавая характарыстыка пэўнага слова ў яго акружэнні. Напрыклад, Янка Купала дае даслоўны пераклад: *Mefistofil duchem skoczy, Konia czyści, karmi, poi* [1] – *Мефістофель скачыў жыва, Кня чысціць, корміць, пое* [2, с. 336], а Васіль Сёмуха шукае свой адпаведнік зместу – *Мефістофель на падлётку Даў каню аўса, вады* [3, с. 55]. У перакладзе Васіль Сёмуха абагульняе семантыку слоў, так як для большасці слоў і словазлучэнняў арыгінала можна знайсці адпаведнікі з бліжэйшымі зместам, таму што пераклад нават аднаго асобна ўзятага слова залежыць ад усяго тэксту, які перакладаецца.

Пераклад на ўзроўні словазлучэння датычыць найперш ідыяматычных ці ўстойлівых словазлучэнняў і словаспалучэнняў, што і знайшло адлюстраванне пры перакладзе балады двума аўтарамі. Напрыклад, выраз у Адама Міцкевіча *na byczej skórze* [1] дакладна перададзены ў Янкі Купалы – *на скуры на валоўей* [2, с. 334], але адсутнічае ў Васіля Сёмухі; ці спалучэнне ў Адама Міцкевіча *toja żoneczka Twardowska* [1] пры перакладзе выяўляе варыянтнасць: *мая жонка* ў Купалы [2, с. 337] і *паня жоначка мая* ў Васіля Сёмухі [3, с. 55].

Пераклад на ўзроўні сказаў, якія з'яўляюцца паводле свайго значэння ідыяматычнымі, г. зн. сказамі, значэнні якіх уваходзяць у іх склад, напрыклад: *Twardowski ku drzwióm się kwapił Na takie dictum*

acerbum, Diabeł za kuntusz ulapił: “A gdzie jest nobile verbum?” [1] – Даць хацеў Твардоўскі цягу На сказ гэтакі чартовы, Але той злавіў за дзягу: — А дзе, кажэ, гонар слова? [2, с. 337] – На такія сказы чорта Пан за шапку... «Не дурэй, Слова даў, трымайся цвёрда!» – Д’ябал хан яго з дзвярэй. [3, с. 54]. Як бачым, Янка Купала і Васіль Сёмуха перакладаюць лацінскія выразы ў сказе з польскай мовы, ужытыя Адамам Міцкевічам, па-рознаму, але кожны імкнуўся да найбольшай выразнасці і сэнсавай адпаведнасці сказа на беларускай мове, каб быць найбольш зразумелым беларускім чытачам, і тым самым кожны па-свойму, уласна сваім варыянтам перакладу здолеў пазбегнуць экзотыкі, якая прысутнічае ў арыгінале балады.

У працэсе інтэрпрэтацыі паэтычнага тэксту ўзнікаюць і аб’ектыўныя цяжкасці, прадыхаваныя асаблівасцямі рыфмы і рытму балады, таму захаванне даслоўнага эквіваленту часта не ўяўляецца магчымым. Напрыклад: *Z kielicha aż na podłogę Pada, rośnię na dwa łokcie* [1] – І на дол з кяліха скочыў. Скочыў, **вырас на два локці** [2, с. 334] – Кніксен **скроіў і з падлогі Падрасцае на вачах** [3, с. 53]. У дадзеным выпадку Васіль Сёмуха перадае сэнс больш адцягненымі паняццямі ў параўнанні з тымі словамі, якія выкарыстаў Адам Міцкевіч: *падрасцае на вачах* замест канкрэтнай лічбы *rośnię na dwa łokcie*, а вось Янка Купала здолеў захаваць памер, выкарыстаны польскім паэтам – *вырас на два локці*, што, відавочна, выклікана тым, што для Янкі Купалы гэты выраз яшчэ не страціў сваёй актуальнасці, лексема *локаць* не набыла яшчэ ўстарэласці. І таму яго пераклад тут больш даслоўны.

Пераклад на ўзроўні абзаца ажыццяўляецца ў выпадку, калі іншым разам узнікае неабходнасць падзяліць складаны сказ на больш простыя ці аб’яднаць простыя сказы ў адзін складаны. Паколькі балада – гэта вершаваны твор, то ў дадзеным выпадку неабходна выдзяляць страфу, якая з’яўляецца фармальнай структурай вершаванага твора і служыць асновай для стварэння яго рытму. Напрыклад, страфа Адама Міцкевіча *Wszak ze mnąś na Łysej Górze / Robił o duszę zapisy; // Cyrograf na byczeJ skórze / Podpisaleś ty, i bisy* [1] перакладаецца ў Янкі Купалы як *То ж са мной на Гары Лысай, / Там на скурцы на валоўей // Аб душы рабіў запісы / І свой подпіс даў крывёю* [2, с. 336], а ў Васіля Сёмухі маем другі варыянт: *За душу на горцы Лысай / Старгаваўся ты, калі // Дагавор са мной падпісваў, – / Чэрці сведкамі былі* [3, с. 53].

Выкарыстанне ўсіх вышэйназваных узроўняў перакладу прыводзіць да найбольш складанага цэлага – перакладу на ўзроўні тэксту.

Пераклад на ўзроўні тэксту, які лічыцца асноўным пры перакладзе тэксту паэтычных твораў, якраз ілюструюць два

перакладчыкі аднаго і таго ж твора, як у нашым выпадку. На ўзроўні тэксту перакладаецца найперш назва мастацкага твора: польск. «Pani Twardowska» – бел. «Пані Твардоўская». Пераклад на ўзроўні тэксту – гэта выбар адзінкі, калі нельга знайсці адпаведнікаў на ўзроўні асобных слоў, словазлучэнняў, сказаў. Гэтая з’ява звычайная пры перакладзе паэзіі, калі ніводны сказ зыходнай мовы, узяты ізалявана, не можа лічыцца адпаведнікам якога-небудзь сказа на мове перакладу. Пры перакладзе вершаванага твора патрэбна зыходзіць са зместу, стылю і ідэйна-мастацкай накіраванасці ўсяго тэксту, які перакладаецца. Беларуская і польская мовы з’яўляюцца роднаснымі і ў нейкай ступені сугучнымі, таму дзякуючы гэтаму ў дадзенай баладзе пераклад пераважна ажыццяўляўся на ўзроўні слоў і словазлучэнняў.

Як бачым, адзінкай перакладу можа быць, па сутнасці, адзінка любога моўнага ўзроўню – ад фанемы / графемы як найменшай адзінкі да тэксту ў цэлым. Пры гэтым асабліва важна падкрэсліць, што на працягу аднаго і таго ж тэксту адзінка перакладу, як правіла, увесь час змяняецца – гэта можа быць альбо слова, альбо словазлучэнне, альбо цэлы сказ, абзац ці страфа і інш. Галоўнай цяжкасцю перакладу з’яўляецца ўменне адшукаць ў кожным канкрэтным выпадку адзінку перакладу, якая можа ляжаць на любым узроўні моўнай іерархіі, але кожны перакладчык шукае сваю адзінку і па-свойму перадае тэкст арыгінала.

Такім чынам, аналіз перакладаў Янкі Купалы і Васіля Сёмухі на беларускую мову балады Адама Міцкевіча «Пані Твардоўская» выяўляе лексіка-семантычнае вар’іраванне, якое выразна адлюстроўваецца пры паўзроўневым перакладзе двух мастакоў.

Спіс літаратуры

1 Wirtualna Biblioteka literatury polskiej [Электронны рэсурс] / Adam Mickiewicz, – W.: Wydanie Narodowe, 1949. – Рэжым доступу: <http://univ.gda.pl/~literat/amwiersz/index.htm>. – Дата доступу: 05.11.2014.

2 Купала, Я. Пані Твардоўская / Я. Купала / Збор твораў: у 7 т. Т. 3. – Мінск: Навука і тэхніка, 1973. – С. 333–337.

3 Міцкевіч, А. Пані Твардоўская (Пераклад В. Сёмухі) / А. Міцкевіч // Вершы і паэмы / Уклад. А. Клышкі і К. Цвіркі; прадм. А. Лойкі. – Мінск: Маст. літ., 2000. – С. 52–56.

Фольклористика

УДК 398.432(100)

В. І. Аксёнова

Навук. кiр. – А. А. Кастрыца, канд. фiлал. навук, дацэнт

ВОБРАЗ РУСАЛКІ ВА ЁСХОДНЕСЛАВЯНСКОЙ ТРАДЫЦЫІ

У артыкуле разглядаецца вобраз русалкі ў традыцыйнай народнай культуры ўсходніх славян. Аўтар звяртаецца да апісання знешняга выгляду гэтага міфічнай істоты, яе функцыянальных і семантычных характарыстык, гаворыць пра агульныя рысы гэтага персанажа ў міфалагічнай спадчыне беларусаў, рускіх і ўкраінцаў.

З дзяцінства ў нашу свядомасць, у наш чытацкі вопыт уваходзяць чароўныя казкі. І калі чытачам розных узростаў прапанаваць пералічыць герояў менавіта чароўных казак, то, несумненна, імі ў першую чаргу будуць названы Русалка, Баба Яга, Кашчэй Бессмяротны, Змей і да т. п. Маю ўвагу прыцягнуў вобраз русалкі, якую сённяшнія дзеці ведаюць, на жаль, не столькі па казках, колькі па дыснэўскіх мультфільмах.

У традыцыйнай духоўнай спадчыне ўсходніх славян русалкі – гераіні легенд, паданняў, павер'яў, абрадаў і звычаяў. «Вобраз русалкі з'яўляецца агульнаславянскім (а магчыма, і агульнаеўрапейскім), бо вобразы-аналагі гэтых дэманічных істот сустракаюцца ў культуры іншых народаў» [1, с. 232]. Жывуць гэтыя істоты, паводле народных уяўленняў, у полі, лесе, часцей вадзе, адрозніваюцца ад чалавека рыбіным хвостом і ўступаюць з чалавекам у складаныя адносіны: «Русалкі **жывуць у любой вадзе: у раке, азеры, у моры, у балоце дажа. Русалка – получалавек, полурыба. У яе толка хвост рыбі, а ўсё астальное – чалавечае: і рукі, і ліцо**» (в. Шырокае Буда-Кашалёўскага р-на Гомельскай вобл.); «Русалки — **водзяні богині, які жывуць на дні водоймиц**» [2].

У славянскай традыцыі русалак прадстаўлялі па-рознаму: прыгожымі маладымі дзяўчатамі з доўгімі распушчанымі валасамі, голымі або ў белых адзеннях, з вяночкамі на галаве; маленькімі дзяўчынкамі ў вянках: «Уявляюцца вони у **выгляді гарних дівчат із довгими розпущеними косами, завітчаними запашним зіллям, квітами,**

травами» [2]; *«Русалки – напрочуд ніжні й сумні дівчата, одягнені в довгі аж до п'ят білі сорочки або зовсім голі, у зелених віночках із осоки чи галузок, з довгим розпущеним волоссям до самих колін»* [3]; *«...А ані все красівья, как адна»* [1, с. 240]; *«...маладая дзеўка... У яе длінныя косы зялёнага цвету»* [1, с. 240]; *«бялёсыя такія, з валасамі раскудлачанымі, доўгімі»* [1, с. 243]; *«...русалак звычайна ўяўлялі маладзенькімі чароўнымі дзяўчатамі з доўгімі пераважна светлымі валасамі і белымі целаі, без вопраткі або апранутымі ў белыя сарочки»* [3, с. 455]; *«...звычайна лічылася, што русалка ўся белая: у яе белае цела, белая вопратка, светлыя валасы»* [3, с. 455]; *«часам русалкі ўяўляліся падобнымі да прывідаў»* [3, с. 455]; *«Русалак рускі народ ўяўляе сабе звычайна ў выглядзе жанчын, большай часткай маладых і прыгожых. Ёсць, аднак, русалкі старыя і непрыгожыя. Часам бачаць русалак у выглядзе хлопчыкаў, а таксама ў выглядзе птушак і звяркоў»* [2, с. 176].

Таксама, паводле народных вераванняў, русалка можа прымаць аблічча розных жывёл і птушак: вавёркі, пацука, жабы, сабакі, каня, чырвонай каровы ці цяля і інш. «Па некаторых павер'ях, русалка прымае выгляд разнастайных прыродных з'яў: “з'яўляецца хмарай”, “падае туманам” і да т. п.» [3, с. 455]. Лічыцца, што апісанне гэтай істоты як панні з рыбіным хвостом трапіла ў народнае асяроддзе з кніжных крыніц.

Славяне верылі, што русалкамі становяцца дзяўчаты, якія памерлі на Русальным тыдні, не дажылі да свайго вяселля або грэшныя, тапельніцы або нехрышчоны дзеці: *«...русалкамі становяцца дзеўкі, якія да замужаства грэху нарабілі»* [1, с. 239]; *«...эта маладыя, незамужнія дзевушкі, каторыя ўтаніліся»* [1, с. 240]; *«...маладыя дзяўчаты-ўтопленіцы»* (в. Бяляеўка Чачэрскага р-на Гомельскай вобл.), *«...тыя, хто памерлі да хрышчэння»* [1, с. 240]; *«За народнымі повір'ямі на русалок перетворюваліся наречені, які померлі або втопіліся»* [3].

Русалкі, па словах інфарматараў, выплываюць на паверхню толькі пад вечар, а днём спяць. Яны зачароўваюць выдатнымі песнямі падарожнікаў, а потым шкодзяць ім: *«Особливо полюють русалки на гарних парубків. Заманюють іх чудовымі піснями, а спіймавши — лоскочуть попід руки; залоскотавшы де смерці, тягнучь до себе у воду»* [3]; *«Пачынае гаварыць — быццам вада журчыць. Але калі сустрэнеш яе, размаўляць нельга з ёй ні ў коім разе, зашчыкоча тады да смерці»* (в. Астроўчыцы Светлагорскага р-на Гомельскай вобл.); *«Галасы ў іх прыгожыя. Нельзя слушаць песні, якія яны паюць, таму што забалець можна»* (в. Гавяды Шклоўскага р-на

Магілёўскай вобл.) і да т. п. Таксама, паводле народных уяўленняў, «русалкі выходзяць з вады, качаюцца на стрэхах дрэў. Калі бачуць недалёка чалавека, могуць схапіць яго. Калі схапілі, цягнуць у ваду ды топяць. Яшчэ яны маглі **заічыкатаць чалавека да смерці**» (в. Беляеўка), «...яны **грымаснічаюць**, і калі дзіця пагледзіць на гэтую грывасу, дык і застанецца з такім тварам на ўсё сваё жыццё» (в. Краснаўка Светлагорскага р-на Гомельскай вобл.).

Абараняліся ад русалак па-рознаму: з дапамогай раслін-апатрапеяў («Шоб русалка не залізла вночі у вікно до хати або навіць якщо вже лізе – скоріш треба покласти на підвіконня **полин з часником**. Як почує їх запах, вона залається і втече прожогом від хати» [3]; «Каб засцерагчыся ад русалак, трэба на нітачку насадзіць **кусочак часнака ці цибулі** і завязаць на шэі, бо русалкі не любяць гэтага запаху» (г. Ветка Гомельскай вобл.)) і прадметаў-апатрапеяў («Ад русалкі ёсць засцэрага – гэта **жалезная іголка**. Лічылі, што калі ўкалоць іголкай русалку, то ўсе іншыя русалкі знікнуць» (в. Залессе Чачэрскага р-на Гомельскай вобл.)), ахвяраванняў («Болей усяго баяцца іх перад Купаллем. Песні тады пець **нада, на вербы кудзелі закідаць. Задабры-ваюць іх так**, адзежы ж у іх няма» (в. Страдубка Лоеўскага р-на Гомельскай вобл.); «Десятый день Зелених свят русалки выходят з воды, щоб стежити, чи ніхто не працює. Цього дня господарі на межах своїх нив кладуть для них і для польових русалок **жертвний хліб**, а самі варять просто неба різні страви і пригощають одне одного, а господині збризкують молоком той шлях, по якому корови йдуть на пасовисько» [3]) і магічных дзеянняў («Гавораць, каб русалкі цябе не забралі, не заічкакаталі, быстрэй **круг нарысаваць**, ды пабольшы, каб рукі не працягнулі. Яны яго баяцца» (в. Гарывада Рэчыцкага р-на Гомельскай вобл.)).

Некаторыя лічаць, што русалкі з'яўляюцца перад святамі: «Як пачынала жыта ўжэ паспяваць, дык тады дзеўку ў жыта праводзяць. А чэраз нейкі час гэтую дзеўку русалкаю называлі. Часцей за ўсё дзевак праводзілі перад Іванам Купалам, ці на яго» [3, с. 129].

Абрад ваджэння русалкі даволі папулярны ў народзе: «Звычайна вадзілі мы русалку на Траецкай нядзелі, у любы дзень. Глядзім жа, лета сухое, няма дажджу. Нада, значыць, на Траецкай нядзелі весці русалку. ...Мы наражалі любую жаншчыну, бабу за русалку, і ўбіраем іе ў краскі, пяём, шчоб пайшоў дождж. ... Вядом жа па ўсім сялу, з края ў край, з края ў край, а там ужэ нам і стол, і выпіўка, нас ужэ і стракаюць людзі, шануюць» [3, с. 148].

Ва ўкраінскай традыцыі «Русаліі – свято веселе, супроводжуецца музыкаю та танцамі, іграмі та переряджэннямі. Коли до хати вносять зілля, то це означає запросити русалок, бо вони живуть

у травах і квітах. У перший день запросин дівчата “виводили із села” русалок у поле, де готували обід – тризну, завітчували себе вінками і, взявшись за руки, йшли, співаючи:

*Ой проведу я русалочку до броду,
А сама вернуся додому.
Ідіть, русалоньї й, ідіте,
Та нашого житечка не ломіте,
Бо наше житечко в колосочку,
А наші дівоньки у віночку [3].*

Варта адзначыць, што першапачаткова ў народзе вобраз русалкі звязваўся з ураджайнасцю, пладаноснасцю зямлі. «У час красавання жыта русалкі, па народных павер’ях, з’яўляюцца ў полі: яны ходзяць па палях сярод хлябоў і сцерагуць квітнеючае жыта (хаця часам і псуюць пасевы). Знаходзячыся ў полі, русалкі куляюцца і танцуюць у траве; робяць вянкi; гуляюць і ляскаюць у далоні, рагочуць, крычаць, спяваюць; бегаюць па жыце, водзяць карагоды... » [3, с. 456].

Такім чынам, вобраз русалкі – істоты адначасова няшчаснай і абяздоленай, дэманічнай і небяспечнай – даволі папулярны ў традыцыйнай духоўнай культуры славян.

Спіс літаратуры

1 Новак, В. С. Славянская міфалогія (на матэрыялах Гомельскай вобласці) / В. С. Новак. – Мінск: Права і эканоміка, 2009. – 328 с.

2 Рэжым доступу: http://evolv.ho.ua/Ukraine_History_and_Culture/Ukraine_Kultura/Lozko/2.1%20duhovna_kultura_ukrayintsiv.html#. Дата доступу: 10.04.2015.

3 Рэжым доступу: <http://proridne.net/Українська%20міфологія/Русалки.html>. Дата доступу: 10.04.2015.

4 Краткая энциклопедия славянской мифологии / Под редакцией Н. С. Шапоровой. – М.: ООО «Издательство АСТ»; ООО «Русские словари», 2003. – 624 с.

5 Зеленин, Д. К. Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки / Д. К. Зеленин. / Вступ. ст. Н. И. Толстого; подготовка текста, коммент., указат. Е. Е. Левкиевской. – М.: Издательство «Индрик», 1995. – 432 с.

6 Новак, В. «На граной нядзелі русалкі сядзелі...» / В. С. Новак. – Гомель: Барк, 2005с. – 244 с.

* Выкарыстаны матэрыял фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны»

Н. В. Барсукова

Навук. кiр. – В. С. Новак, д-р фiлал. навук, прафесар

АСАБЛІВАСЦІ МАСТАЦКАЙ ВОБРАЗНАСЦІ Ў КАЛЫХАНКАХ

У артыкуле разглядаюцца калыханкі – адзін з вядучых жанраў дзіцячага фальклору. Аўтар засяроджвае ўвагу на асноўных вобразах калыханак (міфалагічных – «Сон», «Дрымота», «Баянок», арніта-морфных – «певень», «кот», «заінькі») і паказвае, пры дапамозе якіх мастацкіх сродкаў яны раскрываюцца ў тэкстах.

Дзіцячы фальклор – гэта від творчасці, які вядомы ўсім людзям з маленства. У жанравых адносінах вылучаюцца розныя віды дзіцячага фальклору. Як слухна адзначыла Г. А. Барташэвіч, «жанрава творы гульнёвага фальклору вельмі разнастайныя: лічылкі, жараб’ёвыя згаворы, пацешкі-забаўлянкі, скарамоўкі, маўчанкі, дыялагічныя сцэнкі, уласна гульні. Гэтак жа разнастайна жанрава і пазагульнёвы фальклор: калыханкі, песні, заклічкі, прыгаворкі, дражнілкі, прыпеўкі, садысцкія вершыкі і проста вершыкі, дзіцячыя анекдоты, загадкі, казкі, страшылкі» [1, с. 562].

Важнае месца ў сістэме жанраў беларускага дзіцячага фальклору адводзіцца калынкам, у якіх у найбольшай ступені знайшлі адлюстраванне архаічныя народныя вераванні. Нельга не пагадзіцца з трапным выказваннем даследчыцы Г. А. Барташэвіч аб тым, што «Сон, Дрымота і іншыя вобразы, якія выступаюць у калыханках як адухоўленыя істоты, генетычна ўзыходзяць да тых этапаў развіцця народнага мастацтва, таго часу ў гісторыі дакласавага грамадства, калі светапогляду людзей уласціва было адухаўленне з’яў прыроды і грамадскіх адносін» [2, с. 43].

Звернемся да аналізу тэкстаў калыханак, у якіх сустракаюцца міфалагічныя вобразы і міфалагізаваныя вобразы жывёл і птушак. Засяродзім увагу на характарыстыцы міфалагічных вобразаў. Адзначым, што Сон і Дрымота (Дрома), якія калышуць і спяваюць песеньку для дзіцяці, выступаюць не ў сваім абагульненым значэнні, абазначаючы стан чалавека, а як канкрэтныя мастацкія вобразы. Змест калыханкі «А й сон з драмой лугам ішоў» складае дыялог, які адбываецца паміж вышэйназванымі персанажамі: *«А й сон з драмой / Лугам ішоў. // А й сон драмы / Ды пытаецца: / – А й дзе будзем начаваці? // –*

Заначаем / У Цімошачкі, / У Цімошачкі, / І ў Вулечкі, / Будзем мы ў іх начаваці / І дзіцятка калыхаці: / “Люлі-люлі, / Дзіцяточка, / Люлі-люлі, / Маленькае! // А спі доўга, / Расці сора / Бацьку-маці / На пацеху, / Чужым людзям / На паслугу”» [3, с. 61 – 62].

Пры дапамозе мастацкіх сродкаў: звароткаў («Люлі-люлі, / Дзіцяточка, / Люлі-люлі, / Маленькае!»), рэфрэна («Люлі-люлі»), дасягаецца эфект супакойвання дзіцяці і адлюстроўваецца мара бацькоў – вырашціць сваё дзіця добрым чалавекам і годным грамадзянінам.

У некаторых варыянтах калыханак персанажы Сон і Дрымота заклапочаны тым, каб знайсці сабе начлег, за які яны могуць пакалыхаць дзіцятка: *«Люляю-люляю, / Я коціка наляю, / Каб ён да нас не хадзіў, / Цябе, дзетка, не збудзіў. // А ты, каток, пайшоў вон, / А дзетачцы аддай сон. // Ходзіць сон каля акон, / А дрымота каля плота. // І пытае сон дрымоту: / – Дзе мы будзем начаваць? // – Дзе хацінка цяпленька, / Дзе дзетачка маленька, / А мы пойдзем начаваць / І дзяцінку калыхаць»* [3, с. 89]. Пры дапамозе шматлікіх дзеяловаў («люляю», «наляю», «не хадзіў», «не збудзіў», «пайшоў», «аддай», «ходзіць», «пытае», «будзем начаваць», «пойдем калыхаць»), дасягаецца дынамізм развіцця дзеяння, што забяспечвае хуткі сон дзіцяці.

У іншых тэкстах калыханак гаворыцца аб тым, што Сон і Дрымота выкарыстоўваюць пэўныя рэчы, якія «носяць у кошыку або белай хустцы і прадаюць або даруюць дзецям, каб яны лепей спалі» [2, с. 49]. Звычайна ў калыханках дзеючай асобай з’яўляецца кот. Гэта звязана з тым, што першай хатняй жывёлай, з якой знаёміцца немаўлятка, з’яўляецца кот. Як адзначыў Н. С. Гілевіч «кот – самы любімы персанаж беларускіх калыханак (тлумачыцца, безумоўна, тым, што ні адна сялянская хата не абыходзілася без ката: ён быў першай жывой істотай, праз якую дзіця пачынала знаёмства з жывёльным светам)» [4, с. 174]. Прыклад калыханкі, у якой гаворыцца аб тым, што кот носіць «сончык ў белай хустцы» і яго «прадае ці дарма дае»: *«Хадзіў каток па капусце, / Насіў сончык ў белай хустцы. // Усім сончык прадаваў, / А табе, Зосю, дарма даў»* [3, с. 68]. У прыведзеным тэксце калыханкі пры дапамозе такіх мастацкіх сродкаў, як персаніфікацыя і інверсія («Хадзіў каток па капусце»), зваротак («А табе, Зосю, дарма даў»), эпітэт («у белай хустцы»), словы з памяншальна-ласкавымі суфіксамі («каток», «сончык»), ствараецца атмасфера пяшчоты, ласкавасці, замілавання.

Кот, як сведчаць тэксты калыханак, не толькі носіць, прадае «сончык», але і кліча яго да дзіцяці: *«Ходзіць кот па сенажаці, / Кліча сон ён да дзіцяці. // Ой, сонечку-галубоч(ы)ку, / Прыспі маю Ганулеч(ы)ку»* [3, с. 68]. У дадзеным тэксце калыханкі гаворыцца аб тым, што Сон

не толькі сам ходзіць каля хаты, але яго заклікаюць да дзіцяці іншыя персанажы (напрыклад, кот). Да Сну маці звяртаецца ласкава з просьбай «прыспаць» яе дачушку, што пацвярджаецца сродкамі мастацкай выразнасці: сустракаецца зварот, які выражаны эпітэтам-прыдаткам («*Ой, сонечку-галубоч(ы)ку*»). Сон, як бачым, прыходзіць у вобразе галубка, і гэта невыпадкова так, бо раней сон уяўляўся людзям менавіта ў вобразах галубоў, якія дапамагаюць заснуць дзіцяці.

У адным з варыянтаў калыханкі «*каток*» таксама «збірае дрымотку»: «*Хадзіў каток на платку, / Збіраючы драмотку. // Каток з плотку зваліўся / І драмоткі забыўся. // А-а, а-а, люлі / Люлі-люлі-люлі / А-а, а-а, спаці, / Я буду люляці*» [3, с. 127]. Алітэрацыя санорных (р, л, ў) і шумных глухіх (п, т, к) зычных і асананс (а, і) надаюць першым чатыром радкам больш мілагучнасці, а дзякуючы чаргаванню ў словах гэтых гукаў ствараецца прыемная для слыху «гульня» гукаў. У астатніх чатырох радках – рэфрэн, пры дапамозе якога перададзена асноўная думка тэксту калыханкі – патрэба дзіцяці ў сне. Як адзначыў Н. Гілевіч, «апрача ката, вельмі часта ў калыханках на падмогу няньцы (маці, бабулі, большай сястры) запрашаліся куры або “гулі”, што “селі на варотах у чырвоных ботах”, сарока, што “была далёка”, заінька шэранькі, або казачны бай, што ішоў па сцяне, “нёс сямёра лапцэй: і сабе, і жане, і дзяцёнку па лапцёнку”» [4, с. 174].

Сустракаюцца тэксты калыханак, дзе ў якасці галоўнага персанажа выступае певень: «*Ходзіць певень на капусце, / Носіць сон у белай хустцы. // Усенькім дзецям прадаваў, / А Ганульцы дарма даў*» [3, с. 69]. У дадзеным тэксце калыханкі, дзякуючы парнаму чаргаванню клаўзул (ААББ), ствараецца своеасаблівы рытм.

Акрамя самых распаўсюджаных вобразаў (Сон, Дрымота), у некаторых тэкстах калыханак можна сустрэць вобраз Баянка, якога запрашаюць пабыць у няньках: «– *Баю-баю, баянок, / Прыйдзі ка мне на дзянёк / – А я цялькі баюсь. // – А я цяльку прывяжу, / Краец хлеба падлажу*» [3, с. 175 – 176]. Прыведзены тэкст калыханкі пабудаваны ў форме дыялога. Дзякуючы паўторам слоў («*баю*», «*цялькі*»), звароту да персаніфікаванага вобраза («*баянок*»), анафары (3 і 4 радкоў), ствараецца напеўнасць і мілагучнасць радкоў, што ў выніку дапамагае закаляхаць дзіця.

У некаторых тэкстах калыханак галоўнымі вобразамі з’яўляецца «заінькі»: «*Баю-баю-баінькі, / Прыбязжалі заінькі. // – Ці не спіць ваша дзевачка, / Дзевачка-прыпевачка? // – Ухадзіце, заінькі, / Не мяшайце баінькі*» [3, с. 168].

Дадзены тэкст у асноўным будзеца на розных паўторах: у 1 і 6 радках – калцавы паўтор («*баю-баю-баінькі*», «*не мяшайце баінькі*»),

у 2 і 5 радках – паўтор амаль аднатыпнай структуры са словам «заінькі» («прыбязалі заінькі», «не мяшайце баінькі»), 3 і 4 радкі звязаны паўторам слова «дзевачка», прычым у 4 радку слова «дзевачка» ўскладнена прыдаткам («дзевачка-прыпевачка»).

Ужыванне ў тэкстах калыханак міфалагічных вобразаў (Сон, Дрымота), міфалагізаваных вобразаў жывёл і птушак (певень, заінькі) сведчыць аб архаічнасці светапогляду нашых продкаў. Прааналізаваныя тэксты калыханак адрозніваюцца прастатой кампазіцыі, займальнасцю і даступнасцю зместу, што асабліва характэрна для калыханак.

Спіс літаратуры

- 1 Беларусы. Т 7. Вусная паэтычная творчасць / Г. А. Барташэвіч, Т. В. Валодзіна, А. І. Гурскі і інш. – Мн.: Бел.навука, 2004. – 586 с.
- 2 Барташэвіч, Г. А. Вершаваныя жанры беларускага дзіцячага фальклору / Г. А. Барташэвіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – 168 с.
- 3 Дзіцячы фальклор / Рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1972. – 736 с.
- 4 Гілевіч, Н. С. Наша родная песня. Навукова-папулярны нарыс / Н. С. Гілевіч. – Мінск: Народная асвета, 1968. – 216 с.

УДК 398:27-468.6

Я. У. Васіленка

Навук. кір. – В. С. Новак, д-р філал. навук, прафесар

СРОДКІ МАСТАЦКАЙ ВОБРАЗНАСЦІ Ў ЛЕКАВЫХ ЗАМОВАХ

У дадзеным артыкуле прааналізаваны сродкі мастацкай выразнасці ў лекавых замовах: эпітэт, метафара, паралелізм, паўторы, прыём ступянёвага звужэння вобразаў. Аўтар падкрэслівае, што, дзякуючы гэтым мастацкім сродкам, лекавыя замовы валодаюць і вялікай сілай эстэтычнага ўздзеяння мастацкім словам.

Замовы – гэта від мастацтва, які адносіцца да абрадавага фальклору. Сярод тэматычных груп замоўных формул актыўнасцю захавання ў народнай памяці вылучаюцца лекавыя замовы. Як слушна адзначае даследчыца Г. Барташэвіч, «хваробы ў замовах выступаюць як нешта матэрыяльнае, тое, што можна выгрызці, вынесці, узяць у рукі, тое, што прыходзіць і можа адысці. Хвароба персаніфікуецца, да яе звяртаюцца як да жывой пэўнай істоты, таму часта ў замовах да

хваробы даецца характарыстычны дадатак: удару – гаспадару, каўтун – добры чалавек, скула – красная дзявіца, залатнічок – панічок і г. д.» [1, с. 19]. Як і ў замовах іншых тэматычных груп, у тэкстах ле-кавых замоў сустракаюцца такія сродкі мастацкай выразнасці, як эпітэт, метафара, паралелізм, прыём ступянявага звужэння вобразаў, паўторы.

Звернемся да эпітэтаў, якіх так шмат сустракаецца ў тэкстах лекавых замоў. Эпітэт, як падкрэсліў Н. Гілевіч, – гэта «мастацкае азначэнне, якое характарызуе прадмет або дзеянне, вылучаючы і падкрэсліваючы ў ім пэўную, звычайна найбольш істотную рысу» [2, с. 14]. Даследчык А. Весялоўскі вылучыў тры групы эпітэтаў: «таўталагічныя, паясняльныя і метафарычныя» [3, с. 58]. Прывядзем у якасці прыкладу адзін з варыянтаў лекавых замоў «На зубы»: *«Маладзік малады, у цябе рог залаты, на моры купаўся, мне паказаўся. Табе цёмныя ночы – мне светлыя вочы. Табе на высату – мне на красату. Табе на ўбытак, а мне на прыбытак. Пытаўся стары ў маладога, ці баляць зубы ў мяртвога. Не баляць у смерці і ў мяне да смерці»* [1, с. 182]. У дадзеным тэксце сустракаюцца паясняльныя метафарычныя эпітэты («рог залаты») і сталыя эпітэты («цёмныя ночы», «светлыя вочы»), а таксама таўталагічны аднакарэнны эпітэт («маладзік малады»), якія выконваюць не толькі называльную функцыю, але і дапамагаюць дасягнуць больш моцнага эфекту супрацьпастаўлення, на якім будуецца сюжэт замовы. У тэксце замовы «Ад скулы» («Скулухна-матухна, на сінім моры, на лукамор'і, там цябе чорны чарнец дажыдаець, белу пасьцель засьцілаець і скулухну-матухну дажыдаець і ўпрашваець. Там табе цясовыя краваці, пуховыя пярэны, цвілёвыя падушкі. Там табе піць і гуляць, крусувацца» [1, с. 206]) гарманічна суіснуюць сталыя («на сінім моры», «чорны чарнец», «белу пасьцель») і паясняльныя эпітэты («цясовыя карваці», «пуховыя пярэны», «цвілёвыя падушкі»), якія даюць пэўную характарыстыку прадмету паводле яго «практычнай мэты» (А. М. Весялоўскі).

У замове «Ад грыжы» («*Ішла бабка із лесу, із лесу, з мядзведчым ротам, воўчымі зубамі. Ідзі, грызь, я цябе з'ем*» [1, с. 229]) цэнтральнае месца займаюць гіпербалізаваныя метафарычныя выразы («мядзведчым ротам», «воўчымі зубамі»), функцыянальная прызначнасць якіх у дадзеным тэксце – выгнаць з цела чалавека хваробу. Яна ў тэксце прадстаўлена ў персаніфікаваным выглядзе («*ідзі, грызь*»). Такім чынам, ужыванне эпітэтаў у замовах дапамагае больш яскрава і вобразна перадаць уяўленні пра той ці іншы аб'ект або з'яву.

Засяродзім увагу на метафарычных выразях, якія маюць месца ў лекавых замовах. Паводле выказвання Н. Гілевіча, «метафарычным мы называем такое слова або выраз, якія ўжываюцца не ў прамым

(аўталагічным), а ў пераносным значэнні. Механізм метафары заключаецца ў падмене аднаго паняцця другім, але падмене не адвольнай, а такой, якая грунтуецца на агульнай для абодвух паняццяў прыкмеце. Значыць, метафарычны вобраз можа ўзнікнуць толькі тады, калі заўважана рыса (якасць, уласцівасць), якая збліжае адзін прадмет або з'яву з другім прадметам або з'явай» [2, с. 115–116]. У тэксце замовы «Ад зубішча, цемянніка» («*Вішио адсякаем, к сырой зямлі пакідаем, ад касьці боль адхінаем, на мхі, на балоты, на чорныя воды адсылаем: вада збягаець, гэтую боль адцінаець*» [1, с. 195]) пры дапамозе метафары («*вада збягаець, гэтую боль адцінаець*») вельмі добра паказваецца цудадзейная сіла вады, якая вылечвае хваробу.

Звернемся да тэксту замовы «Ад зубнога болю»: «*Млад маладзік! // Млад маладзік нараджаецца / У цёмных начах, у вячэрніх зарах, / Не чуяў ён ні стукату, ні грукату, / Ні заносных лун да ні солнышка. // Раб Мікалай у ўтробе мацеры зараджаўся, / Не чуяў ён ні стукату, ні грукату, / Ні краснага сонца, ні яснага месяца. // Дай Госпадзі, штобы яго зубы не балелі / І балезні ў сабе ня мелі. Амінь*» [1, с. 189]. Аснову развіцця сюжэта прыведзенай лекавай замовы складае паралелізм: «*Млад маладзік нараджаецца*» – «*Раб Мікалай у ўтробе мацеры зараджаўся*». Як слушна адзначыў Н. Гілевіч, паралелізм – «своеасаблівае, разгорнутае мастацкае параўнанне, у якім суб'ект (тое, што параўноўваецца) належыць чалавеку, а аб'ект (тое, з чым параўноўваецца) – прыродзе» [2, с. 41].

Даволі часта ў тэкстах лекавых замоў сустракаецца такі мастацкі прыём, як ступянёвае звужэнне вобразаў, які можна назіраць у тэкстах наступных замоў: «*Вылілася мора, а над морам бяроза, пад бярозай ляжыць баба няжывая. Як гэтай бабі ня'тжывацца, так гэтым зубішчам ня'трыгацца*» [1, с. 195]; «*На моры стаіць дуб, на дубу гняздо, у гняздзе яйцо, у яйцы заяц. Заяц нічога не знае, з рукі (імя) грызь выгрызае, з белых костачак боль выганяе*» [1, с. 228]; «*На бялянскім полі стаіць грушка, на той грушке вісіць калыска. Ля калыскі сядзіць бабка. Ня ўмее ні шыць, ні прасіць, толькі ад ночы лячыць*» [1, с. 336]; «*Кашаль, кашаль, ідзі ў кашэль, з кашэля – у човен, з чоўна – лешаму ў глотку*» [4, с. 135]. У прыведзеных замоўных формулах вобразы, адлюстраваныя ў розных карцінах, звязаны паміж сабой па прынцыпу «ланцужка», калі апошні вобраз з'яўляецца пачаткам наступнага славеснага фрагмента.

Што датычыць паўтораў, то гэта «сінтаксічныя канструкцыі, у якіх непасрэдна звязваюцца словы аднаго і таго ж кораня ці словы-сінонімы, блізкія па значэнні, па семантычнай сувязі між імі» [2, с. 148]. У тэксце лекавай замовы «Ад ячменю (хваробы на вачах)» сустракаецца

наступны паўтор: «Ячень, ячень, на табе кукіш, што захочаш, тое і купіш. Купі сабе тапарок пасячыся папярок» [4, с. 85]. Аднолькавыя спалучэнні слоў («ячень, ячень...» (назоўнікі), «дымішча, дымішча» (назоўнікі)) выступаюць у ролі зваротка і канцэнтруюць увагу на хваробе, ад якой трэба пазбавіцца. У іншых тэкстах лекавых замоў паўтараецца выраз, які складаецца са спалучэння назоўніка і прыметніка («маладзік малады»): «Маладзік малады, у цібе рог залаты, чарвяк точыць мае зубы, а ты патачы чарвяку губы» [4, с. 100–101].

Розныя паўторы можна назіраць у замове «Ад шалу»: «Устану я рана-раненька, умыюся бела-бяленька, узыйду на крутую гару, зірну пад ясную зару. Там стаіць дзедзька-лебедзька, стары, барадаты. Дзедзька-лебедзька, унімай свайго сабаку-кусаку, круцяку і вяцяку. Укусіў ён раба божгага. Вынімай шал з касцей, з маічэй, з чорных печаней, з сініх жыл, з гаручай крыві і буйнай галавы. Каб у раба божгага косці не ламіла, гаручае крыві не марыла, ясных вачэй не круціла» [6, с. 181–182]. У дадзеным выпадку маюць месца спалучэнні прыслоўяў, якія выступаюць у ролі акалічнасцей («рана-раненька», «бела-бяленька»), а таксама словы-сінонімы («дзедзька-лебедзька», «сабаку-кусаку»).

У замове «Ад скулы» («Первым разам, божым час (імя) зваць, скулы выгаварыць. Праз сін мора кладку кладуць, там тры ангелы ідуць. Прыступіла Божжа Маці (імя) скулу выгавараці. Перша – зала-туха, другая – рыжуха, трэця – з любімага духа» [4, с. 101]) паўтараецца спалучэнне аднакаранёвых марфем розных часцін мовы (дзеяслова і назоўніка), якія выступаюць у ролі выказніка і дапаўнення. Дзякуючы паўторам, якія заважаюць увагу чытача на канкрэтным прадмеце, мова лекавых замоў становіцца больш выразнай і дакладнай.

Прааналізаваныя ў лекавых замовах вобразна-выяўленчыя сродкі даюць падставы сцвярджаць, што гэты від мастацтва вылучаецца не толькі сваім утылітарна-практычным значэннем, але і высокімі эстэтычнымі магчымасцямі ўздзеяння словам.

Спіс літаратуры

- 1 Замовы / Г. А. Барташэвіч; пад рэд. А. С. Фядосік. – Мінск, 2000 – 597 с.
- 2 Гілевіч, С. Н. Паэтыка беларускай народнай лірыкі / Н. С. Гілевіч. – Мінск, 1975. – 288 с.
- 3 Весялоўскі, А. М. Собр. соч., т. 1. / А. М. Весялоўскі. – Спб., 1913.
- 4 Вяргеенка, С. А. “На моры-акіяне, на востраве Буяне...” (лекавыя замовы Гомельшчыны): фальклорна-этнаграфічны зборнік / С. А. Вяргеенка; пад рэд. В. С. Новак; М-ва адукацыі РБ, Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2009. – 220 с.

Т. В. Глякава

Навук. кір. – А. А. Кастрыца, канд. філал. навук, дацэнт

ВЯСЕЛЛЕ Ё ГОМЕЛЬСКИМ РАЁНЕ

У артыкуле разглядаецца вясельная традыцыя Гомельскага раёна. Аўтар звяртаецца да некаторых этапаў вяселля (сватання, заручын, пасада, каравайнай часткі, першага і другога дня вяселля, «пярэзваў», «разгрэбін», «гарэлых пірагоў» і некат. інш.), гаворыць аб тыповым агульнабеларускім характары вяселля і спецыфічных лакальных праявах бытавання вясельнай традыцыі Гомельскага раёна.

Вяселле з'яўляецца выдатным узорам бытавання агульнаэтнічнага фальклору і яго ўзаемаадносін з рэгіянальнай фальклорнай традыцыяй. Так, ва ўсіх рэгіёнах Беларусі традыцыйнае вяселле складаецца са сватання, заручын, зборнай суботы, пасада, каравая, вясельнага застолля і паслявясельнай часткі, аднак усе гэтыя абрадавыя дзеянні адрозніваюцца мясцовай спецыфікай у кожным канкрэтным рэгіёне.

Паводле экспедыцыйных запісаў, зробленых на тэрыторыі Гомельскага р-на, «...у сваты ішлі бацька, маці і сват. Ішлі ўвечары, з сабой неслі бохан хлеба, соль у рушніку і гарэлку» [1, с. 161], «хросная матка і хросны бацька бралі хлеб з соллю і графін... Ну, прыходзілі к нявесце з жаніхом» [2, с. 177], «...прыходзілі два дзядзькі яго, матка, хросны яго» (в. Рудня-Марымонава). Па сутнасці, працэс сватання нагадваў гандаль, мэта якога – дамовіцца аб шлюбе: «Адзін з сватоў кажа: “Вось вам хлеб ды соль, а нам давайце тавар”. Але бацькі мае сказалі пачакаць, адразу паехалі рабіць агляд гаспадаркі маладога. Далей далі згоду на шлюб, аставіўшы прывезены хлеб» (в. Рудня-Марымонава).

Калі бацькі згаджаліся на шлюб, адбываліся *заручыны*: «Заручыны адбываліся пры вялікай прысутнасці гасцей. Гуляюць заручыны паасобку – нявеста сабе, жаніх сабе. ...На заручынах дамаўляліся аб дні правядзення вясельнага застолля» [2, с. 161]. Яшчэ на заручынах бацькі дамаўляліся аб усіх падрабязнасцях вяселля, а маладыя абменьваліся пярсцёнкамі. Цікавай асаблівасцю в. Рудня-Марымонава быў вось які звычай: «Калі на заручынах прысутнічае стары халасцяк, то яму прывязваюць ступу і прымушаюць у наказанне цягаць ступу за тое, што ён доўга не жэніцца».

На заручынах спявалі розныя песні. Вось якую прыгадала жыхарка в. Рудня-Марымонава Маёрава Е. І., 1934 г. н.:

Звянчалі Ганначку сілаю.
 Не дарма яе звянчалі,
 Звянчалі яе за грошы,
 Што яе Данілка харошый.
 Ехала Ганначка ад вянца
 Да й забылася грабянца.
 Упаў грабянец пад сталец.
 – Падай, Данілка, грабянец!
 – Я табе, Ганулька не маладзец,
 Каб падаць табе грабянец,
 Няхай падаюць дружачкі-служачкі.

Па словах жыхаркі в. Глыбокае Крукавай Т. І., «перад вяселлем дзеўкі завівалі велца. Гэта значыць, бралі маладую ёлачку або сасёнку. Ставілі яе ў вялікі бохан хлеба, каб не падала. Потым навешвалі на яе розныя ўпрыгожванні: бумажныя кветкі, стужкі, цукеркі, баранкі. Гэта каб маладыя былі багатыя». Гэтую «ёлку-вянец» «жаніх абязаны выкупіць у дзяўчат. ...Еслі дзевушкі сахраняюць вяршыну ёлкі (крыж з бумагі), то жаніх плаціць даражэй. З гэтай ёлкай вязуць маладую да жаніха» [2, с. 161]. Усе гэтыя дзеянні з «вянцом» былі напоўнены глыбокім маральна-этычным падтэкстам і сімвалізавалі дзявочую чысціню, маладосць.

Наступная неад’емная частка беларускага традыцыйнага вяселля – *пасад*, які быў своеасаблівай формай блашавення на шлюб маладых. Іх садзілі на хлебную дзяжу: «У нявесты расцілаюць кажух для маладых на скамейцы ля кута. Садзяць жаніха і нявесту на гэты кажух для таго, каб багата жылі» (в. Аздзеліна); «Тут у хаце молодого адбываўся посад. Молода залазіла на лаўку перад іконай і тры разы цалавала яе. Потым сястра молодое і брат молодого вядуць іх, саджаюць на лаву, дзе завіваюць. Потым староста (тамада) кажа: “Благаславец, гаспадары, молодых”. А ім отказваюць: “Бог благаславіць”. І так тры разы. Потым ізноў гуляюць, п’юць, пяюць» [1, с. 164].

Адметнасцю вяселля Гомельшчыны з’яўляецца і *каравайны абрад*, павышаная ўвага да рытуалаў падрыхтоўкі і выпечкі якога была прадыхтавана сімвалікай хлеба як святыні, шчасця і багацця: «Матка бегае та гукае каравай пекці тую, котрая з мужыком жыве прылічна і штоб не разводная была. І тогды, як учыняюць цеста, спявалі:

Губатая вчыняла,
 Ноздратая мясіла,
 А харошая дай прыгожся
 Да й у печ пасадзіла.

Тогды, як каравай подойдзе, зноў спяваюць:

*Печке рогоче, печка рогоче,
Да чого ж яна хоча?
А прыпечак заліваецца,
А прыпечак заліваецца,
Короваю спадзеваецца.*

Коровай спекся, выцеглі еты каровай і ўносяць у комору, у хаце не ставяць» [2, с. 188].

Вясельнае застолле было даволі ўрачыстым, а вясельны стол па магчымасці абстаўляўся як мага багацей: «На вяселле гатавалі галубцы, катлеты, халадзец, бліны, піражкі, калі лета, то з градкі бралі: гуркі, памідоры і інш. Варылі кампот, а таксама на сталае заўсёды стаяў самагон ці гарэлка» (в. Шарпілаўка). Вось што, напрыклад, прыгадала аб сваім вяселлі жыхарка в. Рудня-Марымонава Маёрава Е. І.: «Мы на свадзьбу сабіралі сваю радню, а жаніх сваю. Яны там гуляюць, у сва-ёй дзярэўні, пагулялі, і прыязджаюць за мной на кані. І выкуп дзелалі ўжо маладой. Выкупалі шампанскім, канфетамі і т. д. Забралі потым маладую. Малады бярэ мяне за руку і вядзе за стол і гасцей тых ужо прывечаюць, якія прыехалі са стараны маладога, мае госці ўступаюць ім сталы. Як выкупілі ўжо мяне і тады свякруха расцілае кажух за сталом і мы садзімся на кажух у красным куце. Свята было да самага вечара, на гармоні йгралі. Свадзьбу мы гулялі сем дзён. Першы дзень у маладой, другі дзень у маладога. Гулялі яшчэ суботу, нядзелю, а ў панядзелак усе ішлі на работу, а пасля чатырох гадзін зноў збіраліся. Перад дзяльбой каравая, нас сажалі ў кут на кажух. ...Каравай дзержалі пара мужчын і рэзалі яго хросная маці і бацька, адзін са сватоў наліваў гарэлку, а другі вызываў бацькоў. За кусок каравая госці давалі маладым падаркі і гаварылі розныя пажаданні: “Дару курачку-нясуху, каб маладая пацалавала свякруху”, “Дарую палена, каб пацалаваў тешчу ў калена”». Адзначым, што «дзяльба каравая – завяршальны этап каравайнага рытуалу беларускага вяселля, менавіта каравая як сакральнага атрыбута шлюбнай абраднасці, а не хлеба наогул, які застаецца адным з міфалагізаваных прадметаў да заканчэння вяселля і нават на паслявясельным этапе» [3, с. 200].

Цікавы вясельны звычай прыгадала інфарматар з в. Шарпілаўка Гардзеенка А. Т.: «Калі маладая ішла к маладому, запальвалі агонь у варотах, праз які павінен быў перапрыгнуць конь. Калі ён гэта рабіў, то вароты адкрывалі».

Былі ў вёсках Гомельскага раёна і «*пярэзвы*» («...і як начнуць перэзвы вадзіць, ды водзяць нядзелю ці дзве» (в. Даўгалессе)), і «*разгрэбіны*» («...на разгрэбіны гуляюць у гульні. Пяюць песні, танцуюць», «...гуляюць на пяты дзень. Кладуць вогнішча на дарозе, каля двара. Бяруць з седала курыцу і смаляць яе на вогнішчы. Жараць на вогнішчы сала і яйкі, і пачынаецца каля вогнішча гуляня ў “Трыфана”» (в. Рудня-Марымонава)) і «*гарэлыя пірагі*» («Чэраз нядзелю после свадзьбы едуць, напрымер, я сына свайго жаніла, сваха прыгласіла, прыязжайце на “гарэлыя” пірагі» [2, с. 183]). Па словах даследчыка традыцыйнай духоўнай спадчыны Гомельшчыны В. С. Новак, «...перэсты характар бытавання вясельнай традыцыі, напоўненай у кожным канкрэтным выпадку непаўторным зместам, дазваляе сцвярджаць факт самабытнасці вясельнага жанру ў дачыненні да пэўнага геаграфічнага раёна» [4, с. 164].

Такім чынам, зробленыя запісы вясельнага абраду і паэзіі ў Гомельскім раёне дазваляюць гаварыць і аб тыповым агульнабеларускім характары вяселля, і аб спецыфічных лакальных праявах бытавання вясельнай традыцыі.

Спіс літаратуры

- 1 Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнаграфічны зборнік. / Укладанне, сістэматызацы, тэксталагічная праца, уступны артыкул, рэдагаванне: І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск, ЛМФ “Нёман”, 2003. – 472 с.
- 2 Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / Укладанне, сістэматызацыя, тэксталагічная праца і рэдагаванне В. С. Новак. – Гомель: ААТ “Полеспечать”, 2007. – 456 с.
- 3 Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр / А. С. Фядосік, А. С. Емяльянаў, У. М. Сысоў, М. А. Каладзінскі; навук. рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мн.: Бел навука, 2001. – 422 с.
- 4 Новак, В. С. Адметнасці вясельнай традыцыі Гомельшчыны / В. С. Новак. – Менталітэт славян і интеграцыйныя працэсы: історыя, сучаснасць, перспектывы: материалы VII Междунар. науч. конф., Гомель, 26 – 27 мая 2011 г. В 2 ч. Ч. 1 / М-во образования Респ. Беларусь; под общ. ред. В. В. Кириенко. – Гомель: ГГТУ им. П. О. Сухого, 2011. – С. 164–166.

* Выкарыстаны матэрыял фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны»

А. Д. Дакукін

Навук. кір. – В. С. Новак, д-р філал. навук, прафесар

МАГІЧНАЕ КОЛА Ё ВАРОЖБАХ БЕЛАРУСАЎ

У дадзеным артыкуле на багатым фактычным матэрыяле даследаецца мадэль свету (кола) як надзвычай важны феномен у традыцыйнай культуры. Аўтар, аналізуючы тэксты варожбаў, выяўляе ў іх змесце прадметныя атрыбуты, рытуальныя дзеянні, якія суадносяцца з ідэяй магічнага кола.

Варажба – гэта адметная з’ява ў жыцці беларусаў. Вялікай памылкай будзе лічыць яе прымхамі і забабонамі, бо мантыка дапамагала чалавеку нібы зазірнуць у далейшы час і прадказаць самыя разнастайныя падзеі – ад летняга надвор’я і будучага ўраджаю да тэрміну вяселля і працягласці жыцця. Нарэшце, варажба (асабліва звязаная з каханнем) несла ў сваіх рытуалах і адбітак гульні, з’яўляючыся вельмі прывабнай забавай для моладзі.

Даследчык У. Васілевіч, аналізуючы тэксты варожбаў, прыкмет і павер’яў, надае значэнне такім іх важным складнікам, як час, месца, колькасць удзельнікаў, выкарыстанне разнастайных рэчаў і выкананне пэўных адмысловых дзеянняў [1]. Звяртае ён увагу і на даволі распаўсюджаны вобраз кола, звязаныя з якім уяўленні найбольш яскрава выявіліся ў любоўнай мантыцы.

Кола і круглыя прадметы нездарма маюць цесную сувязь з каханнем, вяселлем і сямейным жыццём, бо, як сцвярджае вядомы даследчык славянскай міфалогіі Т. Шамякіна, «выява агню, сонца, а таксама сям’і – круг (адсюль пярсцёнка жаніха і нявесты, вянцы ў абрадзе вянчання). У крузе пануе згода. Круг – генатып сям’і ў індаеўрапейскіх народаў» [2, с. 77].

Зыходзячы з прааналізаваных намі тэкстаў беларускіх варожбаў, кола, якое можа выступаць як у выглядзе уласна круглых прадметаў (хлеб, вянок, пярсцёнак), так і быць схематычным увасабленнем-сімвалам круга (абкручванне чагосьці ніткай, абыход вакол нейкага месца), разам з пэўнымі рэчамі ды зёлкамі набывала, паводле меркаванняў продкаў, сапраўды моцную магічную сілу. Вось як, напрыклад, згодна з фактычным матэрыялам адбываліся рытуалы з выкарыстаннем біноў, вяноў і інш., калі імкнуліся даведацца пра выгляд суджанага, з якога боку ён мусіць з’явіцца, а таксама пра тэрмін надыходу вяселля:

Хлеб (бліны, аладкі) – «Першы блін, які маці спячэць на Багату Каляду на Васілля (г. зн. перад Новым годам), дачка возьмець, пойдзець на крыжавую дарогу, там яго з’есць і слухае, дзе сабакі забрэшуць: у тую старану выйці замуж» [1, с. 31]; «Наважыўшы даведацца, з якога боку будзе нявеста, хлопец уласнаручна пячэ блін, пакрывае ім галаву і адпраўляецца на перакрываўанне: у якім баку спачатку забрэшуць сабакі, адтуль будзе нявеста. Калі вынік варажбы задавальняе, хлопец кідае блін у бок сабачага брэху, у адваротным выпадку – або кідае ў супрацьлеглы бок, або нясе дадому» [1, с. 34]; «Сабраўшыся ў адну хату, дзяўчаты пякуць з мукі булачкі велічынёю з курынае яйка, кладуць іх у рад і клічуць сабаку: чыю булачку ён возьме першую, тая першая і выйдзе замуж» [1, с. 42–43]. Цікава адзначыць, што ў аднолькавых ці падобных варожбах такога тыпу, запісаных на ўсёй тэрыторыі Беларусі, могуць выкарыстоўвацца і бліны, і аладкі, і булачкі, і галушкі (часта салёныя альбо спечаныя з аднолькавай колькасці вады, солі і мукі), нават проста кавалкі хлеба, што і дае нам падставы аналізаваць падобныя тэксты ў адной групе, а не дыферэнцыраваць іх ў адпаведнасці са спосабам прыгатаўлення страў з мукі: «Дзеўкі на Шчодры вечар пякуць з жытняй мукі па дзве кругленькія бондачкі, на сябе і на свайго каханка, пусціўшы іх на ваду, звараўшаць, каб хадзіла: калі булачкі, папываўшы, пастануць пры сябе, то пойдзе за таго, а як не, то не» [1, с. 52–53]. Хлеб вельмі распаўсюджаны ў якасці прадмета рытуальных дзеянняў, бо ён уяўляе сабой «найбольші сакралізаваны від ежы, сімвал дабрабыту, шчасця, дастатку. “Як Дар Божы” з’яўляецца ўвасабленнем чалавечай (калектыўнай і персанальнай) долі, карыстаецца асаблівай пашанай і выклікае амаль рэлігійнае стаўленне» [3, с. 532].

Пярсцёнак – «На Каляды, на Шчадраца, ставілі стакан з вадой на лютэрка, кідалі ў ваду заручальны пярсцёнак у 12 гадзін, глядзелі ў стакан і чакалі ўбачыць жаніха. Для большага страху ўсё гэта прараблялі не ў хаце, а на гарышчы, каля коміна» [1, с. 50]. Пярсцёнак, які таксама суадносіцца з ідэяй кола, не мае ні пачатку, ні заканчэння, і сімвалізуе бясконцасць сямейнага жыцця.

Яйка – «Разбівалі сырое яйцо і – плюх – у стакан. Глядзелі: калі паказалася цэрква – дзеўка выйдзе замуж» [1, с. 52]. Вядома, што яйка дае пачатак новаму жыццю, невыпадкова беларусы верылі, што і новая сям’я, магчыма, дзякуючы выкарыстанню гэтага прадметнага атрыбута, можа стварыцца хутчэй.

Вянок – «Пасля паўдня хлопцы і дзяўчаты (пры ўмове, што адных столькі, колькі другіх) усе разам выпраўляюцца на луг ля рэчкі

ці возера. Прыйшоўшы на выбранае месца, кожны спачатку збірае кветкі і пляце вянок. Потым папарна пускаюць па чарзе свае вянкi на ваду і сочаць, як яны адплываюць. Гэта цнатлівая варажба на свой лёс: разлучэнне вяноў паказвае на нясуджанасць сумеснага жыцця; калі патоне адзін вянок – смерць; спыніцца вянок і прыстане да другога – не быць у пары з абраннікам ці абранніцай» [1, с. 64]; «Чый вянок хутчэй згарыць (на купальскім вогнішчы), тая дзеўка скарэй усіх выйдзе замуж. Хлопцы кідаюцца ў вагонь, каб выхваціць адтуль вянок тае дзеўкі, якая падабаецца. Калі хлопец выхваціць з агню вянок дзеўкі, то яна пакахае яго і выйдзе замуж» [1, с. 65]; «У нас заўсёды ўвечары перад Андрэем выліваюць дзеўкі воск ці волава на воду, і калі выльецца вянок, то замуж тая пойдзе, а калі крыж, то ўмрэ» [1, с. 76]. Як і пярсцёнак, вянок нагадвае бясконцы круг, таму і прадказвае доўгі і шчаслівы шлюб, асабліва, калі ён сплечены з купальскіх зёлак.

Вышэйпрыведзеныя прыклады даюць падставы сцвярджаць, што, кола выступае тут у ролі сродку, які гарантуе спраўджванне чаканага і дапамагае мацней паўплываць на лёс. Зразумела, што сюды дадаецца яшчэ і сіла хлеба, зерня, агню, рытуальных дзеянняў (яны даволі разнастайныя і выкарыстоўваюцца з мэтай дасягнення розных вынікаў, але заўсёды «замацоўваюцца» ў выглядзе кола).

Магічнае кола (дзеянні, якія сімвалізуюць круг) мае на мэце яшчэ і задачу стаць своеасаблівай мяжой для чаго-небудзь (напрыклад, не даць хлопцам ажаніцца з дзяўчатамі з іншых вёсак), а таксама сканцэнтраванасць штосьці ў акружанай прасторы: «Выходзяць на крыжовую дарогу не ў пару (1, 3, 5 чалавек). Абводзяць вакол сябе круг. Адна – у крузе, астатнія – за кругам. Гавораць: “Суджаны-раджаны, падай голас!” Стаяць і чакаюць, дзе што будзе чуваць. У якім баку загудзіць – туды паедзеш, заплача – не ў той час родзіш дзіцё, заіграе – будзе ў цябе ў тым баку вяселле, забрэшуць сабакі – выйдзеш замуж» [1, с. 32]; «Варажылі ў суботу перад Раждзяствам. Сабяруцца дзеўкі, а хлопцы пілнуюць. Каб дзеўкі замуж не ішлі, яны цягалі мяліцу вакол сяла ці абкручвалі сяло суровай ніткай» [1, с. 34]; «На Каляды дзеўкі абносяць шматок старога сала ўкруг вёскі, каб прыманіць хлапцоў» [1, с. 35]; «Варожак на Купалу: у начной сарочцы аббягае дзяўчына тройчы вакол калодзежа і раскідвае мак (імітуе), а потым ідзе ў дом і, ні з кім не гаворачы, кладзецца спаць. Уночы ёй павінен сасніцца жаніх» [1, с. 65]. Варта прыгадаць прыклады варожбаў, дзе сумяшчаюцца і круглыя рэчы, і рытуальныя дзеянні, якія сімвалізуюць кола, каб

узмацніць дзеянне і паскорыць надыход патрэбных вынікаў: «Дзяўчына пячэ два хлябы, ці “лапуны” з двух напарсткаў мукі і поціць цэлы дзень. Перад сном яна, голая, аббягае вакол дома тры разы, трымаючы ў левай руцэ спечаныя праснакі, а ў правай – льняное насенне, якое пакрысе рассыпае са словамі: “Андрэю! Я лён сею, патурбуйся сказаць, з кім буду сабіраць!” Лежачы ў пасцелі без кашулі, дзяўчына качае па цэле ляпёшкі, з якіх адну з’ядае, а другую кладзе пад падушку: уночы абавязкова сасніць суджанага» [1, с. 72]; «Напярэдадні Раства, перад Багатай куццёй, дзяўчаты вугалем, дастаным з печы, чэрцяць кола, сыплюць туды зерне і, кідаючы ўсярэдзіну пярсцёнак, клічуць куры. Калі тыя выкінуць пярсцёнак за межы кола, то дзяўчына за год выйдзе замуж» [1, с. 44]. У апошнім прыкладзе можна ўбачыць узаемадзеянне акрэсленага кола – сімвала своеасаблівай мяжы, зерня – увасаблення жыцця і пярсцёнка, які гарантуе добры шлюб.

Такім чынам, вобраз кола вельмі распаўсюджаны ў народным светапоглядзе. Выступае ён як у выглядзе прадметаў круглай формы, так і ў выглядзе сімвалічнага магічнага кола. Функцыі кола ў варожбах наступныя: паспрыяць паспяховым вынікам магічных дзеянняў, узмацніць уплыў іншых рэчаў, стварыць мяжу для чаго небудзь. Кола, якое не мае ані пачатку, ані заканчэння, – гэта таксама увасабленне пэўнай бясконцасці, вечнасці, таму яно і прагназавала моладзі доўгае і шчаслівае сямейнае жыццё, што можна пацвердзіць выказваннем даследчыцы Т. Шамякінай, «кругазварот, несупынны, пастаянны, пераход аднаго стану ў другі: жыцця ў небыццё, небыцця – зноў у жыццё. Народная філасофія сцвярджала, што ўсё ў свеце – дабро, бо ўсё – адзінае, ліха-зла не існуе, гэта часовае адхіленне ад нормы, для таго толькі, каб дабро было бачным, каб яго лепш адчуваць...» [2, с. 91]. Калі ж дадаць да магічнага кола магію лічбаў, рытуальныя дзеянні, то акажацца, што варажба і сэння працягвае вабіць людзей нечым няўлоўным.

Спіс літаратуры

- 1 Зямная дарога ў вырай: беларускія народныя прыкметы і павер’і / Уклад., прадм., перакл. і паказ. У. Васілевіча. – Кніга 3. – Мінск: Беларусь, 2010. – 717 с.
- 2 Шамякіна, Т. Аўтарскі курс лекцый “Славянская міфалогія” / Т. Шамякіна. – Мінск: [б.м], 2005. – 189 с.
- 3 Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск: Беларусь, 2006. – 599 с.

Д. І. Дуброўская

*Навук. кір. – В. С. Новак, д-р філал. навук, прафесар***ЖАНОЧЫЯ ВОБРАЗЫ ВОСЕНЬСКОЙ АБРАДАВАЙ ПАЭЗІІ
(НА МАТЭРЫЯЛЕ ІЛЬНЯНЫХ ПЕСЕНЬ)**

У артыкуле на багатым фактычным матэрыяле восеньскіх ільняных песень выяўлены асноўныя групы жаночых вобразаў (дзяўчына, маладая жанчына, жанчына-ўдава, свякруха, дзяўчына-сірата). Аўтар раскрывае багаты ўнутраны свет лірычных гераінь, высвятляе характар іх узаемаадносін з блізкімі людзьмі.

Восеньскімі песнямі завяршаецца гадавы цыкл земляробчага календара беларусаў. Узнікненне гэтых твораў было абумоўлена заканчэннем гаспадарчых работ і падрыхтоўкай вяскоўцаў да наступлення зімы. «Гэта песні той пары года, калі земляроб збіраў апошні плён сваіх рук і дары прыроды. Яны ў адрозненне ад іншых каляндарных песень не засяроджваюць увагу вакол аднаго якога-небудзь свята, адной падзеі, урачыстасці» [1, с. 5]. Варта адзначыць жыццёвую аснову гэтых песень, у якіх вызначальнымі з'яўляюцца менавіта матывы гаспадарчай працы.

Даследчык А. С. Ліс прапанаваў «пры вызначэнні класіфікацыі абрадавых песень кіравацца крытэрыем працоўнай асновы каляндарнай паэзіі» [1, с. 17]. У фалькларыстыцы вядома наступная класіфікацыя восеньскіх абрадавых песень: падзяляюцца на ярынныя, ільняныя, песні пры зборы ягад і грыбоў, восеньскія лірычныя. Адзначым, што часцей за ўсё названыя жанравыя разнавіднасці восеньскай абрадавай паэзіі былі ўключаны ў песенны рэпертуар дзяўчат і жанчын. Асноўныя матывы гэтых песень надзвычай блізкія да праблематыкі сямейна-бытавой лірыкі, напрыклад, матывы перажыванняў маладой дзяўчыны ў сувязі з замужжам і развітання з бацькамі і домам, а таксама матывы ўзаемаадносін маладой жанчыны з членамі сям'і мужа. Заўважым, што названыя матывы ў першую чаргу звязаны з жаночымі вобразамі. Засяродзім увагу на характарыстыцы ільняных песень, якія выконваліся падчас збірання лёну. Ідэйна-тэматычная адметнасць ільняных песень заключаецца ў тым, што ў гэтай жанравай разнавіднасці восеньскіх песень акцэнтуюцца ўвага на праблемах сямейнага жыцця. У тэкстах ільняных песень глыбока раскрываецца шырокі свет чалавечых пачуццяў, у прыватнасці перадаецца глыбіня дзявочых і жаночых перажыванняў. У гэтых песнях сустракаюцца наступныя жаночыя вобразы: маладая дзяўчына, якая збіраецца замуж («Калі

мяне не выдасце, / я і сама замуж пайду: / што за тын, за вароты, / за суседняга сына» [2, с. 312]); замужняя маладая жанчына («Жаль мне, жаль на матулечку, / што рана мяне замуж аддавала, / не дала мне ў маладых пахадзіць, / дарагіх плацікаў-шаўкоў панасіць» [2, с. 311]); жанчына-ўдава («Што пад гаем пад зялёным, / там удоўка лянок брала» [2, с. 319]); дзяўчына-сірата («Зямля ж мая сырэнка, / узяла айца, узяла матку, / вазьмі ж мяне, сіротаньку» [2, с. 316]); свякруха («Ажсаніла маці сына, ды не па любові» [2, с. 319]).

Галоўная гераіня ў пераважнай большасці ільняных песень – «маладая дзевачка» [2, с. 309], або як яе тут яшчэ называюць: «маладая» [2, с. 306], «дзеўка» [2, с. 316], «дзевачка» [2, с. 315], «дзяўчоненка» [2, с. 314], «дзяўчынанька» [2, 312], «маладзіца» [2, с. 322], якая яшчэ не паспела выйсці замуж. Вобраз маладой дзяўчыны – гэта вобраз прыгожай, вясёлай або сумнай, нявопытнай дзяўчыны: «Ай, бяда мая, бяда, / што частыя госцейкі, / што часценька прыезджаюць, / Моладу намаўляюць, а матульку спадманываюць. // Не даюць ні вырасці, / Ні касіцы выплесці!» [2, с. 310]. Перажыванні лірычнай гераіні перадаюцца ў песенных тэкстах праз часавую парадыгму, звычайна гэта разважанні, звязаныя з мінулым жыццём: «Ой бяда ж мая, бяда, / што сцюдзёная вясна. // Не дала мне вырасці, / майму сямю выспеці» [2, с. 311]; апісанне падзей цяперашняга часу: «Ай, бяруць мяне, бяруць, / і з карэнькамі ірвуць, / не даюць мне вырасці, / сінім цветам адцвісці» [2, с. 311]; прадчуванне будучага: «Як жа мне вясёлаю ў танку стаяці? // Бацюшка, кажса, за князя аддаць, / мамачка, кажса, у чорныя чарнушкі» [2, с. 310].

У тэкстах ільняных восеньскіх песень іншы раз прычынай няшчаснай долі дзяўчыны з'яўляецца яе знешні выгляд: «Ой, бяда ж мая, бяда, што я так непрыгожа. // Прыгожыя дзевачкі, яны маюць парачкі, / а я куды ні пайду, сабе пары не знайду» [2, с. 312]. Дзяўчына вельмі перажывае, што яна такая непрыгожая, і нават размаўляе сама з сабой: «Бедавала дзевачка, у каморы седзячы, / у каморы седзячы, праз ваконца гледзячы» [2, с. 312].

Лёс гераіні, як вынікае са зместу песенных тэкстаў, залежыць ад рашэння яе бацькоў. Дзяўчына звяртаецца з просьбай да маці выдаць яе замуж за каханага і называе прычыны свайго няўдалага лёсу, а таксама выказвае рашучае імкненне вырашыць яго самастойна: «Аддай мяне, матка, за каго я сама хочу! // Не аддала мяне матка, за каго я хацела» [2, 316]; «Гаварыла... сваей роднай маці: // – Калі мяне не выдасце, / я і сама замуж пайду» [2, с. 312].

Вядома, што самае цяжкае ў каханні як для дзяўчыны, так і для хлопца – гэта пара расставання. У шматлікіх песенных варыянтах гучыць матыў прадвызначанасці няшчаснай долі дзяўчыны, што абумоўлена гістарычнай падзеяй – наборам у рэкруты (салдаты):

«Чую, чую я нядоленьку сваю, / што не быць яму ў даму, / а быць молайцу у рэкруцкім у наборы, / у салдацкім у прыборы» [2, с. 318].

Вылучаецца група восеньскіх ільняных песень, у якіх вызначальнымі з'яўляюцца матывы кахання, што і надае гэтым тэкстам аптымістычныя інтанацыі гучання: «Мілы кажса, мілы кажса: – Я з табою, / з маладою, з маладою. // А мне з мілым лён ірванне, лён ірванне / і гуканне» [2, с. 306]; «Мілы кажыць: // – Я з табою, / з маладою. // – Мне з табою, / ай, не рванне – / мілаванне» [2, с. 307]; «На пасцельке паляжу, / на мілага пагляджу. // Вось слава, вось і чэсць, / што мілёнак у мяне есць» [2, с. 320]; «Татка клічыць – я й не чула. //... Мамка клічыць – я й не чула. //... Мілы клічыць – я пачула, я пачула, / на голасе, на голасе я й пазнала, я й пазнала, / сваім мілым, сваім мілым я й назвала» [2, с. 322]; «Клікаў мілы – я й пачула, / на галасочку яго пазнала, / сардэчным дружком яго назвала» [2, с. 323]. Дзяўчына звязвае свае надзеі на лепшы лёс, як сведчаць асобныя тэкс-ты, з каханым, з якім мае намер быць разам: «Бог у помач, бог у по-мач, / дзяўчынанька, лянок рваці. //... Ай, паедзем, ай, паедзем, / дзяўчынанька, з намі, казакамі. //...Пайду ў таткі, пайду ў таткі / запытаю, запытаю» [2, с. 312].

У некаторых тэкстах восеньскіх песень сустракаецца вобраз замужняй дзяўчыны, перыпетыі лёсу якой цесна звязаны з жыццём у доме мужа: «Пасцялі пасцеленку / на астатнюю нядзеленку, / на пасцельке паляжу, / на мілага пагляджу. // Вось слава, вось і чэсць, / што мілёнак у мяне есць» [2, с. 320]. Іншы раз дзяўчына вінаваціць у сваім няшчасці сватоў, якія забралі яе з бацькоўскай хаты, і бацькоў, якія аддалі яе замуж: «Каб не тыя добрыя людзі, / жыла б я ў мамачкі, / як стала хадзіць, мамачку, прасіць, / мусілі з сабой узяці» [2, с. 309], «Жаль мне, жаль на матулечку, / што рана мяне замуж аддавала, / не дала мне ў маладых пахадзіць, / дарагіх плацікаў-шаўкоў панасіць» [2, с. 311]. Сустракаюцца песенныя тэксты, калі дзяўчына вініць сябе ў раннім замужжы: «– Было, дзеўка, замуж не йсці, / да яшчэ лета да й пагуляць. // – Як гуляла, то й гуляла, / мяне маці не спыняла, / а цяпер ты спыніла, / мая доля нешчаслівая» [2, с. 322]. Стан унутраных перажыванняў гераіні дасягае кульмінацыйнага моманту, калі яна, не вытрымліваючы цяжкасцей сямейнага побыту, вырашае пакончыць жыццё самагубствам: «Аддала мяне мая мамачка / на ўвесь век гараваці. // Гарую гадок, гарую другі, / на трэці аглянуся: / – Не мінаецца мая долечка, / пайду я й утаплюся» [2, с. 320]. Звычайна дзяўчына, як вынікае са зместу песень, звяртаецца ў асноўным да маці, якая з'яўляецца самым блізкім чалавекам у яе жыцці.

Цэнтральнае месца ў некаторых восеньскіх ільняных песнях адводзіцца вобразу свякрухі, яе ўзаемаадносінам з нявесткай: «Узяла

нявестку, да паняволі, / паслала маць нявестку ў свет лён убраць. // – Не выбераш лёну, не йдзі, шэльма, двору... // Прыказанне злое ад лютай змяі, / прыказанне такое, хоць двору не йдзі... // – А дзе, шэльма, гуляла, а дзе, шэльма, была? // – Ці з хлопцамі гуляла, ці белы лён брала?» [2, с. 319].

Сустракаецца вобраз жанчыны – «удоўкі», якую таксама вельмі не любіць свякроў, лічыць яе чараўніцай, якая і мужа свайго прычаравала: «Ой, удоўка – ўсё махлёўка, / яна ўмеець чараваці, / шчаравала свайго мужа» [2, с. 319].

Асноўную групу восеньскіх ільняных песень складаюць тэксты, у якіх у якасці галоўнага героя выступае дзяўчына-сірата («сіротанька» [2, с. 316], «сіраціна» [2, с. 317]). Даведзеная да распачы, яна жадае, каб яе забрала «зямелька», бо ёй адной вельмі цяжка жыць: «Зямля ж мая сырэнька, / узяла айца, узяла матку, / вазьмі ж мяне; сіротаньку» [2, с. 316], «Ой ты, зямля, ой ты, зямля сырусенька /... узяла маіх, узяла маіх айца і матку, / узяла маю ўсю радзіну /... вазьмі мяне, сіраціну» [2, с. 317].

Такім чынам, восеньскія ільняныя песні, аснову кампазіцыйнай структуры якіх складае маналог, адлюстравалі багаты ўнутраны свет жаночай душы, глыбіню думак і пачуццяў галоўных гераінь.

Спіс літаратуры

1 Ліс, А. С. Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў: Сістэма жанраў. Эстэтычны аспект / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мн.: Беларуская навука, 1998. – 188 с. – Рэжым доступу: pdf.kamunikat.org/download.php?item=24665-1.pdf. – Дата доступу: 10.04.2015.

2 Восеньскія і талочныя песні / [Склад. і аўт. уступ. артыкулаў А. С. Ліс; Уклад. і камент. талоч. песень С. Т. Асташэвіч; Муз. частка В. І. Ялатаў; Рэд. А. С. Фядосік]. – Мн.: Навука і тэхніка, 1981. – 679 с.

УДК 398.91(=161.3):17

Т. У. Каранькова

Навук. кір. – В. С. Новак, д-р філал. навук, прафесар

МАРАЛЬНА-ЭТЫЧНЫЯ ПАНЯЦЦІ «ДАБРО-ЗЛО» Ў ПРЫКАЗКАХ І ПРЫМАЎКАХ БЕЛАРУСАЎ

Артыкул прысвечаны беларускім прыказкам і прымаўкам, у якіх знайшлі ўвасабленне такія маральна-этычныя катэгорыі, як «дабро» і

«зло». Уяўленні пра дыялектыку суадносін гэтых паняццяў асэнсоўваюцца на аснове значнай колькасці тэкстаў малых фальклорных жанраў, запісаных на тэрыторыі Гомельшчыны і апублікаваных у акадэмічным выданні серыі БНТ.

У культурнай спадчыне кожнага народа важнае месца адводзіцца прыказкам і прымаўкам, у высокамастацкай форме якіх заключаны глыбокі сэнс. Каштоўныя яны і маральна-практычнай філасофіяй свайго зместу. У прыказках і прымаўках адлюстраваны не толькі багаты працоўны і жыццёвы вопыт народа, але яго мудрасць, псіхалогія і маральна-этычны патэнцыял. Звернемся да аналізу тэкстаў прыказак і прымавак, у якіх асэнсоўваюцца маральна-этычныя катэгорыі «дабро-зло».

Дабро і зло – важныя паняцці маральнай свядомасці чалавека. Менавіта праз іх успрыманне і разуменне ацэньваюцца ўчынкі чалавека, яго адносіны да іншых людзей, да жыццёвых і грамадскіх праблем. На думку выдатнага філосафа Арыстоцеля, «каб рабіць дабро, трэба перш за ўсё яго мець» [1, с. 150]. Заўважым, што гэта катэгорыя («дабро») з’яўляецца найбольш агульным паняццем маральна-этычнага кодэксу і аб’ядноўвае ўсю сукупнасць станоўчых нормаў і патрабаванняў маральнасці, а таму выступае як ідэал: *«Дабро не дакучыць»* [2, с. 427], *«Добрага ніколі не замнога»* [2, с. 427]. Вызначэнне сутнасці гэтай катэгорыі вынікае з самой прыроды маральнасці, якой прасякнуты ўсе бакі жыцця людзей.

Зло – катэгорыя, супрацьлеглая дабру, з’яўляецца абагульненым увасабленнем уяўленняў пра ўсё амаральнае, пра тое, што заслугоўвае асуджэння і павінна быць пераадолена. Напрыклад, як сведчаць тэксты прыказак і прымавак, недапушчальным з’яўляецца зло ва ўзаемаадносінах паміж людзьмі: *«Зло добра не любіць»* (*«Ліхое добрага не любіць»*) [2, с.427], *«Кепскае адразу відаць, а добрае ўбачыць трэба»* [2, с. 427], *«На свеце за добра(е) злым плацяць»* (*«За добрае злым заплата»*) [2, с. 427].

Дыялектыка ўзаемадзеяння добрага і зла пачаткаў, што знаходзіць адлюстраванне ў тэкстах прыказак і прымавак, прыводзіць да перамогі добра ў душы людзей і іх учынках: *«Добрае помні, злое забывай»* [2, с. 428], *«Добрае чуваць далёка, а злое яшчэ далей»* [2, с. 428], *«Будзе добра, як ліха пераміне»* [2, с. 428]. Вельмі важна, каб душы ўсіх людзей былі чыстымі, светлымі, каб зло не змагло паяліцца ў іх і перамагчы.

Пра спрадвечную барацьбу добра і зла вядома яшчэ са старажытных часоў. Зло, прынесенае таму ці іншаму чалавеку, як правіла пакідае

моцны адбітак у яго душы, суправаджаецца глыбокімі перажываннямі, таму і невыпадкава, што ўспаміны, звязаныя са злом, такія даўгавечныя ў параўнанні з шэрагам добрых спраў: *«Харошае доўга помніш, а дрэннае век не забудзеш» («Добрае доўга помніцца, а кепскае (ліхое, дрэннае) ніколі не забудзеш», «Дабро помніцца мені, чымсі зло», «Добрае доўга ў памяці, а ліхое яшчэ даўжэй», «Ліха даўжэй у памяці, як дабро», «Ліхое доўга ў памяці»)* [2, с. 428], *«Без худа няма добра» («Без худа не відаць (не ўгледзіш) добра»)* [2, с. 428], *«Няма таго злога, каб не выйшла на добра» («Няма нічога ліхога, каб на добрае не выйшла»)* [2, с. 428].

Як сведчыць прымаўка *«І камень дабро помніць»* [2, с. 428], добрыя справы і ўчынкi доўга жывуць у памяці людзей. Калі зроблена нешта добрае, падзяку за гэта можна атрымаць не адразу, а праз пэўны прамежак часу, іншы раз чакаць прыходзіцца вельмі доўга, аднак дабро ніколі не забываецца. У жыцці бываюць сітуацыі, калі чалавек, які робіць дабро ў адносінах да пэўных людзей, у адказ усё ж атрымлівае зло: *«Ад добра добра не шукай»* [2, с. 429]. Тэкст прыказкі *«Ліха перамелецца – дабро наступіць»* [2, с. 429] сведчыць аб тым, што пасля шэрагу непрыемнасцей у рэшце рэшт наступаюць добрыя хвіліны. Трэба толькі чакаць, і калі зроблена нешта непрыемнае, то не трэба рабіць нічога дрэннага ў адказ, ліха само напаткае гэтага чалавека. Важна ў думках не справакаваць што-небудзь дрэннае, бо тады можна «выклікаць ліха» на чалавека: *«Калі не было добра зрання, то і не будзе да вечара»* [2, с. 430], *«Не так хутка прыждаць добра, як ліха» («Не так скоро станець добра, як блага»)* [2, с. 430], *«Каму добра зранку, таму добра і да вечара»* [2, с. 429].

Вельмі важна ўмець заўважаць праявы добрага нават у дробязях, інакш, можна наклікаць бяду: *«Добра ёсць, добра няма»* [2, с. 430], *«Добрую траву чалавек сее, а ліхая чорт ведае, адкуль бярэцца»* [2, с. 430]. Як вынікае са зместу тэкстаў, зразумець і размежаваць катэгорыі «добра» і «зла» надзвычай складана, бо ў кожнага чалавека індывідуальнае ўспрыманне сутнасці гэтых паняццяў і зусім розная палітра пачуццяў і перажыванняў. Звернемся да тэкстаў прыказак і прымавак, у якіх гучаць матывы аб тым, што, перажыўшы ліхое, будзеш цаніць добрае: *«Чалавек пакуль у горну не пабудзець, не знаець добра»* [2, с. 429], *«Хто ліхога не бачыў, той добрага шанаваць не ўмее»* [2, с. 429], *«Гора прысыпляе, а дабро абуджае»* [2, с. 429], *«Усяго зажывеш: і добрага, і ліхога» («Усякага жывеш: і худа, і харашо»* [2, с. 429]), *«Ад худа да добра хутка прывыкнеш» («З худа к дабру скоро прывыкнеш»)* [2, с. 429], *«Бяду працерпіў, а добра не сцерпіў»* [2, с. 429]. У прымаўцы: *«За добрае дабром плаціць трэба»*

[2, с. 429] – гучыць думка аб тым, што за добрыя ўчынкі трэба быць удзячным і не трэба рабіць нешта дрэннае, адказваць злом на дабро.

Заўважым, што бываюць выпадкі, калі чалавеку пастаянна шанцуе ў жыцці, і ён жадае, каб было яшчэ лепш. Яскравым пацвярджэннем з’яўляецца наступная прыказка: *«Калі добра, то хоча яшчэ лепш»* [2, с. 429].

У іншых сітуацыях, калі, з аднаго боку, чалавек вельмі ласкавы, робіць добрыя справы, аднак, з другога, боку, мае не зусім добры намер і думкі, то такіх людзей трэба асцерагацца, бо яны нясуць толькі зло, хаваючы за добрымі ўчынкамі ліхі намер: *«Добрае далато, ды з дзіркай»* [2, с. 430]. Зробленае некаму зло не прымусіць доўга чакаць, аб чым сведчыць наступная прыказка: *«Нарабіў ліха – не чакай дабра»* [2, с. 430].

Адзначым, што супрацьлегласць гэтых катэгорый, дыялектыка іх узаемадзеяння знайшла адлюстраванне ў прыказках і прымаўках. Калі чалавек не кантралюе сваіх эмоцый, то можа дапусціць у паводзінах пэўную агрэсію, выявіць злыя намеры ў адносінах да іншых людзей. Як важна, захоўваць дабрыню, спагаду і памятаць, што толькі дабро ў думках, памкненнях і ўчынках могуць выратаваць ад злосці, што выразна гучыць у наступных тэкстах прыказак і прымавак: *«На зле далёка заедзеш, ды не вернешся»* [2, с. 431], *«Ліхам свету не перадышаеш»* [2, с. 431], *«Злосць, што лёд: да цяпла жыве»* [2, с. 431].

Зло паўсюдна крочыць за чалавекам, хочам мы таго ці не. Добрае не заўсёды магчыма, сустракаюцца ў жыцці і выпадкі суперажывання злых сітуацый. Пра гэта гаворыцца ў наступных прыказках і прымаўках: *«Ліхое ніколі не ўтоіцца»* [2, с. 431], *«Ліхое нігды не згіне»* [2, с. 431], *«Ліха далосся ўвазнакі»* [2, с. 431], *«Ліхое далёка абходзіць»* [2, с. 431], *«Зла не кліч – яно само прыйдзе»* [2, с. 431], *«Ліхое прычэпку знойдзе»* [2, с. 431], *«За ліхое награджаюць (плацяць)»* [2, с. 431], *«Ліхога забывай»* [2, с. 431].

Адзначым, што асэнсаваныя фактычныя матэрыялы па прыказках і прымаўках даюць падставы сцвярджаць, што гэтыя жанры вылучаюцца багаццем народных уяўленняў, паводле якіх маральна-этычныя катэгорыі «дабро» і «зло» абумоўлены ўнутраным светам чалавека, яго індывідуальнымі якасцямі і ўмовамі выхавання ў сям’і.

Спіс літаратуры

- 1 Аристотель. Этика / Аристотель. – Москва.: АСТ Харвест, 2010. – 496 с.
- 2 Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. Кн. 2 / склад. М. Я. Грынблат: рэд. А. С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – 616 с.

УДК 398.7(=161)(4)

Е. С. Купченко

Науч. рук. – Е. А. Кастрица, канд. филол. наук, доцент

СНЫ О ДОМАШНИХ ЖИВОТНЫХ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН И ЕВРОПЕЙЦЕВ

В статье рассматриваются сны о домашних животных в традиционной культуре восточных славян и англичан. Автор говорит об амбивалентности образов кота, собаки, лошади, коровы и их значении в традиционной картине мира у разных народов, а также утверждает, что данные образы следует рассматривать вместе с другими образами-символами конкретного сновидения, поскольку от этого зависит правильность толкования.

С давних времен люди верили в мистическое происхождение снов, пытались их понять, истолковать. И даже сейчас, в XXI веке, мы зачастую обращаемся к загадкам сновидений и стараемся расшифровать их, ищем ответы на вопросы о природе снов и их значении в жизни человека.

Сны о животных, в том числе домашних (они зачастую в нашей жизни вообще воспринимаются как члены семьи), встречаются практически у всех народов мира. В нашей статье мы обратимся к наиболее популярным персонажам сновидений восточнославянских народов и европейцев.

Кошки и коты, пожалуй, чаще остальных домашних питомцев представлены в сновидениях. Обратимся к примерам. Так, белорусы верят, что если увидишь во сне кошку – «*падзярэшся з кім*», а «*ката, які на кут лезе, – злодзей прыйдзе*» [1, с. 433]; русские считают, что кот обещает «*слезы, измены*» [2]; украинцы утверждают, что коты – это «*вороги, смертельна аварія*», а кошки – «*буде біля тебе дурна якась жінка*» [3], у англичан эти животные видятся к «*обману и предательству*» [4].

Большое значение имеет также цвет животных, их количество во сне («*Если приснилась **целая кошачья семья**, значит, у вас тоже будет многочисленное семейство. Однако вы проживете жизнь пустую и суетную*» [4]; «*...багато котів – стосунки з лукавими людьми*» [3];) и пол того, кому они снятся («*Як сниться кицька, то це для чоловіка прикмета, що за ним «стріляє» якась молодиця, а для жінки – знак, що в неї з'явилася суперниця*» [3]; «*Для девушки*

появившаяся во сне кошка служит знаком ненадежности и лукавства ее возлюбленного. **Юноше** кот или кошка тоже не принесут добра: любимая девушка станет в грядущем сущей мегерой» [4]). Таким образом, у восточных славян упоминаются коты белого и черного цветов («*Кіт чорний – потрапиш у блуд; білий – навколо тебе облудники, ошуканці*» [3]; «*Черный кот – явный враг; белый кот – скрытый коварный враг*» [2]), которые соответственно символизируют явных и скрытых врагов. И у славян, и у европейцев большое количество животных предвещает обилие неискренних (коварных) людей. Если эти животные снятся мужчинам, они предсказывают плохой характер избранницы в будущем, если женщинам – соперницу.

Действия котов во сне тоже могут символизировать определенные жизненные события (измену, подлость, процесс и т. д.): «*Кіт подрыпає чи вкусить – зрада в любові, потрапиш у руки ворога. Кіт м'явкає – неминучий процес*» [3]; «*Укусил или оцарапал – встретите сопротивление своим идеям*» [5]. Ответные действия человека во сне также имеют значение, например, в английском соннике говорится, что если вы убили кошку – «...скоро изобличите гнусные замыслы врагов» [4]).

Таким образом, как и сами коты (с одной стороны ласковые, нежные, способные в какой-то мере снимать эмоциональное напряжение, а с другой – непредсказуемые, порой агрессивные и непостоянные в своей привязанности к человеку), так и сны с их участием довольно неоднозначны: они одновременно сулят неприятности, но с другой стороны заблаговременно предупреждают о них, чтобы дать возможность исправить ситуацию или подготовиться к ней.

Лошади так же, как и коты, сопровождали людей с древних времен. Они помогали во всем: отвезти, вспахать землю, закрыть от врага. Человеку было бы в разы труднее справляться со всем этим одному. Сны о лошадях довольно неоднозначны: «*Конь – знак судьбы, надежды*» [2]; «*Сновидение, в котором появляется это благородное животное, благоприятно для всех*» [4]; «*Бачыць коней, будзе яка-небудзь мана, наконт таго, хто бачыць сон*» [1, с. 432]; «*Кажуть, як коні сняцца, то це будуць якісь брехні*» [3]). Чтобы правильно их истолковать, следует учитывать следующие факторы:

1) **масть лошади** («*Белая лошадь – к жалобе на вас, вам не удастся должным образом устроить свои дела*» [2]; «*Як (сніцца, што) едзеш сівым канём, то шчасце будзе. Ехаць сівымі коньмі – павядзецца інтарэс*» [1, с. 432]; «*Каня бычыць рыжага – добра; чорнага – кепска*» [1, с. 432]; «*Каня сівога – к шчасцю, чорнага – к смерці, чырвонага – к хваробе*» [1, с. 432]; «*На білому коні іхати*

верхи – щастя, а на буланому – слабість. Білі коні – смерть, худі – хвороба, жирні – здоров'я. Кінь гнідий, чорний – то хвороба. Якщо присниться біла кобила – смерть або одержите листа» [3]; «Быть верхом на белой лошади – важное для вас событие будет иметь благополучную развязку» [4]);

2) движения (действия) животного («Калі конь збіраецца брыкнуць, падмяць пад ногі, укусіць, то лжывымі размовамі пра таго, хто бацьці сон, хтосьці стараецца нанесці яму матэрыяльную шкоду, разбурыць старую прыязнаць і сяброўства. Бачыць каней сапрэжжаных, у рабоце і нават у пугах – не абяцае нічога небяспечнага і пераважна застаецца бяспечным» [1, с. 433]; «Як сниться, що кінь **вкусить**, то це буде якась слабість на цю людину. Здиблений кінь – сварка» [3]; «Лошадь вас неожиданно сбросила – на пути к поставленной цели возникнут не слишком серьезные препятствия» [4]);

3) действия человека по отношению к животному («Скакать на восхитительной лошади – будущее будет исключительно безоблачным» [4]; «Слезть с лошади – расставание с прежним положением» [2]; «Тримаєш коня за вуздечку – небезпека» [3]);

4) пол человека, которому снится лошадь («Калі цяжарнай кабеце сніцца жарабец, то ёй Бог сына даст» [1, с. 432]; «Сон о лошади для женщины – к свадьбе» [2]; «Як чоловікові присниться кінь, то добре, а як жінці, то слабість» [3]).

Таким образом, и у восточных славян и у европейцев неагрессивные животные светлой масти снятся преимущественно к благоприятному состоянию дел, животные темной масти и агрессивные – к неприятной ситуации, обману, болезни. Подобные сны отражают реальные жизненные ситуации, а поэтому позволяют говорить о снах как работе подсознания.

Собака всегда была человеку другом, надежной защитницей и, как ни странно звучит, своеобразной моральной поддержкой. Все эти составляющие отношений человека и животного нашли отражение в сновидениях. Например, по представлениям наших предков, во сне собаки могли:

- предупреждать нас о болезнях, врагах, ссорах и опасностях («Якщо собака вві сні рве і кусає, то це означає **побої в дійсності**» [3]; «Собака дралась с сородичами – к **ссоре**» [2]; «Сабаку бачыць – з'явіўся **вораг і паклёпнік**. Калі сабака ўкусіў да крыві – такім зрабіўся адзін са сваякоў; без крыві – блізкі, хоць і не крэўны чалавек. Калі сабака толькі накідваецца, пагражае ўкусіць і ад яго нападу ўдалося абараніцца, то **вораг абмяжоўваецца адным паклёпніцтвам**» [1, с. 434]; «Сабаку злога ці бешанага бачыць – **злоснік** нейкі. Таксама:

хвароба сябра» [1, с. 433]; «Собака по пятам ходила за вами – это к неприятностям, связанным с делами, а также к сердечным огорчениям» [4]);

- предвещать появление друзей и покровителей («Собака – это друг; крупная – олицетворение большого друга или покровителя, имеющего высокого положение» [2]; «В сновидении к вам ласкалась собака – это к встрече с преданными друзьями» [4]);

- сообщать о переменах в жизни («...коли сниться, що собака лащить, то це означає сватання. Коли дівчині сниться, що її вкусив собака, то це точна прикмета, що скоро вийде заміж. Собака порве дівчині спідницю - вона вийде заміж» [3]).

Образ коровы в сновидениях также неоднозначен. Например, в соннике Цветкова и белорусском народном соннике корова предвещает в большинстве случаев хорошие события: «Увидеть гуляющую далеко в поле корову – **доброе предсказание**; преследовала вас – к **нежданному наследству**» [2]; «Корову бачыць: сытую – **хораша, прыбытак, багацце**. Корову даіць – **дабрабыт**. Кажуць: оту, ува сне кароўку даіла – **будзе нешта добрае**» [1, с. 430]. А вот в украинцы с англичанами считают, что от коров ничего хорошего ждать не стоит: «Корова – **неволя, вороги**. Як присниться корова, то це – **відьма**. Корова вві сні – **хвороба**. Коли сниться тобі корова або теля – це **лихо вже тебе чекає**» [3]; «Во сне вас пыталась догнать корова – значит, **готовьтесь к проявлению в жизни недоброжелателя**» [4].

Проанализировав сны о домашних животных, представленные в традиционной культуре восточнославянских и европейских народов, мы можем утверждать, что, во-первых, образы кота, собаки, лошади, коровы амбивалентны, во-вторых, их следует рассматривать вместе с другими образами-символами конкретного сновидения, поскольку от этого зависит правильность толкования.

Список литературы

- 1 Васілевіч, У. А. Зямная дарога ў вырай, Беларускія народныя прыкметы і павер'і / У. А. Васілевіч. – 3-е выд. – Мінск: Перамога, 2010. – 717 с.
- 2 Режим доступа: <http://www.sonnik-online.net/sonnik/tsvetkova>. – Дата доступа: 10.04.2015.
- 3 Режим доступа: <http://traditions.org.ua/viruvannia/narodnyi-sonnyk>. – Дата доступа: 10.04.2015.
- 4 Режим доступа: <http://www.sonnik-online.net/sonnik/angliyskiy/>. – Дата доступа: 10.04.2015.
- 5 Режим доступа: <http://www.sonnik-online.net/sonnik/hasse/>. – Дата доступа: 10.04.2015.

А. М. Рэшанок

Навук. кір. – В. С. Новак, д-р філал. навук, прафесар

МЯСЦОВАЯ СПЕЦЫФІКА РАДЗІННА-ХРЭСЬБІННАЙ АБРАДНАСЦІ ГОМЕЛЬСКАГА РАЁНА

У артыкуле, прысвечаным радзінна-хрэсьбінным абрадам і звычаям аднаго з раёнаў Гомельскай вобласці – Гомельскага раёна, раскрываюцца рэгіянальна-лакальныя асаблівасці радзінна-хрэсьбіннага абрадавага комплексу. Аўтар, выкарыстоўваючы ўласныя экспедыцыйныя і архіўныя матэрыялы, характарызуе асноўныя структурныя кампаненты і звязаныя з імі рытуалы.

Нараджэнне дзіцяці – важны момант у жыцці кожнага чалавека, таму з даўніх часоў беларусы вельмі сур'ёзна адносіліся да выканання рытуалаў радзінна-хрэсьбіннай абраднасці. Асноўныя структурныя кампаненты радзінна-хрэсьбіннага абрадавага комплексу: прыкметы і павер'і, звязаныя з цяжарнасцю жанчыны, выбар кума і кумы, падрыхтоўка бабкай-павітухай абрадавай стравы – кашы, абрад хрышчэння дзіцяці, хрэсьбіннае застолле, абрад разбівання гаршка з кашай, дзяльба кашы, рытуалы ўшанавання бабкі-павітухі, адорванне падрункамі бабкі і жанчыны-парадзіхі [1, с. 8]. Звернемся непасрэдна да фактычных матэрыялаў па радзінна-хрэсьбіннай абраднасці, запісаных летам 2014 г. у палявой экспедыцыі на тэрыторыі Гомельскага раёна, а таксама да архіўных матэрыялаў навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі, і прааналізуем іх.

З радзінна-хрэсьбіннай абраднасцю цесна звязаны шматлікія прыкметы і павер'і, у якіх адлюстраваліся міфалагічныя ўяўленні нашых продкаў. Асаблівае месца адводзілася народным вераванням, паводле якіх здароўе і шчасце дзіцяці залежалі ад паводзін цяжарнай жанчыны, будучай маці. Нельга не пагадзіцца з трапным выказваннем даследчыка С. А. Фядосіка, што «ва ўсіх народаў свету існавалі пэўныя традыцыйныя правілы, забароны і засцярогі паводзін цяжарнай жанчыны, якія павінны былі аблегчыць роды, садзейнічаць здароўю і шчасцю нованароджанага ў будучым. Але ў розных народаў гэтыя правілы і засцярогі былі ў значнай частцы адметныя, часам нават мелі неаднолькавыя семантычны сэнс пры падобных дзеяннях» [2, с. 26]. Засяродзім увагу на фактычных матэрыялах, напрыклад, паводле

ўспамінаў жыхароў Гомельскага раёна, цяжарнай жанчыне забаранялася што-небудзь рэзаць або секчы: *«Цяжарнай іменна нельзя было ў празнік ні секць нічога, ні рэзаць нічога. Нічаво! Самае глаўнае, ежалі беременная жэнічына, вот слухайце, не дай Бог, абыйдзіся ў празнік: не адсякай, не рэж нічаво»* (запісана ў в. Старыя Дзятлавічы ад Ткачовай Алены Варфаламееўны, 1929 г. н.). Цяжарныя жанчыны пазбягалі красці, здзіўляцца з людзей з фізічнымі недахопамі: *«Нельзя было тежарной воровать, потому что у ребенка родимое пятно будет. Когда испугаешься, не дай Бог ухватиться за лицо, потому что как схватишься, так и останется на ребенке такое пятно. Еще нельзя на людей смотреть некрасивых, потому что ребенок будет некрасивый»* (запісана ў в. Грабаўка ад Белавус Ларысы Рыгораўны, 1936 г. н., перасяленкі з в. Пагоннае Хойніцкага р-на).

Галоўнымі персанажамі ў выкананні рытуалаў радзінна-хрэсьбіннай абраднасці з'яўляліся бабка-павітуха, кум і кума. Асаблівая роля адводзілася бабцы-павітусе, якая, лічылі, павінна была прысутнічаць падчас родаў жанчыны і дапамагаць ёй. Інфарманты з в. Рудня-Марымонава пацвердзілі важнасць прысутнасці бабкі-павітухі менавіта ў момант нараджэння дзіцяці: *«Ражалі дома, таму што бальніц не было. Але былі такія бабкі, называліся яны “бабкі-спаветушкі”. Ну ўжэ калі схваткі начынаюцца, у нас на дзярэўні тут была бабка-спаветушка. У мяне, калі мама ражала, так тады пасылалі тую бабку, і яна прыбегала, нада ж малітву прачытаць і знаць, як пупавіну завязаць. Но яны вот гэтыя бабкі самі па сабе ўжэ знаюць, як абрэзаць пупавіну і завязаць яе, штоб жа грыжа не была. Ну, а тады ж ужэ ўсё гэтая бабка здэлае, а потым бралі старыя трапкі палатняныя і дзіцёнку і рукі, і ногі пазвязываюць, а яно ляжыць, як паленца»* (запісана ад Марымонавай Таісіі Дзямідаўны, 1941 г. н.).

Паводле ўспамінаў мясцовых жыхароў, бабка-павітуха спавівала дзіця або ў матчыну сарочку, або ў бацькавы штаны: *«Была і бабка-павітуха. Дак гэта ж бабка ўжэ ж тая, што бабіла ўжэ ж баба тады ж. Эта ж цяпер ужо ў бальніцы, а тады ж бабка спавівала. А пялёнак жа не было, то сарочку палатняную раздзяром, то штаны яго – да ўжэ ўверцім»* (запісана ў в. Старыя Дзятлавічы ад Ткачовай Алены Варфаламееўны, 1929 г. н.).

Важнае значэнне надавалі рытуалу хрышчэння дзіцяці: *«Ой, дзеткі мае! Хрысцілі. Пайшлі пахрысцілі кум і кума»* (запісана ў в. Старыя Дзятлавічы ад Ткачовай Алены Варфаламееўны, 1929 г. н.). Звычайна хадзілі хрысціць кум і кума: *«У цэркву прыйшлі ўсе, кум і кума. Раздзелі дзіця, от так голенькае. Бацюшка ўзяў яе і тры разы абдаў яго, а тады ў палаценца, выцерлі, адзелі, а тады малітву і*

крэсчечак сразу навесіў. Бацюшку – палаценца, грошы плоцім. Маць хрэсная і ацец глаўнее сваіх родных. Аны далжны ўжэ васпітваць, усё врэмя ім падказваць, вучыць, усё. Тады ўжо рабёнак прабудзе месяцаў пяць, тады нада несці зноў у цэркву. Узяць малітву. Тады бацюшка малітву чытае і моліцца. Эта абязацельна» (запісана ў в. Церуха ад Майсеевай Ніны Аляксандраўны, 1935 г. н.).

Як сведчаць экспедыцыйныя матэрыялы, важнае месца ў сістэме радзінна-хрэсьбіннай абраднасці меў абрад разбівання гаршка з кашай. Звычайна яго выконваў кум, паводле іншых звестак – хто-небудзь з гасцей або бабка-павітуха: «Ужэ бралі гаршок троху біты, а ўнутры гасцінцаў наложачь, а еслі ўжэ і баба такая, што ізварыць харошую кашу, укусную, дак яна і дзействіцельна кашу наварыць, абмотвалі яе, і хто болей грошай дасць, той бярэ палачку да й б'е. Той, хто ўжэ разаб'е, таго і каша. Разбіваў не толькі кум, а када хто» (запісана в. Старыя Дзятлавічы ад Максіменка Вольгі Рыгораўны, 1934 г. н.); «Баба кашу з рыса варыць, б'е. Асколачак нада хаваць. Баба к кождому прыходзіць і гавора: “Папробуйце маея кашы. І лажыце на кашу!” І шчэ раз круг і трэці. Кумоў нада браць родственікаў. Кума не далжна быць цяжарная» (запісана ў в. Церуха ад Майсеевай Ніны Аляксандраўны, 1935 г. н.). Зыходзячы з успамінаў Алены Варфаламееўны Ткачовай, 1929 г. н., «бабу на баране не каталі. Баба кашу біла. Тады ж капейкі, мае дзеткі, былі. Кашу паставяць у гаршку, ды туды пячэння ўжэ ўсыпле, а так ужэ стаіць, кажа: “Мая каша, я болей дам”. Баба зноў дваццаць капеек кіне – бабіна каша. Тады зноў тругуюцца: “Чыя каша?” Эта кіне трыццаць капеек – яе каша. “Нет!” – кажа, а баба зноў капейку – бабіна каша» (запісана ў в. Старыя Дзятлавічы).

Магічнае значэнне надавалі чарапкам ад разбітага гаршка з кашай: «Кашу дзелалі, а патам кум кашу разбівае, а тады гэтыя чарапкі бралі і лажылі і куму, і куме на голавы, штоб яшчэ ў іх былі дзеці» (запісана ў в. Рудня-Марымонава ад Марымонавай Таісіі Дзямідаўны, 1941 г. н.); «Гліняныя чарапкі кладуць незамужнім на галаву, каб нарадзілі дзіця. Гліняныя чарапкі бралі дамой і клалі на акно. Верылі, што гэта засцярога ад грома» (в. Макаўе) [1, с. 178]. У в. Даўгалессе гэтыя чарапкі захоўвалі кум і кума, «пакуль жылі хрэснікі» [1, с. 174]. Паводле сведчанняў жыхаркі в. Краўцоўка, «чарапачкі чаго-та шыбалі, у каго нападзе. А чаго – я ўжэ не скажу. А так іх выкідалі туды, дзе ніхто не ходзіць» [1, с. 177]. У п. Мірны, «калі не было доўга дзяцей, гэтыя чарапкі бралі з сабой, а хто первы раз гуляе, тыя бралі і грызлі чарапок зубамі, каб зубы крэпкія былі» [1, с. 179].

Прыведзеныя фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы дазваляюць зрабіць высновы, што радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычаі Гомельскага раёна адрозніваюцца непаўторным багаццем прыкмет і павер'яў, а таксама вылучаюцца адметнымі рытуаламі.

Спіс літаратуры

1 Радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычаі беларусаў (на матэрыяле фальклору Гомельскай вобласці) / аўтары-ўкладальнікі Новак В. С., Шынкарэнка В. К., Кастрыца А. А., Воінава А. М., Вяргеенка С. А., Палуян А. М., Партнова-Шахоўская А. У. – Гомель : Барк, 2013. – 380 с.

2 Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр / А. С. Фядосік, А. С. Емяльянаў, У. М. Сысоў, М. А. Каладзінскі; Навук. рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мн. : Бел. навука, 2001. – 422 с.

3 Фядосік, А. С. Беларуская сямейна-абрадавая паэзія / А. С. Фядосік / Навук. рэд. А. С. Ліс. – Мн. : Беларускі кнігазбор, 1997. – 126 с.

УДК 398.332.44:27-565.35-9

А. И. Соловей

Науч. рук. – С. А. Вержеенко, канд. филол. наук, доцент

ПРАЗДНИК СВЕТА И ВОДЫ. КРЕЩЕНИЕ ГОСПОДНЕ: ИСТОРИЯ И ТРАДИЦИИ ПРАЗДНОВАНИЯ

Данная статья посвящена анализу некоторых особенностей празднования Крещения Господня. Отмечается монолитность двух праздников: Рождества Христова и Крещения Господня. Особое внимание уделяется подготовке к празднованию Крещения, а также традициям. Целью исследования является изучение истории возникновения праздника, подробное изучение региональных традиций.

Крещение Господне – один из главных христианских праздников. Праздником Крещения заканчиваются Рождественские святки, которые продолжаются с 7 по 19 января. Как правило, праздник начинается вечером 18 января, когда все православные отмечают Крещенский Сочельник.

Праздник этот установлен в память Крещения Господа Иисуса Христа в реке Иордан. Когда Иисусу было 30 лет, он пришел из Галилеи на священную для иудеев реку Иордан к Иоанну, чтобы получить от него крещение. Иоанн же считал себя недостойным крестить Иисуса

Христа и стал удерживать Его, говоря: «Мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне?» (Мф, 3:14). «Но Иисус сказал ему в ответ: оставь теперь» (Мф, 3:15), то есть не удерживай меня теперь, «ибо так нужно нам исполнить всякую правду» (Мф, 3:15) – исполнить все в Законе Божиим и показать пример людям. Тогда Иоанн повиновался и крестил Иисуса Христа. По совершении крещения, когда Иисус выходил из воды, вдруг над ним раскрылись небеса, и Иоанн увидел Духа Божия, который в виде голубя спускался на Иисуса, а с неба был слышен голос Бога Отца: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое Благоволение» (Мф, 3:17) – «... миру явилась Пресвятая Троица: Бог возглашал с небес о Сыне, Сын крестился от святого предтечи Господня Иоанна, а Дух Святой сошел на Сына в виде голубя» [1, с. 302].

Крещение Господне начали праздновать, когда еще были живы апостолы. Но поначалу Крещение и Рождество были единым праздником, и назывался он Богоявление.

Начиная с конца IV века (в разных местностях по-разному) Крещение Господне стало отдельным праздником. Но и сейчас мы можем наблюдать отголоски единства Рождества и Крещения – в богослужении. Например, у обоих праздников есть Навечерие – Сочельник, со строгим постом и особыми традициями.

В первые века христианства на Богоявление крестили новообращенных (их называли оглашенными), поэтому этот день часто называли «днем Просвещения», «праздником Светов», или «святыми Светами» – в знак того, что Таинство Крещения очищает человека от греха и просвещает светом Христовым. Уже тогда была традиция освящать в этот день воды в водоемах. Богоявленская, или крещенская вода (агиасма) считается великой святыней, исцеляющей душу и тело. Ее принято хранить в течение всего года, окропляя вещи, принимая в случае болезни, давая пить тем, кто не может быть допущен ко Святому Причащению.

На Руси Крещение было концом святок, девушки прекращали гадания – сугубо языческое занятие. Простой люд готовился к празднику, который, как считалось, очистит его от грехов, в том числе грехов святочных гаданий.

К празднику люди готовились основательно. Например, моя бабушка, Анастасия Григорьевна Ходонович, 1933 г.р. (ранее проживала в д. Коротьки Кормянского района), по этому поводу говорит: «Перад празднікам мы ішлі ў царкву, або ў часоўню, каб прайсці прычашчэнне. Напярэдадні паставалі, але не трэба думаць, што мы галадалі, не, гэта не так. Елі і бульбу, і яйкі, толькі смажаніну не елі,

а так усё на стале было. Куццю я варыла. Смачная каша атрымлівалася. Таксама трэба было і “быць чалавекам чыстай душы”, гэта значыць, не сварыцца, дурнога не рабіць, бо пост на двары»*.

У Крешчэння, как і у другіх прызднікоў, ёсць сваі традыцыі, котрыя складываліся тысячелетямі. Издревле люди готовили себя к Крещению заранее. 17 января заканчивались веселые святки, а 18 наступал Крещенский Сочельник – день строгого поста. Вся семья, как и перед Рождеством, собирается за столом, к которому подаются лишь постные кушанья, из риса, меда и изюма, готовится кутья (сочиво). У восточных славян и поляков кутью обязательно готовят в кануны Рождества и Крещення, так что в Полесье сами праздники-кануны называются Кутья, или Бедная кутья (перед Рождеством), Богатая кутья, Голодная (Водяная) кутья (перед Крещением), у русских кутейником называют Рождественский сочельник.

Традиция готовить кутью, вероятно, имеет корни еще с языческих времен, когда такое блюдо было жертвенным, «пищей умерших предков», поэтому является проявлением культа предков. Этнограф Дмитрий Зеленин писал, что по верованиям восточных славян «покойник имеет все те же потребности, что и живой человек, особенно – потребность в пище» [2, с. 356]. Моя бабушка рассказывала так: «Куццю я гатавала ў печцы. Калі брала ячмень ці пшаніцу, а калі і пярловіцу (перловую крупу). Колькі чалавек у сям’і – столькі і стаканоў крупы брала. Брала я 6 стаканоў крупы, насыпала ў місачку і залівала гарачай вадой, потым накрывала крышкай ці тарэлкай перавёрнутай і выдэржвала так ноч. А зранку ставіла варыць у печ, паклаўшы ў чыгунок. Зерне набухала і быстрэй варылася. Счас бы ніхто не еў ды толькі гаварыў бы, што гэта ежа беднякоў, а тады без куцці ніхто за стол не садзіўся на Хрышчэнне. Каша варылася каля часу пад крышкай, калі вада вікіпала – я далівала. А калі зварыцца, тады зверху мёдам палівала ці сахарам пасыпала, маглі і варэння пакласці, каб сладчэй было».

По давней традиции «яшчэ мы хадзілі на прычашчэнне, потым слухалі малітвы, а калі прыходзілі дамой» с молебна, люди ставили мелом или копотью свечи кресты над всеми окнами и дверями. «Мы рабілі меткі копаццю ад свечки, якую з царквы прыносілі. Падходзілі к двярам і ставілі зверху метку ў выглядзе краста. Лічылі, што хата наша таксама ачышчана, як і нашы душы» – рассказывала А. Г. Ходонович.

Люди верили, что в этот день «небеса открываются, и к небу, к Богу можно обратиться со своими мыслями, вопросами, молитвами»: «Тады ў ноч, пасля 12 часоў з 18 на 19 чысла, выходзілі ва двор,

становіліся там, дзе больш неба было адкрыта, каб веткі дрэў не за-
сланялі пуць да Бога, паднімалі рукі, чыталі 3 разы малітву “Отча
наш” і прасілі Бога, счас бы казалі: жаданне загадвалі, прычым за-
гадвалі 1 жаданне, маглі і больш, але Бог сам выбярэ, што для нас
важней у першую чаргу і зробіць. Атрымлівалася заўсёды»*.

По давней традиции к Крещению следовало прибратъся в доме:
«Як і на Пасху, так і на Хрышчэнне ў хаце наводзілі парадкі, таксама і
ў скацінкі прыбіраліся. Мая матуля гаварыла: “Чыста павінна быць не
толькі ў душы, але і ў доме. Яшчэ і пячэнне пяклі ў выглядзе хрэсціка.
Знаёмых звалі за стол”*.

Взятой из храма святой водой полагалось умыться и окропить
дом (особенно по углам) и, если у кого есть – хозяйственные при-
стройки. Также рисовали святой водой кресты на дверях для защиты
от нечистой силы.

Главным торжеством праздника Крещения Господня считалось
освящение воды. Вода освящается в источниках, а там, где такой воз-
можности нет – во дворе храма. Освящая воду, священник опускает
крест в специальную крещенскую прорубь, называемую «иорданью»,
освященная вода именуется «великой агасмой», то есть великой свя-
тыней. Считается, что крещенская вода обладает такой же чудодей-
ственной силой, как и воды Иордана, в которые входил Иисус Хри-
стос. Освящение воды – не просто обряд. Хотя оно и не входит в чис-
ло семи таинств, но, как и в каждом таинстве, в нем происходит пре-
ображение материи, ибо обыкновенная вода, которую мы наливаем из
крана, преобразается и становится святой. Как и в каждом таинстве,
здесь происходит встреча человека с Богом, а значит, его освящение и
обновление. Происходит нечто гораздо большее, чем то, что случа-
лось с людьми, приходившими к Иоанну Крестителю. Приходя к
Иоанну, люди принимали крещение покаяния и получали отпущение
грехов.

В ночь на Крещение Господне все водное становится подобным
водам Иордана. Символика крещения, тесно связанная с символикой
воды, рассмотрена Иоанном Златоустом: «Оно представляет смерть и
погребение, жизнь и воскрешение из мертвых... Погружением головы
в воду, как в гробницу, мы целиком погружаем и погребаем ветхого
Адама. В тот миг, когда мы восстаем из воды, появляется новый че-
ловек» [3, с. 194]. Во дворах храмов тянутся длинные очереди за свя-
той водой. «Святую ваду набіраў кожны, мой муж тады смяяўся, га-
варыў, што гэта не святая вада, а пасвенчаная. Я брала трохлітровую
банку ці бітончык і шла да царквы 18 чысла. Лічылася, што гэта вада
прыгодна толькі для дамашняй скацінкі ды іх хлява. Я яе набірала на

пра запас, як гаворыцца. Хто знае, што будзе з дамашняй жывёлай?! Як захварэя, так і ёсць чым лячыць! Кветкі комнатныя таксама палівала гэтай вадой, каб лепей раслі»*.

Считается, что крещенская вода набирает особую силу и целебность. Крещенской водой лечат раны, окропляют каждый уголок своего жилья – в доме будет порядок и покой. Употребляется святая вода и для окропления храмов, жилищ. Христиане верят, что крещенская вода, которую пьют понемногу утром натощак, приносит духовное и телесное здоровье. Чтобы излечиться от болезней, предохраниться от сглаза или порчи, очиститься от грехов, было принято купаться на Крещение: «19 чысла я шла на рэчку, дзе свяшчэннік воду свяціў, глядзела, як людзі купаюцца ў прорубі. Раней і я купалася, калі маладой была. Помню, як баялася захварэць, але за год ні разу не захварэла. Праўды гавораць: святая вада! Тады мы ішлі да царквы. Там у двары стаялі бочкі з вадой, набіралі яе, у чаргу становіліся, ваду прыносілі з калодца і далівалі. Храніць ваду трэба ў падабаюшчым месцы цэлы год. Гэта лучшае лекава ад усіх нядугаў. Я яе храніла ў паўлітровай баначцы за іконай у зале, а астатнюю дзяржала ў закуцці. Пілі яе утрам, калі малітву чыталі, наташчак. Калодзежная вада таксама цалёбная. Я ў яе капала тую ваду, якую з царквы прынесла. Гаварылі, што адна капля Хрышчэнскай вады можа асвятціць любое калічэства вады абыкнавеннай. Гэтай вадой я апрысківала ўсе вуглы дома, каб зберагчы ад пажараў ды напасцяў»*.

Хотя праздник Крещения – один из 12 великих церковных праздников, тем не менее, с ним связано много народных примет и суеверий. К приметам на Крещение прислушивались с особым вниманием. Верили, что по погоде и природным явлениям этого дня можно определить, какой будет дальнейшая зима, когда придет весна и какой урожай будет летом.

Время праздника Богоявления на Руси обычно совпадало с крепкими морозами, поэтому их стали называть «крещенскими»: «Усе ведаюць, што на Хрышчэнне самыя моцныя маразы, але гэта год быў не такі, як раней. Людзі выходзілі на вуліцу, глядзелі на неба: калі шмат зорак, тады і год будзе ўражайным, а лета цёплым. Калі луна будзе круглая, тады і ў паграбах вады шмат будзе. І дзеўкі нашы гадалі. Выходзілі ноччу на вуліцу, не ва двор, і шлі. Калі сустрэнуць маладога хлапца – к шлюбу, а калі старога – тады пачакаць трэба»*.

Таким образом, Крещение – один из великих двенадесятих праздников, именуемый еще Богоявлением (т. к. при крещении Господа миру явилась пресвята Троица). Распространенная вера в целебную силу воды, освященной в этот день, до сих пор является повсеместной, а водосвятие становится наиболее важным торжеством.

*Записано в г. Добруш от Ходонович Анастасии Григорьевны, 1933 г.р. (ранее проживала в д. Коротьки Кормянского р-на), студенткой Соловей А.

Список литературы

1 Шапарова, Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии: Ок. 1000 статей / Н. С. Шапарова. – М.: ООО “Издательство АСТ”: ООО “Издательство Астрель”: ООО “Русские словари”, 2003. – 624 с.

2 Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография. Пер. с нем. К. Д. Цивиной. Примеч. Т. А. Бернштам, Т. В. Станюкович и К. В. Чистова. Послесл. К. В. Чистова. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 511 с. (Этнографическая библиотека). – С. 356.

3 Словарь символов и знаков / авт.-сост. Н. Н. Рогалевич. – Мн.: Харвест, 2004. – 512 с.

УДК 398.332.422(476.2-37Гомель)

Г. А. Тычына

Навук. кір. – А. А. Кастрыца, канд. філал. навук, дацэнт

КАЛЯДЫ Ў ГОМЕЛЬСКІМ РАЁНЕ

Артыкул прысвечаны разгляду каляднай традыцыі Гомельскага раёна. Аўтар звяртаецца да найбольш папулярных на тэрыторыі раёна абрадавых дзеянняў і песень, павер’яў і варожбаў, звяртае ўвагу на эклектычны характар мясцовага фальклору, гаворыць аб адметных рысах святкавання Каляд у Гомельскім раёне і яскрава выражанай агульнабеларускай традыцыі.

Калядныя святы займаюць важнае месца ў каляндарнай абраднасці беларусаў і разглядаюць іх даследчыкі «як свайго роду помнік этнічнай гісторыі беларускага народа, як своеасаблівую культурную спадчыну мінулага» [1, с. 15]. Варта заўважыць, што на сённяшні дзень, і аб гэтым дазваляюць гаварыць палявыя фальклорныя экспедыцыі па Гомельскім раёне (2006, 2014 гг.), звесткі пра калядныя песні, абрады і звычаі добра захаваліся ў памяці мясцовых жыхароў. Так, ад жыхаркі в. Рудня-Марымонава Маёравай Еўфрасінні Іванаўны, 1934 г. н., быў запісаны тэкст цікавай святочнай песні:

*У канцы сяла да стаіць вярба,
Каляда, да ты Калядзіца!*

Да на той вярбе да дзіка каза.
 Прыйшоў да яе да сівы ваўчок:
 – Да злезь, козка, да патанцуйма,
 Да патанцуйма, да пажартуйма!
 – Да не палезу, бо цябе баюся:
 Калі ў цябе, воўча, хвост вялікі.
 – Я ў караля быў, пакоі замятаў,
 Пакоі замятаў, хвост размахай,
 Каляда, да ты Калядзіца!

Урачысты настрой, пазітыўныя эмоцыі, сімвалічныя вобразы, увасобленыя ў папярэднім тэксце, характэрны для ўсяго комплексу калядна-навагодніх святкаванняў, з якімі, як вядома, нашы продкі звязвалі свае надзеі на шчаслівае жыццё ў будучым годзе, на багатым ўраджай і дабрабыт сям’і.

У Гомельскім раёне, як сведчыць фактычны матэрыял, было тры куцці: *«Первая – посная, 6 студзеня. На яе з ячменнага пшана варылі кашу, лажылі на кут сена, ставілі куццю ў сена. ...Вторая куцця багатая, 13 студзеня. На вторую куццю на кут лажылі сена і ставілі на яго куццю. Але ў другую куццю ўжо дабаўлялася масла. ...Третья куцця скарменная, 18 студзеня. На скарменную куццю былі на сталё бліны, мяса, сала, халоднае. Скарменная куцця служыла аканчаннем Каляд»* [2, с. 55]; *«Напярэдадні Ражаства дзень называлі посная куцця – Дзяды. У гэты дзень варылі куццю. ...Другая куцця называлася шчодрая, мясная. ...Третья крашчэнская – посная куцця»* [2, с. 64]. Такім чынам, у каляднай традыцыі Гомельскага раёна, варта выдзяліць тры перыяды: уласна Каляды (Ражаство), Новы год і Вадохрышча. Да кожнага з гэтых свят гатавалася абавязковая рытуальная ежа – каша, якая варылася ў адным гаршку і з аднолькавай колькасці круп.

Асаблівасці падрыхтоўкі хаты да свята (*«У нас на Каляды всегда ўбіралі хату, бялілі паталок, мылі пол, усё прыбіралі, штоб было чысценька»* [2, с. 89]), спецыфіка гатавання святочнай вячэры, размеркаванне ролей у абрадавых дзеяннях (напрыклад, зварот менавіта гаспадара да мароза: *«Мароз, мароз, хадзі куццю есці! І іржа, і бель, хадзіце цяпер! А ўлетку ў нас не бывайце, хлеба нашага не ўбівайце»* (аг. Новая Гута)) і самі абрадавыя дзеянні (*«Баба несе з печы гаршчочык із куццёй і кажа: “Ко-ко-ко”, і тая там: “Кудах-дах-дах”»* [2, с. 89]), калядныя варожбы (*«Сена з-пад скацёркі цягнулі: у каго дліннейшая саломка, у таго і багаты ўраджай»*; *«Калі дзеўкі спаць клаліся, дык пад падушку грэбень клалі: “Сужаны, ражаны прычышы мяне”»* (в. Рагі); *«На вячорках кладуць дзеўкі грабяшкі ў начоўкі і палаюць,*

калышаць. Чый грабяшок першы выпадзе, тая пойдзе першая замуж. Тынкi хапалi, дровы ўносілі, лічылі: да пары ці не да пары. Лазілі ў хлеў, карову мацалі: еслі за рогі карову цапаеш – будзе бедна, за сярэ-дзіну – сярэдне, за зад – багата. Бегалі па падаконні, слухалі: еслі ў хаце хто скажа “сядзь” – будзеш сядзець у дзеўках, скажа “ідзі” – выйдзеш замуж» (в. Новыя Дзятлавічы)), прыкметы і павер’і («Калі ў першы калядны вечар снег ідзе, дык год ураджайны будзе», «Семкі елі, на пол плявалі: чым больш наплявалі, тым больш ураджай будзе» (в. Рагі)) мясцовых жыхароў даволі гарманічна ўпісваюцца ў агульна-беларускую калядную традыцыю. Праўда, справядлівым будзе адзна-чыць, што для каляндарна-абрадавай творчасці Гомельскага раёна ха-рактэрна тэндэнцыя «ўзбагачэння мясцовых традыцый, дзякуючы пе-расяленцам з іншых вёсак і раёнаў Гомельшчыны» [2, с. 42]: «На Ка-ляды ў нас дзелалі бусла. Становіцца мужык адзін, здзелаюць бусла, дзюбку накрэсяць, выражуць, у рукавы палкі закладваюць яму, і ён тады плячамі дзвігае, і палкі етыя хлопаюць, як крыльы ў бусла. І дзелалі яму хвост з палатна, а патам ета палатно чарнілі: чорная палоска, белая, чорная палоска, белая. І так хадзілі. Еты бусел заходзіў у хату. ...На рэчку хадзілі, масцілі яшчэ кладку чэраз усю рэчку. Наламаюць галля, наложуць, і тады бягуць дамой і ўжэ ні з кім не разгаварваюць. У хату прыбягуць моўчкі, ні з кім ні аднаго ні слова і лягуць спаць. Які хлопец сасніцца, за тога дзеўка замуж пойдзе» (запісана ў в. Рудня-Марымонава ад перасяленкі з в. Халочча Чачэрскага р-на Драбышэўскай Соф’і Трыфанаўны, 1939 г. н.).

Па словах даследчыка фальклорна-этнаграфічнай спадчыны Го-мельшчыны В. С. Новак, «важныя абрадавы момант калядна-навагод-няга комплексу Гомельскага раёна – абходныя шэсці калядоўшчыкаў, якія ў залежнасці ад канкрэтнай мясцовай традыцыі былі звязаны з рознымі днямі святкавання куцці. Звычайна цырымонія калядавання была прымеркавана ў вёсках Гомельскага раёна да другой куцці» [2, с. 43]. Напрыклад, «казу дзелалі, хадзілі па хатах песні пелі» (в. Шарпілаўка), «звязвалі якіе-небудзь, красівыя платкі, выварачвалі кажух. Жэнішчыні ішлі калядаваць» (в. Чкалава), «проста ўсе чысценька адзяваліся, дзеўкі всегда адзявалі красівыя платкі з махра-мі. Хадзілі ўсе па хатах, стучалі ў акно і песні пелі» (в. Урыцкае), «у гэты дзень дзеці сабіралі сумкі і хадзілі шчадраваць па хатах вечарам і прыгаворвалі такія словы: “Шчадрую, шчадрую, каўбасу чую”. “Дайце сала, каўбасу я дамоў прынясу”» (аг. Новая Гута), «збіраліся раней групкай дзеўкі, хлопцы, бывала, што і ў цыган апраналіся, а маглі і так проста прыгожыя адзежы надзець. Хадзілі ды за вокнамі песні пелі. Маладыя звычайна пелі:

*Шчадруем, шчадруем,
Каўбаску чуем.
Адкрывайце сундучкі,
Даставайце пятакі,
Пятачкоў нету –
Давайце канфету.
Канфеты нету –
Давайце манету (в. Рагі).*

Калядоўшчыкаў абавязкова адорвалі, бо верылі, што яны прыносяць з сабой дабрабыт у дом і шчасце ў сям'ю: «Давалі не толькі цукеркі, дзеньгі ў аснаўном давалі ўсёгда, считалася ў дзерэўне, што нада, штоб абязацельна. Зашчадравалі хлеб і яго, этат хлеб, давалі ўсёгда животным. ...Зашчадраваны шчитался такой вот как будта целебны, што людзі яго далі з дарагой душой, з дабротой і яго нада абязацельна даць жывёле» [2, с. 93].

Інфарматары расказвалі, што калі ім за песні не давалі пачастункаў, то яны маглі адпомсціць нядобрымі пажаданнямі:

*Штоб табе, дзядначка,
Пад вакном ямачка,
Штоб ты ўвалілася,
Ды ўтанілася (в. Рагі).*

Увогуле ж, паўсюдна на тэрыторыі Гомельскага раёна гаспадарам на Каляды жадалі шчасця, здароўя, дабрабыту.

Узгадваюць інфарматары і пра гулянні моладзі: «*Моладзь наймала хату. Сюды адносіліся маладыя дзяўчаты. Наймалі музыкантаў (гарманіста), танцавалі два дні. Гэты біў у бубен і за гэта трэбаваў арэхі. Гарманісту плацілі грошы, а арэхі азначалі шчадроўкі і дзеўкі далжны хлацёў угаічаць*» (аг. Новая Гута).

Прыведзеныя вышэй прыклады сведчаць як аб адметных рысах мясцовага святкавання Каляд, так і аб яскрава выражанай агульнабеларускай традыцыі.

Спіс літаратуры

1 Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі / Уклад., класіфікацыя, сістэматызацыя матэрыялаў і камент. А.І. Гурскага; уступ. арт. А. І. Гурскага, А. С. Ліса. – Мн.: Бел. навука, 2003. – 429 с.

2 Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / Укладанне, сістэматызацыя, тэксталагічная праца і рэдагаванне В. С. Новак. – Гомель: ААТ “Полеспечать”, 2007. – 456 с.

* Выкарыстаны матэрыял фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны»

УДК 398.432(=161)

Шинкай Шер Мохаммад

Науч. рук. – Е. А. Кастрица, канд. филол. наук, доцент

ОБРАЗ ВОДЯНОГО В ФОЛЬКЛОРЕ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

В статье на материале фольклора восточных славян рассматривается образ духа воды – водяного. Анализ поверий, мифологических рассказов, быличек о водяном, его внешнем облике, среде обитания и функциях, позволяет автору говорить об общих чертах духа воды у всех восточнославянских народов, а значит, об общей славянской основе персонажа.

Славянская мифология, безусловно, отразила миропонимание своих создателей, которые полагали, что мир вокруг них наполнен духами, добрыми и злыми, веселыми и грустными, доброжелательными и коварными. В нашей статье мы рассмотрим образ духа воды. Водяной, как и любой другой персонаж славянской мифологии, отличается определенным набором функций, имеет определенную среду обитания и специфический внешний вид.

Внешний облик

По представлениям белорусов, *«вадзянік – глыбокі стары сярэдняга росту, з доўгай лапацістай барадою, з такімі ж доўгімі валасамі на галаве ў форме кліна, з гладкай бліскачай скурай, расплывістым тварам, азызлым пузам і непрапарцыянальна доўгімі нагамі, на якіх між пальцаў перапонкі. Акрамя таго, і ўсё цела Вадзяніка пакрыта доўгімі валасамі, якія, пры бліжэйшым разглядзе, аказваюцца ці тонкімі струменьчыкамі вады, ці нечым накшталт водарасцяў, што прыліплі да яго скуры»* [1, с. 69]. Вот каким предстает водяной в мифологических текстах, зафиксированных на территории Гомельщины і Могилевщины: *«Валасы ў яго длічныя, зялёныя* (в. Смолькі Касцюковіцкага р-на Магілёўскай вобл.)» [2, с. 18]; *«Вадзяны – ён лахматы, з барадой, зялёны такі* (в. Рудня-Бурыцкая Лоеўскага р-на Гомельскай вобл.)» [2, с. 19].

По народным верованиям украинцев, водяной выглядит как «...**старий довгобородий дід, який панує над Русалками**» [8], также он может «...показуватися людині у вигляді сома, щуки або іншої риби» [3]. Встречаются записи, в которых водяной – это «**сильный крепкий мужчина или старик с большим животом и отечным лицом. Обычно он одет в белую или красную рубаху. Характерными чертами внешности водяного являются растрепанные волосы и длинная борода зеленого оттенка**» [4].

Как свидетельствуют фактические материалы, русские водяного представляли «раздутым, нагим, **косматым, с зеленой бородой, опутанным речной тиной. Лапы у него с перепонками, хвост рыбий, а глаза горят, как уголья. Может показаться в виде зарослей мхом щуки, а может предстать и в собственном виде**» [5, с. 36].

Таким образом, у всех восточнославянских народов водяной чаще преклонного возраста, с бородой и длинными волосами, обычно зеленого цвета, лохматый, с длинными ногами и перепончатыми пальцами или рыбьим хвостом, одутловатым, иногда нагим, иногда в одежде белого, красного или зеленого цветов.

Место обитания

В русском фольклоре водяной представляется как «**нечистая сила, живущая в омутах, в водоворотах, под мельницами, в речных ямах**» [5, с. 36]. Также любимыми местами водяного русские крестьяне «считали тихие и глубокие места на реках, где водятся крупные щуки и сомы» [6, с. 177]. Люди верили, что «**водяные особенно любят селиться под водяными мельницами (там, где быстрина мутит воду и вымывает ямины) или в зарослях тростника и осоки, а также в глубоких и опасных местах в реках, омутах, в народе называемых “темными”, в водоворотах рек, прудов и озер, на дне водоёмов в ямах, над которыми «вертит воду» и т.п.**» [6, с. 177].

По представлениям белорусов, водяной живет «...у **вадаёмах, у адкрытай чыстай вадзе**» [1, с. 69]; «...у **вадзе, дзе коўзаюцца ракі і маленькія рыбы...** (в. Акцябр Буда-Кашалёўскага р-на Гомельскай вобл.)» [7, с. 19]; «...на **рэчцы, у возеры бывае. Крыніц не любя** (в. Стаўбун Веткаўскага р-на Гомельскай вобл.)» [2, с. 19]; «... у **балоце** (в. Жгунь Добрушскага р-на Гомельскай вобл.)» [2, с. 19].

Украинские же верования говорят нам о том, что водяные «**изначально жили в водоемах и были главными над всеми другими местными существами**» [4].

Приведенные выше примеры восточнославянских фольклорных текстов позволяют сделать вывод, что местом обитания водяного являются преимущественно водоемы, омуты, болота, озера и т. п., т. е. места довольно опасные для человека.

Основные функции. Средства защиты

Если говорить об основных функциях водяного, то чаще они являются вредоносными. Так, в белорусских текстах говорится, что водяной может «...**пужаць** рыбу каля сетак рыбакоў, рваць і выварочваць сеткі і іншыя прылады. Вадзянік уважліва пільнуе тых, хто купаецца, падхопліваючы ахвяры між іх, рыбакоў і людзей, якія ўпалі у ваду» [1, с. 70]. Также «ён падманвае людзей і зацягвае ў балота, а потым **тоніць** іх (в. Жгунь Добрушскага р-на Гомельскай вобл.)» [2, с. 19]. Упоминается в белорусских мифологических рассказах и о коварстве водяного: «Казалі, калі яму спадабаецца якая дзеўка, то **заманьвае да сябе ў царства, проста тоніць** ці загадвае русалкам зрабіць гэта» [7, с. 21], «Вось **сядзіць ён і чакае**, пакуль хто-небудзь у ваду не залезе. А таго чалавека, які глыбей заплыве, **хватае і цягне да сябе на дно**» [7, с. 26]. Следует отметить, что активизируются водяные в основном ночью: «...на працягу дня звычайна ляжаць, распластаўшыся на дне, і толькі пасля захаду сонца пачынаюць сваю дзейнасць» [1, с. 71].

Согласно русским поверьям, водяной «**утаскивает к себе тонущих, а иногда просто плавающих людей**» [6, с.180], «...**может прорвать плотину, сломать мельницу, разогнать и выпустить из невода рыбу и т. п.**» [3, с. 180] и др. Тем не менее, в своих владениях он хороший хозяин: «Водяной **пасет на водных просторах, особенно в омутах, стада лещей, сомов, налимов и другой водной живности**» [5, с. 35].

В украинском фольклоре водяной является мифическим персонажем с очень изменчивым характером, так как «в одних легендах он предстает веселым и добрым, в других он изображен строгим и сердитым обладателем, чью благосклонность получить очень трудно» [4]. В украинских поверьях говорится, что «якщо людина необережно втручається до його царства, Водяник може **дуже зашкодити, навіть утопити, перевернути човен тощо**. Тому моряки і рибалки завжди намагалися умилостивити Водяника: в давнину йому приносили в жертву чорну тварину (півня, козла). Існував звичай тримати на кораблях чорну кішку, яка також вважається оберегом і для мірошників водяних млинів. Іноді жертви Водянику приносили й пасічники. Щоб уберегти бджіл від повені, вони кидали в річку свіжий мед і віск, а подекуди навіть перший бджолиний рій (первак)» [3]. Отметим, верования о том, что водяной любит дары, есть у всех восточнославянских народов. Например, жители Новгородской губернии, чтобы задобрить водяного, «при постройке мельницы под водное колесо бросали шило, мыло и голову петуха» [4].

Защищались у славян от водяного и крестом, и молитвой, и освященными предметами, и растениями-апотропеями (папоротником, чесноком и т. п.), и свистом: «*Пры сустрэчы з вадзяніком, русалкамі трэба перакрысціцца, прачытаць малітву «Отчэ наш», обезацельно трэбо, штоб было ў руках якое-небудзь жалеза*» (в. Астрожанка Лельчыцкага р-на), «*...вадзянік байца тых, у каго на шыі хрэшчык*» (в. Баршчоўка Добрушкага р-на), «*Гаварылі, што вадзянік байца свісту*» (г. Касцюковічы Магілёўскай вобл.).

Таким образом, поверья, мифологические рассказы, былички о водяном, его внешнем облике и среде обитания, функциях и средствах защиты от него у белорусов, русских и украинцев похожи, что свидетельствует об общей славянской основе.

Список литературы

- 1 Беларуская міфалогія: Дапам. / Уклад. У. А. Васілевіч. – Мн.: Універсітэцкае, 2001. – 208 с.
- 2 Ніжэйшая міфалогія беларусаў у сучасных запісах / Аўтары-складальнікі В. С. Новак, А. А. Кастрыца. – Мінск: Права і эканоміка, 2014. – 98 с.
- 3 Режим доступа: [http://evolv.ho.ua/Ukraine History and Culture/Ukraine Kultura/](http://evolv.ho.ua/Ukraine%20History%20and%20Culture/Ukraine%20Kultura/). Дата доступа: 10.04.2015
- 4 Режим доступа: <http://bobrpravda.com/vodyanoj-tainstvennyj-hozyain-ozher-bolot-rek/>. Дата доступа: 10.04.2015
- 5 Мифы языческой Руси / Словарь В. А. Иванов, В. В. Иванов. – Ярославль: Академия Холдинг, 2001. – 208 с.
- 6 Краткая энциклопедия славянской мифологии / Под редакцией Н. С. Шапоровой. – М.: ООО “Издательство АСТ”; ООО “Русские словари”, 2003. – 624 с.
- 7 Славянская міфалогія беларусаў (на матэрыялах Гомельскай вобласці) / В. С. Новак. – Мінск: Права і эканоміка, 2009. – 330 с.

УДК 398(476.2-37Гомель)

Ю. П. Ярмоленка

Навук. кір. – С. А. Вяргеенка, канд. філал. навук, дацэнт

ТЭМАТЫЧНАЯ РАЗНАСТАЙНАСЦЬ ЗАМОЎ ГОМЕЛЬСКАГА РАЁНА (ПА МАТЭРЫЯЛАХ ЭКСПЕДЫЦЫІ)

Артыкул прысвечаны аналізу замоў лекавай і гаспадарчай тэматычных груп, запісаных падчас фальклорнай практыкі, прыводзяцца

таксама прыклады тэкстаў. Звяртаецца ўвага на тое, што і па сённяшні дзень гэты жанр вуснай народнай творчасці знаходзіцца ў актыўным бытаванні сярод жыхароў Гомельскага Палесся.

Гістарычная функцыя фальклору заключаецца ў тым, каб захаваць і данесці вопыт мінулых пакаленняў нашчадкам. Замовы – тэксты сакральна-рытуальнага характару – традыцыйна адносяцца да найбольш архаічных жанраў вуснай народнай творчасці. У тыя даўнія часы людзі верылі ў слова, шанавалі яго, а то і баяліся вымавіць яго «не ў добры час», бо нездарма кажуць, што адным толькі словам можна ўзнесці да нябёс і словам жа можна абразіць чалавека, загубіць яго. Нашы продкі надавалі слову выключнае значэнне, яно суцяшала боль, адводзіла ліха, засцерагала, ахоўвала. Усе гэтыя якасці, такія неабходныя для старажытнага чалавека, увабрала ў сябе замоўнае слова, якое народ выкарыстоўваў з утылітарна-практычнымі мэтамі. У тыя далёкія часы людзі шмат чаго не ведалі, многага не маглі растлумачыць, прыпісваючы гэтае незразумелае праявам добрых або злых духаў, таму шмат чаго баяліся. Для таго, каб хоць неяк аберагчы ці дапамагчы ў бядзе, выкарыстоўвалі «гаючае слова» – замову.

У Гомельскім раёне, як і ўвогуле на Гомельшчыне, найбольш пашыраны замовы, звязаныя з побытавай сферай: здароўем, гаспадарчай дзейнасцю, сямейным укладам. Але былі творы (напрыклад, ад няшчасцяў), якія прамаўляліся амаль штодня каб засцерагчыся ад усіх магчымых бед, што падсцерагалі чалавека на кожным кроку. Напрыклад, замова, запісаная падчас фальклорнай практыкі ў в. Церуха Гомельскага р-на ад Н. А. Маісеевай, 1935 г. н.: «Первым разам, Божым часам Госпаду Богу памалюся, Прачыстай Мацеры пакланюся. Прачыстая Маці, хадзі ка мне на помач памаліцца ад нахальнага чалавека. Спасі, Госпадзі, памілуй, Божы Мікіця, мудрасцю мудрыся, хітрасцю хітрыся. Спасі, Госпадзі, ад звера бягучага, ад гада паўзучага, ад нахальнага чалавека, ад плахіх вачэй і плахіх рачэй, ад наглай смерці, ад уроку і ад загалору, ад агня і ад патопу. Дай, Госпадзі, храніцеля і пуцэвадзіцеля. Амін»*.

Многа нечаканасцей падсцерагала чалавека, калі ён вымушаны быў пакідаць сваю хату: розныя здарэнні ў дарозе, сустрэча з «чалавекам злым», са зверам, магла напаткаць непагадзь, «ветры буйныя», і тут можна было спадзявацца толькі на сілу слова і на дапамогу-выратаванне нябесных заступнікаў. Да іх і звяртаецца замаўляльнік у замове «Пры паходзе ў лес»: «Калітку адкрыла, закрыла, перахрысцілася. Выхажу я із варот, Мацяр Божай напярод, залатою рызаю, сярэбранымі ключамі. Залатою рызай пакрывае,

сярэбранымі ключамі закрывае. Сонцам асвятчусь, месяцам агаражусь, і нідзе нікога не баюсь. Амінь. Святы Георгій, явісь с неба на землю, зайдзі к Госпаду Богу за ключамі, закрой чатыры дарогі, ад ветра буйнога, ад чалавека злога, ад гада палзучага, ад звера дрыгучага. Госпадзі, спасаў ты мяне ў малыя годы, спасаў у срэднія, спасі ў старыя, Амінь...» (запісана ад Н. А. Маісеевай, 1935 г. н., в. Церуха Гомельскага р-на). Небяспека падсцерагала і з другога боку – хата заставалася без догляду і ў хату маглі залезці злодзеі. Таму пры выхадзе з хаты прамаўлялася такая замова, запісаная ад таго ж інфарматара: «Выхажу я із дзвярэй рабы Божай Ніны, станаўлюся срадзі двара, са мной Нікола Чудатворац. Закроюсь затворчаскім замком, на дзвюх дзвярах два ангелы сядзяць, хто ідзёт – прайдзёт, хто едзет – праедзет. Грабіцель не дайdzёт, ногі акамянеюць, рукі адзервянеюць, в глазах пацямнее. Вакруг дома моего быстрая рака, высокая гара, цёмны лес. Амінь-амінь-амінь».

І ўсё ж самымі распаўсюджанымі былі і застаюцца замовы, звязаныя са здароўем, бо хваробы падкошвалі людзей, выбіваючы іх з працоўнага рытма, наносычы тым самым шкоду і ў забеспячэнні дабрабыту. Медыцынскіх навыкаў людзі раней не мелі, і сёння ўсё часцей звяртаюцца да гаючых уласцівасцей зёлак і магічнага замоўнага слова. Тэматыка лекавых замоў Гомельскага раёна даволі шырокая. Прывядзем для прыкладу фрагменты тэкстаў, якія прыгаворваліся пры самых распаўсюджаных хваробах – крывацёку, зубнога болю, урокаў і інш. Адзначым, што калі прамаўляліся замовы, то ліха або перакідвалі ў далёкія краі, на неіснуючых персанажаў, або адносілі іх далёка-далёка за мора, каб вярнуцца не змаглі, і ліха не пераплыло тое самае мора ды горы вялізныя: «... На моры ляжаў камень, на тым камені вада гуляла, рабе Божай (імя) боль выганяла з касцей, з машчэй, з румянага ліца, з шчырага жывата. І ссылаю ўрокі на мхі ... там сонца не грэе, раса не ападае, рабы Божай (імя) урокі дажыдае» (запісана ад У. І. Сух, в. Чкалава Гомельскага р-на); «... Выгаваруецца рабу Божаму ... урокі-ўрочышчы, жаноцкія і парабочкія, мужчыньскія і бабоськія. Хто якімі ўрокамі ўрачэ, хай яму кроўю вочы завалачэ...» (запісана ад А. В. Ткачовай, 1929 г. н., в. Старыя Дзятлавічы Гомельскага р-на (раней пражывала ў в. Новыя Дзятлавічы).

Асабліва звяртае на сябе ўвагу замова «Ад зубнога болю»: «— Здароў, маладзік! – Здароў! – Табе – на стаянне, а мне – на здароўе. Маладзік, маладзік, дзе ты быў? – На тым свеце. – Што ты бачыў? – Мёртвыя ва грабах ляжаць. – А ў іх зубы баляць? – Не, не баляць. – Няхай і ў рабы Божай (імя) не баляць і не шчумяць» (запісана ад М. І. Ермаковай, в. Чкалава Гомельскага р-на).

Гэты тэкст, як і пераважная большасць замоў гэтай тэматычнай групы, пабудаваны ў форме дыялога з Месяцам. Месяц – «нябеснае свяціла, якое асацыіруецца ў народным уяўленні з замагільным светам і процістаўляецца сонцу як босству дзённага света, цяпла і жыцця» [1, с. 334]. Таму толькі месяц бачыць, кантактуе з памерлымі, а таму можна дакладна ведаць, што яны робяць і што яны адчуваюць. Калі ў іх, памерлых, зубы не баляць, то няхай не баляць і ў жывых. Тым больш, што душы памерлых таксама могуць паспрыяць жывым. Нашы продкі шчыра верылі ў тое, што пасля смерці душы памерлых актыўна ўмешваюцца (станоўча ці адмоўна) ў жыццё жывых. Культ продкаў з тых часоў дайшоў і да нас – дні памінання продкаў (Радуніца). Хаця пры моцным болі цяпер наўрад ці звяртаемся да месяца, а накіроўваемся да стаматолага – гэта больш эфектыўна.

Лекавыя замовы былі так пашыраны яшчэ і таму, што на Гомельскім Палессі, звяртаючыся да лекара-замаўляльніка («бабкі-шаптухі») чалавек псіхалагічна быў настроены на дапамогу «гаючага слова». Эфект лячэння павялічваўся калі сіла самаўнушэння памнажалася на сілу ўнушэння лекара ды яшчэ падмацоўвалася лячэбнымі маніпуляцыямі (настой лекавых траў – фітатэрапія, расціранні, парэнне ў лазні і г. д.). Усё гэта і садзейнічала такому шырокаму і працягламу бытаванню твораў гэтай тэматычнай групы.

Апрача лекавых замоў даволі вялікую групу складаюць творы гаспадарчай тэматычнай групы. Гаспадар-селянін павінен быў клапаціцца пра будучы ўраджай. Канешне, перш за ўсё ён спадзяваўся на свае рукі, свае сілы і ўменне. Але можна было звярнуцца за дапамогай-падтрымкай да Бога пры пасеве. І тады гучала: «Радзі, Госпадзі, на ўсякую долю: і на бедных, і на багатых, і на крывых, і на сляпых, і на нішчых, радзі Госпадзі на ўсякага. Перакрэсціца» (запісна ад А. В. Ткачовай, 1929 г. н., в. Старыя Дзятлавічы Гомельскага р-на (раней пражывала ў в. Новыя Дзятлавічы)). Як бачым, у замове выказваецца адно з асноўных маральна-этычных правілаў беларуса-палешука, яго спагадлівасць. Селянін клапаціцца не толькі пра дабрабыт сваёй сям'і, ён просіць Бога дапамагчы вырасціць такі ўраджай, каб яго хапіла на «долю ўсякага», а далей пералічваецца «і на крывых, і на сляпых, і на нішчых».

Спрадвеку карміцелькай сям'і, а значыць і паказчыкам дабрабыту селяніна была карова. Вельмі шырокае распаўсюджанне мелі замовы, звязаныя з першым выганам жывёлы на пашу. Яны былі скіраваны на тое, каб, па-першае, ніхто не ўкраў ці не зглазіў скаціну, па-другое, каб добра пасвілася, і прыносіла больш карысці. Жывёліну выганялі ў поле на Юр'еў дзень: «Ідзі, мая каровачка, на Юр'еву расу, на Юр'еву

расу, на Міколаву траву. Прыходзь, мая каровачка, з Юр'евай расы, з Міколавай травы з вялікімі малакамі, з таўстымі сырамі, з глыбокімі смятанамі. Гасподзь Бог знае ды нам памагае» (запісана ад В. К. Ванянковай, в. Вішнёўка Гомельскага р-на).

Трэба сказаць, што замаўляць ці проста прадухіліць, папярэдзіць, ці калі ўжо здарылася няшчасце дапамагчы пэўнымі магічнымі дзеяннямі маглі не ўсе. Вось чаму ўзнікаюць пэўныя складанасці падчас пошуку інфармацыі. Многія з тых, хто карыстаўся замовамі ўжо памерлі, не ўсе навучыліся гэтай справе ад сваіх бабуль ці матак ды і ўвогуле, калі на вёску прыходзілася адна такая варажбітка, знахарка (называлі іх па-рознаму) – гэта ўжо была знаходка. А магло быць і так, што на некалькі вёсак адна жанчына займалася замовамі. Таму безумоўна ўзнікаюць складанасці. Але ж нельга забываць, што, хаця замовы – з'ява старажытная, даўняя, і ўсё роўна ж назваць замовы забытымі нельга, іх многія выкарыстоўваюць і па сённяшні дзень. Нам пашчасціла – мы пазнаёміліся з Нінай Аляксандраўнай Маісеевай, 1935 г. н., з в. Церуха Гомельскага р-на, якая і падзялілася з намі сваім духоўным багаццем – замовамі. Так, да яе звяртаюцца, калі трэба ўтаймаваць навальніцу, каб град не пабіў пасевы, не прынёс гора: «Ад гразы ў мяне малітвы ёсць, я ж гляжу бура такая страшная, молнія, тады я запалю свечачку і свечачка эта, каторую я брала на страсны дзень... Я запалюю, і чытаю малітвы ад гразы ці молніі, ці буры. Памалюся так два, тры разы, і яна пашла стараной тая граза...». Ніна Аляксандраўна ведае і што трэба рабіць пры пажары: «Еслі ў каго хата гарыць, то нада кінуць яйцо ў агонь, то агонь будзе сціхаць. Эта абязацельна! Яшчэ еслі пажар дзе-нібудзь, мяне часта завуць, я бяру ікону “Большая непалімая купіна” і іду туды, і малюся тры разы, яно тады сціхае трохі, яно-та гарыць, а на другія хаты ўжэ не кідае».

А жыхарка в. Рагі Ніна Яўгенаўна Санько, расказала як рожаніца можа зрабіць роды больш лёгкімі: «Между схватак нада прагаварыць: “Лікуй род человечэскій чэрэз спасіцеля нашего Хрыста. Амін”». А каб цяжарнай жанчыне засцерагчы сябе падчас выношвання дзіцяці трэба зрабіць наступнае: «Еслі на малады месяц бярэменная скажа такія словы, то за ўсю бярэменнасць з ёй нічога не случыцца: “Матушка-заступніца, заступі за мой живот, за мое дзіця, спасі, сохрани і оборони меня. Во імя Отца і Сына і Святого Духа. Амін”. Так вот нада гаварыць было». Таксама Ніна Яўгенаўна змагла нам расказаць некаторыя цікавыя факты «ад рознай бяды», якія яна добра ведае, непамятаючы ўжо ад каго пачула: «Калі ў адкрытае вакно заляціць пціца якая – гэта страшную бяду прадвяшчае, тады нужна

сказаць: “Як заляцеў, так і выляцеў”»; «Калі муха пасярод зімы ў хату заляцела, кажуць, гэта к гробу. Стукніце лягонечка па сцяглу і ціхенька скажыце: “Кождому свой час, а эта беда не па нас”». Падчас Вялікадня Ніна Яўгенаўна параіла наступнае: «Скарлупкі ад вараных яек, не выкідваць. Імі адпаіваюць бальных людзей і жывотных». А на развітанне параіла мне перад экзаменам зрабіць наступнае, тады «мне абязацельна пашчаслівіць» – казал яна: «Тры разы страхні адзежду ў якой пойдзеш, і скажы: “Хто за Госпадам Богам ішоў, яго ўчанікамі сталі. І я іду за Госпадам. Госпадзі, пашлі мне ўдачу ў учэнні. Ва імя Атца і Сына і Святога Духа. Амін”».

Такім чынам, замовы як жанр вуснай народнай творчасці хоць і прайшла ў сваім развіцці даволі доўгі шлях (ад архаічнасці да нашых дзён), не згубіла сваёй актуальнасці. І мы, студэнты, пасля фальклорнай практыкі, сустрэўшыся, пагаварыўшы з нашымі старэнькімі і такімі мудрымі бабулькамі-інфарматамі, пераканаліся, што не павінна адыйсці ў нябыт разам з імі і назапашанае імі багацце, што мы павінны навучыцца даражыць той спадчынай, якую збераглі для нас нашыя бабулі і матулі, якой зараз так шчодро гатовы дзяліцца. На шляху зберажэння і засваення фальклорнай спадчыны намі зроблены толькі першы крок.

Спіс літаратуры

1 Шапарова, Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии: Ок. 1000 статей / Н. С. Шапарова. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Русские словари», 2003. – 624 с.

* Выкарыстаны матэрыял фальклорнай практыкі 2014 г. Запісы захоўваюцца ў архіве кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі УА «ГДУ імя Ф. Скарыны».

Содержание

Литературоведение

Анцимонік А. В. Адметнасць увасаблення экзістэнцыйных матываў у творчасці А. Хадановіча.....	3
Атрошкіна В. С. Поиски нравственного идеала в романе «Возвращение в Брайдсхед» И. Во	8
Бандурына К. М. Гісторыя фактаў і факты гісторыі: чалавек у цэнтры ўвагі дакументалістыкі	12
Бондарович М. И. Особенности реализации женских образов в лирической новелле Н. А. Некрасова.....	17
Гончаров В. В. «Vixi» А. Адамовича в контексте литературы о Великой Отечественной войне	22
Гулак Н. А. Отражение связи рационального и стихийного в лирике М. И. Цветаевой	27
Евтухова О. В. Активность читательского участия в повести А. Иванова и А. Устиновой «Тайна зеленого БМВ»	31
Зубарева К. С. Триллер и чиллер: своеобразие жанров	36
Игнатенко М. В. Русская комедия второй половины 18 века: пути развития и жанровые модификации	41
Канаваленка А. В. Мудрыя ўрокі мінуўшчыны	46
Корбут Н. В. Музыкальные образы в повести М. Ю. Лермонтова «Штосс»	49
Романькова Н. В. Специфика реализации сюжетики рыцарского романа в поэзии Н. Гумилева	53
Ромашко М. С. Особенности поэтики звукообраза в элегиях В. А. Жуковского	58
Северинова О. Л. Образы измененных состояний сознания в романе Захара Прилепина «Патологии».....	63
Смірнова Н. В. Аўтарская міфалогія ў сучаснай беларускай лірыцы	69
Суглобова О. А. Речь рассказчика-героя в произведениях М. Зощенко	74
Ткаченко М. Д. Символика числа в сказках В. А. Жуковского и А. С. Пушкина.....	78
Хоронжая В. В. Идеальное пространство в романе Б. Акунина «Пелагия и белый бульдог».....	83
Ярмоленка А. У. Характар адлюстравання часу ў аповесці М. Гарэцкага «Камароўская хроніка».....	88

Языкознание

Андриевская Д. С. Функционирование фразеологических выражений в газетно-публицистическом тексте.....	93
Богдан Т. А. Варыянтнасць саматычных фразеалагізмаў беларускай мовы з кампанентам ‘язык’	97
Дземідзенка К. У. Параўнанне ў вясельных песнях Гомельшчыны ..	101
Дроздова Т. В. Производные модальные значения каузативных глаголов перемещения	106
Дубодел А. П. Сравнение языковых маркеров публицистического и политического дискурсов	112
Дулуб А. А. Дэструктыўныя фігуры маўлення ў публіцыстыцы Р. Барадуліна	117
Кривошеева В. Д. Генезис антропонимов с компонентом –мігь ...	121
Лёгенькая К. В. Народнае параўнанне ў кантэксте беларускай казкі	127
Леванова А. А. Структурно-семантические характеристики английских фразовых глаголов	130
Макаренко М. М. Этические основы категории вежливости в традициях и ценностях русскоязычной, англоязычной и корейской лингвокультур.....	134
Манько К. А. Да пытання аб месцы і ролі слоў-суправаджальнікаў да фразеалагізмаў беларускай мовы са значэннем ‘мала’.....	139
Несцяровіч Т. В. Жэставыя фразеалагізмы беларускай мовы з кампанентам <i>галава</i>	144
Панина Л. А. Ложноориентирующие формулы отсылок в текстах восточнославянских заговоров	149
Пінчук Ю. Ю. Варыянтнасць фразеалагізмаў мовы твораў Якуба Коласа са значэннем ‘памяць / забыццё’	153
Падабедава С. В. Лексіка-семантычнае вар’іраванне пры перакладзе балады Адама Міцкевіча «Пані Твардоўская»	157

Фольклористика

Аксёнава В. І. Вобраз русалкі ва ўсходнеславянскай традыцыі	162
Барсукова Н. В. Асаблівасці мастацкай вобразнасці ў калыханках...	166
Васіленка Я. У. Сродкі мастацкай вобразнасці ў лекавых замовах.	169
Глякава Т. В. Вяселле ў Гомельскім раёне	173
Дакукін А. Д. Магічнае кола ў варожбах беларусаў	177

<i>Дуброўская Д. І.</i> Жаночыя вобразы восеньскай абрадавай паэзіі (на матэрыяле ільняных песень)	181
<i>Каранькова Т. У.</i> Маральна-этычныя паняцці «дабро-зло» ў прыказках і прымаўках беларусаў	184
<i>Купченко Е. С.</i> Сны о домашних животных в традиционной культуре восточных славян и европейцев	188
<i>Рэшанок А. М.</i> Мясцовая спецыфіка радзінна-хрэсьбіннай абраднасці Гомельскага раёна	192
<i>Соловей А. И.</i> Праздник света и воды. Крещение Господне: история и традиции празднования	195
<i>Тычына Г. А.</i> Каляды ў Гомельскім раёне.....	200
<i>Шинкай Шер Мохаммад.</i> Образ водяного в фольклоре восточ- ных славян	204
<i>Ярмоленка Ю. П.</i> Тэматычная разнастайнасць замоў Гомельскага раёна (па матэрыялах экспедыцыі)	207

Научное издание

Актуальные проблемы филологии

Сборник научных статей

Основан в 2007 году

Выпуск 8

Ответственный за выпуск А. В. Бредихина

Подписано в печать 29.06.2015. Формат 60х84 1/16.

Бумага офсетная. Ризография. Усл. печ. л. 12,6.

Уч.-изд. л. 13,7. Тираж 50 экз. Заказ 466.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования

«Гомельский государственный университет имени Франциска Скорины».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/87 от 18.11.2013.

Специальное разрешение (лицензия) № 02330 / 450 от 18.12.2013.

Ул. Советская, 104, 246019, Гомель.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ