

## Список использованных источников

1. Михельсон, М. И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний / М. И. Михельсон. – Т. 1 : А–О. – СПб, 1902; Т. 2 : П–V. – СПб., 1903.
2. Максимов, С. В. Крылатые слова / С. В. Максимов. – М. : Терра, 1995. – 512 с.
3. Ашукин, Н. С. Крылатые слова. Литературные цитаты, образные выражения / Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. – 4-е изд., доп. – М. : Худож. лит-ра, 1987. – 527 с.
4. Берков, В. П. Большой словарь крылатых слов / В. П. Берков, В. М. Мокиенко, С. Г. Шулежкова. – М. : Рус. словари, 2000. – 624 с.
5. Шулежкова, С. Г. Словарь крылатых выражений из области искусства : более 1000 крылатых выражений / С. Г. Шулежкова. – М. : Азбуковник и др., 2003. – 427 с.
6. Князев, Ю. П. Словарь живых крылатых выражений русского языка : около 4000 крылатых выражений / Ю. П. Князев. – М. : АСТ : Астрель, 2010. – 793 с.
7. Дядечко, Л. П. Новое в русской и украинской речи: крылатые слова – крилаті слова (материалы для словаря) : учеб. пособие : в 4 ч. / Л. П. Дядечко. – Киев : Комп'ютерпрес, 2003.
8. Chlebda, W. Rosyjsko-polski słownik skrzydlatych stów / W. Chlebda, V. M. Mokienko, S. G. Szuleżkova. – Łask, 2003. – 459 с.
9. Мокиенко, В. М. Большой словарь русских поговорок : более 40 000 образных выражений / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2013. – 783 с.
10. Мокиенко, В. М. Большой словарь русских пословиц : около 70000 пословиц / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина, Е. К. Николаева. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2010. – 1023 с.
11. Зыкова, Е. И. Давайте говорить правильно! Крылатые слова в современном русском языке: Краткий словарь-справочник / Е. И. Зыкова, В. М. Мокиенко. – СПб. : Академия, Филологический факультет СПбГУ, 2006. – 356 с.
12. Ермолаева, Ю. А. Школьный словарь живых русских пословиц / Ю. А. Ермолаева, А. А. Зайнулдинов, Т. В. Кормилицына, В. М. Мокиенко, Е. И. Селиверстова, Н. Е. Якименко. – СПб. : Астрель: АСТ, 2007. – 352 с.

**Abstract.** The article is a complete description of the basic principles of the “School Dictionary of the winged words of the Russian language”, which is part of a series of phraseological dictionaries for schoolchildren, which is compiled at the Faculty of Philology of St. Petersburg State University. One of the main principles of forming the vocabulary and determining the structure of the vocabulary has become its focus on the addressee: students of Russian schools, colleges, teachers of secondary education. To select winged words, the authors relied on the results of an experimental survey of senior schoolchildren and students from different regions of Russia.

**Keywords:** Russian studies, phraseology, winged words, phraseology of the language of writers, winged words.

УДК 811.161.1'42:398.92:791-5

И. В. Зыкова

## ФРАЗЕОЛОГИЯ В КОНСТРУИРОВАНИИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

**Аннотация.** Исследование направлено на развитие теории лингвокреативности посредством изучения креативных возможностей фразеологических единиц в построении кинематографических тропов. В работе анализируются фильмы отечественных и зарубежных кинорежиссеров разных периодов, жанров и направлений. Особое внимание уделяется разработке таких понятий, как «поэтика кинодискурса», «лингвокреативность», «кинематографический троп», «кинематографическая постанковка фразеологизма». Выделяются основные типы вер-

бально обусловленных кинотропов. Вырабатывается пошаговый алгоритм анализа кинометонимий и кинометафор, основанных на фразеологических единицах.

**Ключевые слова:** лингвокреативность, фразеологизм, кинематографический троп, поэтика кинодискурса.

В настоящей статье мы обращаемся к рассмотрению особого способа креативного функционирования фразеологических единиц, под которым имеется в виду их использование в качестве основы или источника для создания кинематографической образности. Наше исследование проводится в русле такого активно развивающегося сегодня научного направления, как поэтика кино. Кратко осветим специфику этого направления и представим ключевые понятия проводимого нами исследования, позволяющие изучить потенциал фразеологизмов в лингвокреативном моделировании кинодискурса.

Начало формирования поэтики кино было положено в 1927 году, когда выходит в свет сборник статей «Поэтика кино», подготовленный представителями и сторонниками формализма и посвященный актуальным проблемам седьмого искусства (по Р. Канудо) – искусства кино. В сборник вошли работы Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, Б. В. Казанского, А. И. Пиотровского, В. Б. Шкловского, Р. О. Якобсона и др. Тематика статей указывает на целевую направленность этого издания – осмыслить природу кинопроизведения, выявить его отличительные особенности, разработать язык кино, предложить систему новых поэтических приемов и методов построения многомерной художественной реальности кинофильма. Идеи и концепции авторов сборника «Поэтика кино» послужили фундаментальной основой для формирования со временем новых междисциплинарных подходов к изучению кино, активное становление и развитие которых приходится на вторую половину XX–начало XXI вв. В настоящее время данные подходы образуют целостное трансдисциплинарное направление – поэтику кино (см., например, [1; 2]).

Принимая во внимание накопленный в поэтике кино опыт изучения кинопроизведений, в своем исследовании мы обращаемся к анализу роли вербальной модальности в создании кинематографической образности, в частности к проблеме использования фразеологизмов как оснований порождения кинематографических тропов, в ходе которого раскрываются их (т. е. фразеологизмов) креативные возможности (см. также о различных неконвенциональных способах использования фразеологических единиц в [3; 4]). В исследование вводится в качестве основополагающего понятие «поэтика кинодискурса» и разрабатывается его дефиниция. Под **поэтикой кинодискурса** нами понимается «совокупность разного рода художественных принципов, приемов, стратегий и средств, направленных на построение кинематографического дискурса как специфической по своей природе (т. е. многомерной, полимодальной, поликодовой, мультимедийной, виртуальной) кинематографической (художественной) реальности, существующей в фикциональном пространстве и времени и отражающей определенную концепцию мира (или определенное мировоззрение, определенную идеологию)» [5, с. 115].

Во многих современных исследованиях отмечается, что в процессе конструирования художественной реальности кино (*fictionalization*) происходит своеобразная, творчески осознанная и эстетически осмысленная «интеракция» разных видов образности – вербальной, визуальной (или зрительной), аудиальной (или звуковой) и кинетической. Создаваясь посредством соответствующих средств и приемов, данные виды совокупно формируют особый род образности – **образность кинематографическую**. При этом сопряжение и взаимосвязь вербальной, визуальной, аудиальной и кинетической образности в кино обладают определенной исторической динамикой и зависят от определенного направления в киноискусстве и киножанра, в рамках которых производится фильм. С учетом этого, в своем исследовании мы обратились к изучению кинопроизведений разных направлений и жанров игрового кино. В качестве основного материала были отобраны отечественные кинокомедии, вышедшие с 1960-х по 2020-е годы, т. е.

в течение шести периодов, каждый из которых представляет собой отдельный этап развития отечественного кинематографа (например, кинокомедии «Полосатый рейс», «Три плюс два», «Кин-дза-дза», «Небеса обетованные», «Приходи на меня посмотреть», «Артистка», «Холоп»). Общий объем основного киноматериала составляют 44 кинокомедии, общая продолжительность которых 73 часа. Кроме того, для изучения указанной выше проблематики к исследованию привлекаются фильмы таких кинорежиссеров, как Андрей А. Тарковский, Вуди Аллен, Альфред Хичкок, Ингмар Бергман, Федерико Феллини, Питер Гринуэй. Таким образом, в фокусе нашего внимания находятся, с одной стороны, фильмы, принадлежащие к так называемому кинемейнстриму и ориентированные на массового зрителя, а с другой стороны, – фильмы, относящиеся к такому направлению, как авторское или поэтическое кино и не рассчитанные на широкую аудиторию.

Наше исследование вербальных (фразеологических) источников кинематографической образности базируется на совокупности накопленного теоретико-методологического опыта в области изучения ряда феноменов, среди которых наибольшей значимостью для настоящей работы обладает кинематографический троп.

Стоит отметить, что понятие «кинематографический троп» (cinematic trope) коррелирует с понятием «кинематографический образ» и по-разному определяется в современной научной литературе. К примеру, основываясь на понятии тропа Х. Уйта и идеи практики М. Фуко, А. Прохоров считает, что (кинематографические) тропы «создают операционные системы, порождающие смыслы и ценности, необходимые для поддержания существующей в обществе модели экономического производства» [6, с. 40]. В своем исследовании мы исходим из понимания **кинематографического тропа** как основного конститутивного элемента поэтики кинодискурса, представляющего собой сложно организованную динамическую полимодальную единицу, посредством которой формируется образно-содержательный план кинопроизведения и реализуются его основные художественно-эстетические и прагматические задачи.

Существуют различные подходы к типологии кинематографических тропов, отличающиеся, главным образом, по количеству выделяемых основных тропов и их разновидностям (см., например, [6; 7]). К числу наиболее распространенных относится типология, в которой выделяют два кинематографических тропа – кинематографическую метафору, или кинометафору, и кинематографическую метонимию, или кинометонию (о возможности выделения других тропов – киногоиперболы, кинолитоты, киноиронии и т. д. – см., например, [8; 9]).

Предпринятое нами исследование позволило, прежде всего, определить в исследуемых кинопроизведениях и проанализировать одну из основных разновидностей кинематографических тропов – вербально обусловленные кинотропы, среди которых были разграничены кинометафоры и кинометонимии. Одним из источников выявленных нами кинотропов являются фразеологические единицы. О том, что важным ресурсом кинематографической образности выступают устойчивые словесные метафоры, писали еще основатели теории киносемантики. Так, Б. М. Эйхенбаум утверждал, что «материалом для кинометафор могут служить только ходячие словесные метафоры» [10, с. 52]. Для демонстрации этого утверждения Б. М. Эйхенбаум приводит кинометафору, образованную на базе фразеологизма *смотреть сверху вниз на кого-либо* («относиться к кому-либо свысока, пренебрежительно; вести себя высокомерно» [11]) в фильме «Шинель», описывая ее следующим образом: «...в сцене между Акакием Акакиевичем и “значительным лицом” меняются ракурсы снизу, когда Акакий Акакиевич смотрит на “значительное лицо”, и сверху, когда “значительное лицо” кричит на Акакия Акакиевича» [10, с. 52].

Как показало исследование, фразеологизмы, лежащие в основе выявленных кинематографических тропов, имеют разную форму презентации. Они могут быть представлены только аудиовизуальным рядом (см. пример 1, рис. 1), а также могут произно-

ситься и / или быть написаны (см. пример 2, рис. 2). Рассмотрим примеры разных форм представления фразеологизмов, составляющих основу построения кинометонимии и кинометафоры.

**Пример 1.** На рис. 1 представлены несколько кадров из советской кинокомедии «Семь нянек» (Р. Быков, 1962), изображающих первую встречу двух киноперсонажей – Павла (Валентин Буров) и Аллы (Вера Майорова). Первое и случайное знакомство молодых людей происходит в общежитии часового завода, куда приходит Алла в поисках Афанасия Полосухина – трудного подростка, которого Павел и его друзья взяли на перевоспитание из детской колонии.



Рисунок 1 – Кадры из фильма «Семь нянек».

Посредством ряда кинематографических приемов – крупных планов, смены перспективы и ракурсов съемки – создается кинометонимия, в основе которой лежит фразеологическая единица *с первого взгляда (влюбиться)* со значением ‘сразу же (влюбиться)’ [11]. Данная фразеологическая единица не произносится в фильме, однако по мере просмотра всего эпизода она без труда реконструируется кинореципиентом. Благодаря определенному взаимодействию визуального, кинетического и аудиального (музыкального) рядов становится очевидно, что внезапное чувство влюбленности при первом знакомстве возникает у молодого человека. Согласно позиции У. Эко, созданный в фильме кинематографический троп можно охарактеризовать как визуальное воспроизведение хорошо знакомой кинозрителю и легко распознаваемой им в фильме языковой единицы [12]. Придерживаясь же разрабатываемого в нашем исследовании подхода, мы считаем, что создание данной кинометонимии и многих других кинематографических тропов представляет собой кинематографическую постановку (или инсценировку) фразеологизма (см. подробнее в [13]).

**Пример 2.** В качестве примера кинематографического тропа, созданного на базе фразеологизма, который не только произносится, но и является ключевым элементом в его (т. е. кинотропа) вербальной структуре, служит эпизод из кинокомедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен!» (Э. Климов, 1964). В данном эпизоде раскрывается воображаемая главным киноперсонажем Костей Иночкиным (Виктор Косых) ситуация того, что произойдет с его бабушкой, когда она узнает, что за нарушение дисциплины его выгнали из детского лагеря. На рис. 2 даны несколько кадров разворачивающейся в ходе показа фильма кинометафоры, источником которой выступает фразеологизм *вгонять / вогнать в гроб кого-либо* – ‘доводить до смерти кого-либо’ [11].



Рисунок 2 – Кадры из фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»

О начале развертывания кинометафоры сигнализирует предложение «*Ну вот, предположим, приеду я*». Полная вербальная структура этой кинометафоры включает воображаемый диалог Кости с бабушкой и воображаемую прощальную речь начальника лагеря во время похоронной процессии, в которой он винит Костю в смерти его бабушки:

(Костя, голос за кадром): *Ну вот, предположим, приеду я. Бабка ничего не знает. Пока что поет. Щас увидит меня и скажет: «Костя! Тебя что, из лагеря выгнали?»*

(Бабушка Кости): *Костя! Тебя что.... из лагеря выгнали?*

(Костя, голос за кадром): *Ну и конечно, «Ты меня в гроб вгонишь».*

(Бабушка Кости): ***Ты меня в гроб вгонишь.***

(Костя): *Ну вот, началось.*

(Костя): *Тааак, щас говорить начнут. «Когда он был маленьким...»*

(Начальник пионерлагеря): *Когда я был маленьким...*

(Костя, голос за кадром): *«У него, конечно, тоже была бабушка...»*

(Начальник пионерлагеря): *... у меня тоже была бабушка.*

(Костя, голос за кадром): *«Но за всю свою жизнь он не смог, а я смог...»*

(Начальник пионерлагеря): *Но за всю свою жизнь я не смог **огорчить ее до смерти**. А он – смог.*



Стоит отметить, что фразеологизм – источник кинематографической метафоры произносится в данном эпизоде дважды, а знаком к завершению ее представления в фильме служит экспликация значения фразеологизма посредством выражения «*огорчить ее до смерти*», а также сигнал отъезжающей электрички, на которой Костя должен быть уехать домой, но не уехал, а тайно вернулся в лагерь.

Согласно полученным данным, по количеству вербальных единиц – источников кинематографической образности установленные кинематографические тропы делятся на моновербальные и поливербальные. К моновербальным мы относим кинотропы, в основе создания которых лежит одна вербальная единица – слово, словосочетание, фраза, предложение, фразеологизм, прецедентный феномен и др. Поливербальные – это кинотропы, в основе создания которых лежат две и более вербальных единицы – слов, словосочетаний, предложений, фразеологизмов, прецедентных феноменов и др. [13]. Особого внимания заслуживает выявленный в ходе исследования такой тип моновербальных кинематографических тропов, как **резонансная кинометафора**. Она образуется тогда, когда одна и та же вербальная единица, в частности фразеологизм, имеет неоднократное воспроизведение в фильме, каждый раз получая кинематографическое воплощение с помощью определенных полимодальных средств. Рассмотрим пример.

**Пример 3.** Примером резонансных кинометафор является кинометафора «роль случая и провидения, предопределенность судьбы» в фильме Андрея А. Тарковского «Сталкер» (1979). На рис. 3 и 4 представлены разные эпизоды путешествия главных киноперсонажей – Сталкера (Александр Кайдановский), Писателя (Анатолий Солоницын) и Профессора (Николай Гринько) – в аномальное место под названием «Зона». В этих эпизодах можно наблюдать разное воплощение кинометафоры, в основе которой лежит один и тот же фразеологизм *бросать (метать, кидать, тянуть) жребий / жребий брошен* – ‘окончательное решение принято; сделано решительное начало в каком-либо деле, предприятии и т. п.’ [11] (см. также *жребий* – ‘условный значок, вынимаемый наудачу из множества других при каком-нибудь споре, состязании, разделе и устанавливающий права на что-нибудь, порядок какой-нибудь очереди или решающий что-нибудь спорное’ [14]).



Рисунок 3 – Кадр из фильма «Сталкер»



Рисунок 4 – Кадр из фильма «Сталкер»

На рис. 3 изображается ситуация, когда Сталкер ведет Профессора и Писателя к Комнате желаний, находящейся в «Зоне». В качестве образно воспринимаемого жребия здесь выступает перебинтованная гайка, которую бросает Сталкер для проверки безопасности места и выбора безопасного направления их пути к Комнате. На рис. 4 представлена ситуация принятия решения о том, кто первым пойдет в самое опасное и страшное место в «Зоне» – тоннель, который прозвали «мясорубка». В качестве жребия участники этой экспедиции тянут спички. Таким образом, в фильме осуществляется разная кинематографическая постановка фразеологизма *бросать (метать, кидать, тянуть) жребий / жребий брошен*, обеспечивающая разное развертывание кинометафоры и создающая эффект резонанса. Надо сказать, что поддержание и в известной мере усиление эффекта резонанса достигается за счет неоднократного произнесения киноперсонажами данного фразеологизма, а также близких ему по значению лексических единиц.

В ходе нашего исследования был выработан алгоритм анализа вербально обусловленных кинематографических тропов. Он состоит из нескольких этапов, предполагающих изучение специфики кинематографической постановки вербальной единицы (в частности фразеологизма) по следующим параметрам:

- 1) **форма презентации исходной вербальной единицы** в кинофильме: произнесена или написана; произнесена и написана; не произнесена и не написана;
- 2) **продолжительность кинематографической постановки исходной вербальной единицы**, в результате которой создается кинотроп, и ее локализация в темпоральной структуре фильма;
- 3) **общая вербальная структура кинотропа**: все вербальные средства, задействованные в инсценировке исходной вербальной единицы и построении на ее основе кинотропа;
- 4) **визуальный ряд кинотропа**: описание мизансцены (место, время, действующие лица, костюмы, декорация), движение камеры, угол съемки, монтаж, свет, контраст и др.;

5) **звуковой ряд кинотропа**: музыкальное сопровождение, различные звуки и шумы, акустические эффекты;

6) **кинетический ряд кинотропа**: широкий спектр экстероцептивных и проприоцептивных модальностей, связанных с игрой актеров, например перемещение и положение в пространстве, жестикуляция, телодвижения, мимика и т. д. (см. подробнее в [13]; см. также в [15]).

В результате применения данного алгоритма анализа выявляются модальности, наиболее релевантные для кинематографической постановки вербального источника, каковым является в данном случае фразеологизм, и, соответственно, для целостного восприятия кинотропа, декодируемого реципиентом в ходе просмотра того или иного фильма.

Подводя итог всему вышесказанному, мы можем заключить, что фразеологизмы могут выступать в кинодискурсе своего рода креативными модуляторами процесса конструирования многомерной полимодальной образности, направленной на достижение ключевой прагматической задачи кинопроизведения и оказания определенного лингвоэстетического и прагматического воздействия на реципиента. Исследование фразеологических единиц в такой их функции позволяет расширить представление о креативных возможностях фразеологии в полимодальном (кинематографическом) дискурсе и углубить понимание природы и характера лингвистической креативности.

#### Список использованных источников

1. Bordwell, D. Poetics of cinema / D. Bordwell. – New York (N.Y.) / London : Routledge, 2007. – 512 p.
2. Kappelhoff, H. The politics and poetics of cinematic realism (Columbia themes in philosophy, Social Cr) / H. Kappelhoff. – New York (NY) : Columbia University Press, 2015. – 280 p.
3. Мелерович, А. М. Фразеологизмы в русской речи. Словарь / А. М. Мелерович, В. М. Мокиенко. – 2-е изд., стереотип. – М. : Русские словари, Астрель, 2001. – 856 с.
4. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / отв. ред. В. Н. Телия. – 2-е изд., стер. – М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006. – 784 с.
5. Зыкова, И. В. Лингвокреативность в кинодискурсе / И. В. Зыкова // Лингвокреативность в дискурсах разных типов: пределы и возможности : коллективная монография / отв. ред. И. В. Зыкова. – М. : Р.Валент, 2021. – С. 105–195.
6. Прохоров, А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / А. Прохоров. – СПб. : Академический проект, Издательство ДНК, 2007. – 344 с.
7. Chandler, D. Semiotics: The basics. 2<sup>nd</sup> ed. / D. Chandler. – London-Ney York : Routledge, 2007. – 308 p.
8. Whittock, T. Metaphor and film / T. Whittock. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – 178 p.
9. Urios-Aparisi, E. Interaction of multimodal metaphor and metonymy in TV commercials: Four case studies / E. Urios-Aparisi // Forceville Ch., Urios-Aparisi E. (eds) Multimodal metaphor. – Berlin : Mouton de Gruyter, 2009. – P. 95–117.
10. Эйхенбаум, Б. М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. / Б. М. Эйхенбаум. – М. : Академический проект; Альма Матер, 2016. – С. 14–53.
11. Фразеологический словарь литературного русского языка / А. И. Федоров [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://phraseology.academic.ru/>. – Дата доступа: 30.09.2021.
12. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию [пер. А. Г. Погоняйло и В. Г. Резник]. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
13. Зыкова, И. В. Поэтика кинодискурса в полимодальном измерении / И. В. Зыкова // Полимодальные измерения дискурса / отв. ред. О. К. Ирисханова. – М. : Издательский Дом ЯСК, 2021. – С. 153–238.
14. Толковый словарь Ушакова / Д. Н. Ушаков. – Режим доступа : <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/>. – Дата доступа : 30.09.2021.

15. Müller, C. Cinematic metaphor: Experience – affectivity – temporality / C. Müller, H. Kappelhoff (eds.). – Berlin : DeGruyter, 2018. – 280 p.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №19-18-00040) в Институте языкознания РАН.

**Abstract.** The research is aimed at developing the theory of linguistic creativity by studying the creative possibilities of phraseological units in the process of shaping cinematic tropes. The material includes films of Soviet and Russian as well as foreign film directors. The studied films are released in different periods and represent various cinematic genres. Special attention is paid to the development of the concepts of “poetics of cinematic discourse”, “linguistic creativity”, “cinematic trope” and “cinematic staging of phraseological units”. The main types of verbally-based cinematic tropes are established. The multistep algorithm of analyzing phraseologically-based cinematic metonymies and cinematic metaphors is offered.

**Keywords:** linguistic creativity; phraseological unit; cinematic trope; poetics of cinematic discourse.

УДК 811.161.3'373:398.9

Я. Я. Іваноў, Ю. А. Петрушэўская

**ЯКІЯ ПРЫКАЗКІ Ў БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ  
МОЖНА ЛІЧЫЦЬ НАЦЫЯНАЛЬНА АДМЕТНЫМІ?  
(да праблемы вызначэння нацыянальнай спецыфікі  
прыказкавага фонду беларускай мовы)**

**Анотацыя.** Разглядаецца метадалогія апісання нацыянальнай адметнасці беларускіх прыказак, якая павінна вызначацца ў рэчывы сінхранічнага падыходу шляхам размежавання прыказак на спецыфічна беларускія і агульныя з іншымі мовамі (на шырокім моўным фоне) і далейшай дыферэнцыяцыі і тых і другіх паводле нацыянальна-моўнай своеасаблівасці (наяўнасці ўласна беларускіх элементаў у моўным афармленні прыказак) і / або нацыянальна-культурнай маркіраванасці (адлюстравання ў прыказках як цэласных моўных знакаў або ў асобных элементах іх структуры ці зместу фактаў беларускай нацыянальнай гісторыі і культуры, менталітэту беларускага народа).

**Ключавыя словы:** беларуская мова, прыказка, нацыянальная адметнасць, прыказкавы фонд, агульнасць з іншымі мовамі, спецыфічнасць, нацыянальна-моўная своеасаблівасць, нацыянальна-культурная маркіраванасць.

Вызначэнне нацыянальнай спецыфікі прыказкавага фонду беларускай мовы з’яўляецца адной з актуальных праблем беларускай парэміялогіі [1]. Гэта праблема акрэслілася ў беларускім мовазнаўстве ў канцы ХХ – пачатку ХХІ ст. [2; 3; 4] і ў розных аспектах разглядаецца ў шматлікіх даследаваннях [5], у тым ліку і ў метадалагічным плане [6; 7; 8]. Аднак дыферэнцыяцыя нацыянальнага і іншанацыянальнага кампанентаў у беларускай парэміялогіі і фразеалогіі яшчэ застаецца дыскусійнай праблемай з уласна лінгвістычнага пункту гледжання як у факталагічным, так і ў метадалагічным плане.

Аб’ём нацыянальна спецыфічнай часткі ў прыказкавым фондзе беларускай мовы звычайна неапраўдана перабольшваецца. Ва ўласна лінгвістычным плане гэта выяўляецца ў тым, што прыказкі кваліфікуюцца як уласна беларускія паводле паходжання на падставе ўжывання ў іх слоў-рэалій, адлюстравання ў прататыпах прыказак гістарычных, географічных, сацыяльных, культурных умоў жыцця беларускага народа, карэляцыі прыказкавага зместу з духоўным светам беларусаў, наяўнасці ў лексічна-фразеалагічным складзе прыказак кампанентаў, якія адсутнічаюць у іншамоўных прыказкавых аналагах і г. д. Аднак такія характарыстыкі могуць быць