

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины»

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ

Сборник научных статей

Основан в 2008 году

Выпуск 6

Гомель
ГГУ им. Ф. Скорины
2013

УДК 80 (082)

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

Для студентов, аспирантов и широкого круга читателей.

Редакционная коллегия:

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

Рецензенты:

кандидат филологических наук И. А. Боровская;
кандидат филологических наук Е. Н. Полуян

УДК 821.161.1 – 1*Мандельштам:130.3:117

О. А. Астапенко

Научн. рук. – Н. А. Дробышевская, ассистент

ТРАНСФОРМАЦИЯ ДУХА В МАТЕРИЮ

В статье рассматривается проблема взаимодействия телесного и духовного на примере творчества Осипа Мандельштама, поэтика которого объясняет нам, каким образом может происходить трансформация духа в материю.

Загадочное и в то же время очевидное совместное бытие двух начал в человеке – тела и духа – делает весьма примечательным характер их взаимодействия. Особенно очевидно это взаимодействие в искусстве, в частности поэзии. Поэты веруют, что каждое слово, как поэтическая единица, есть единство Души и Тела, символа и Логоса, человеческого и Божественного. «Слово, в широком смысле, – говорит П. Флоренский, – есть то, чем возбуждаются движения вовне, слово – орудие души. Это может быть не звуковой символ, но и всякий другой – всякое действие, поскольку оно является не только тем, что есть само по себе, но и чем-то большим, – поскольку оно есть видимое тело какой-то невидимой души» [1].

Чтобы более наглядно представить себе взаимодействие тела и духа, В. П. Зинченко в работах, посвященных проблемам души, предлагает нам разобраться, что такое внешняя и внутренняя форма и насколько они проницаемы. Ученый говорит, что вообще очень удобно рассматривать тело как внешнюю форму, а душу как внутреннюю, однако и его собственные исследования, и примеры подобных исследований говорят о том, что «в движениях живого тела (или в живом движении) души не меньше, чем тела. <...> душа в такой же мере может рассматриваться как внутренняя форма тела, в какой она же может рассматриваться как внешняя форма. В последнем случае тело оказывается внутренней формой души» [2, с. 256 – 257].

У Осипа Мандельштама мы также находим размышления о внешнем и внутреннем, только по отношению к стихотворению: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» [3, с. 171].

«Рассмотрение души и тела как обратимых внешней и внутренней форм – это бесконечный сюжет, в развитии которого наука оказалась достаточно щедрой, – говорит В. П. Зинченко. – Мы знаем примеры их отождествления, абсолютного различения, сведения или редукции одного к другому, выведения одного из другого, инкапсуляции души в теле или в каком-либо из его органов. <...> Наиболее достоверным в рассуждениях об их взаимоотношениях является то, что дух, душа не только влияют на тело, но и зависят от последнего» [2, с. 258].

Творчество О. Мандельштама как нельзя точно передает это взаимодействие. Вот что пишет поэт:

Духовное – доступно взорам,
И очертания живут [4, с. 267].

Вчитываясь в стихи и прозу О. Мандельштама, мы можем стать свидетелями того, как душа буквально лепит тело: «Внутренний образ стиха неразлучим с бесчисленной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего и волнующегося сказителя» [5, с. 216]. Или: «Стихи Пастернака почитать – горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны для туберкулеза. У нас сейчас нет более здоровой поэзии» [6, с. 396]. Чего стоит одна только метафора «зрячих пальцев стыд». Или, например, мандельштамовский образ живой мысли, как стрелы:

Будет и мой черед –
Чую размах крыла.
Так – но куда уйдет
Мысли живой стрела? [4, с. 78]

Как видим, В. П. Зинченко с точки зрения психологии как науки говорит собственно о том же, о чем говорила русская религиозная философия времен О. Мандельштама, о чем говорил Бергсон и о чем вещает нам православие – о единстве и взаимопроникновении, взаимодействии души и тела в человеке. Еще наши предки, на уровне интуиции чувствующие красоту мира, пытались объяснить деяния духа, предполагая, что в человеческой плоти заключена особая сущность, расшифровывающая то, что видимо глазом, слышимо ухом и ощущаемо кожей.

Как же происходит это одухотворение вещи? Как вообще возможен переход от идеального к материальному и наоборот? Рассматривая

данную проблему, В. П. Зинченко обратился к учению П. Флоренского: «П. А. Флоренский предложил следующее решение этого вопроса. Как машины-инструменты, так и слова-понятия обладают неполным набором свойств. Первые чувственно даны нам, они вещны, но их осмысленность каждый раз должна доказываться при использовании машин и вкладываться в них при создании. Вторые – разумны, осмысленны, но не всегда наглядны. Каждый раз «необходимо доказывать осмысленность вещей и овеществленность смыслов». Но для этого необходимо нечто третье, совмещающее в себе и осмысленность, и овеществленность» [2, с. 246]. Ученый приводит в качестве примера следующие слова П. Флоренского: «Нужно, чтобы хотя бы в одной точке человеческой деятельности было бы дано наглядное единство двух полюсов ее, то есть бесспорная воплощенность смысла или, что то же, – бесспорная одухотворенность вещи» [2, с. 246]. В. П. Зинченко по поводу этого справедливо замечает, что если вдруг такого предмета не найдется, то деятельность человека может расколоться на две непересекающиеся: деятельность осмысливания и деятельность реализации. В общем-то, по словам ученого, развитие общества как раз и демонстрирует нам такой процесс. Создаваемые нами вещи перестают быть живыми (т. е. в мандельштамовском значении перестают быть утварью), превращаются в ширпотреб. Вот что говорит О. Мандельштам, рассуждая об эллинистической природе русского языка: «Эллинизм – это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это – домашняя утварь, посуда, всеокружение тела; эллинизм – это тепло очага, ощущаемое как священное. <...> Эллинизм – это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом» [7, с. 181–182].

По мнению П. Флоренского, единственным предметом, который способен интегрировать в себе вещьность и осмысленность, является культовый предмет. Например, крест представляет собой и вещь, и идею. Или икона, которая является, по Флоренскому, особой одухотворенной плотью. Предмет или утварь, как отмечает исследователь В. П. Зинченко, может иметь как внешнюю, так и внутреннюю форму, но также и идея, замысел может рассматриваться как внешняя форма. Все обратимо:

Он опыт из лепета лепит
И лепет из опыта пьет [4, с. 203].

В «Разговоре о Данте» О. Мандельштам приводит еще один пример обратимости: «Не довольствуясь этой воистину чудесной демонстрацией обратимости поэтической материи, оставляющей далеко позади все ассоциативные ходы новейшей европейской поэзии, Дант, как бы в насмешку над недогадливым читателем, уже после того как все разгружено, все выдохнуто, отдано, спускает на землю Гериона и благосклонно снаряжает его в новое странствие, как бородку стрелы, спущенной с тетивы» [5, с. 230]. И продолжает: «Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени – сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его» [5, с. 234]. Или, говоря о поэзии, поэт приводит следующее высказывание: «Здесь дрожащая компасная стрелка не только потакает магнитной буре, но сама ее делает» [5, с. 219].

В. П. Зинченко приводит замечательное высказывание М. К. Мамардашвили: «Духовное имеет протяженность, объем, уходящий куда-то в глубины и широты. Это своего рода коллективное «тело» истории и человека, предлагающее нам определенную среду из утвари и инструментов души и являющееся антропогенным пространством, целой сферой. Это среда усилия. Для этого, чтобы что-то создать, – любое, в том числе и в сфере духа, – нужна работа, а работа выполняется мускулами. Можно, если угодно, говорить о мускулах души, ума, гражданственности, историчности и т. д. Поэтому в человеческой и исторической реальности внешнее и есть внутреннее, а внутреннее и есть внешнее» [2, с. 64]. Можно сравнить эти слова Мамардашвили со словами Мандельштама: «Данность продуктов нашего сознания сближает их с предметами внешнего мира и позволяет рассматривать их как нечто объективное. Чрезвычайно быстрое очеловечивание науки, включая в себя и теорию познания, наталкивает нас на другой путь. Представления можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце» [7, с. 185].

Вообще, говоря о связи читателя и писателя, О. Мандельштам предлагает своеобразную эстетическую теорию. Он говорит о читателе, буквально переваривающем слова, которые меняют молекулы его тела, то есть слово в таком понимании буквально становится плотью. В статье «О природе слова» поэт отмечает, что «критик должен уметь проглатывать темы» [7, с. 179]. В «Путешествии в Армению» поэт на примере живописи демонстрирует такое взаимодействие: «Тут я растягивал зрение и окунал глаз в широкую рюмку моря, чтобы вышла из него наружу всякая соринка и слеза». И далее: «Тончайшими кислотными реакциями глаз – орган, обладающий акустикой, наращивающий

ценность образа, помножающий свои достижения на чувственные обиды, с которыми он нянчится, как с писаной торбой, – поднимает картину до себя, ибо живопись в гораздо большей степени явление внутренней секреции, нежели апперцепции, то есть внешнего восприятия» [8, с. 118–120].

Иными словами, Осип Манделъштам сообщает нам об особой органической поэтике, которая и должна была объяснить трансформацию духа в материю.

Список литературы

1 Флоренский, П. А. Столп и утверждение истины. [Электронный ресурс] / П. А. Флоренский // Режим доступа: http://azbyka.ru/vera_i_neverie/o_boge2/stolp_i_utverzhdenie_istiny-all.shtml
Дата доступа: 22.03.2013.

2 Зинченко, В. П. Посох Манделъштама и трубка Мамардашвили. К началам органической психологии / В. П. Зинченко. – М.: Новая школа, 1997. – 336 с.

3 Манделъштам, О. Э. Слово и культура / О. Э. Манделъштам // Сочинения: в 2-х т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 167–172.

4 Манделъштам, О. Э. Стихотворения, переводы / О. Э. Манделъштам // Сочинения: в 2-х т. Т.1. – М.: Худож. лит., 1990. – 368 с.

5 Манделъштам, О. Э. Разговор о Данте / О. Э. Манделъштам // Сочинения: в 2-х т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 214–254.

6 Манделъштам, О. Э. Борис Пастернак / О. Э. Манделъштам // Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. – М.: Альфа-книга, 2011. – С. 395–396.

7 Манделъштам, О. Э. О природе слова / О. Э. Манделъштам // Сочинения: в 2-х т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 172–187.

8 Манделъштам, О. Э. Путешествие в Армению / О. Э. Манделъштам // Сочинения: в 2-х т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 100–132.

УДК 821.161.1 «18»

Н. С. Атрощенко

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

ДЕВЯТОЕ ЗАСЕДАНИЕ ОБЩЕСТВА «АРЗАМАС»: К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО КОНТЕКСТА

В данной статье предложен комментарий одного шуточного протокола общества «Арзамас», рассматривается литературный контекст,

необходимый для понимания стихии игры, господствовавшей в литературе начала 19 столетия.

Начало 19 века со своими проблемами и их разрешениями было довольно тяжелым временем для Российской империи. Эта эпоха дала нам таких серьезных поэтов, как А. С. Пушкин, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, В. А. Жуковский. Но помимо глубоких философских проблем, затронутых ими в поэтических произведениях, присутствует и так называемая обратная сторона медали: великие люди, наиболее известные нам как серьезные поэты, на заседаниях общества «Арзамас» дурачились, как дети.

Понимание личности и социума как двух не совпадающих ценностных систем выдвинуло иронию в качестве важнейшей мировоззренческой черты романтизма. Особенно актуальна проблема романтической иронии в поэзии членов общества «Арзамас», основанном благодаря развернувшейся полемике между «карамзинистами» и «шишковистами». Чем многозначнее и многослойнее оказывалась шутка, тем больше прав у нее было называться истинно арзамасскою. Такой полисемантизм проистекал из осознания «Арзамаса» как космоса, обладающего сложным единством и взаимной соотнесенностью элементов.

Но вместе с тем этот игровой космос, существующий в мощном силовом поле смеха, был одновременно как бы «всерьез» и «не всерьез». В комически-игровом акцентировании арзамасского универсума отразились те идеалы и устремления арзамасцев, которые казались им недостаточно «чисто» воплощенными в «серьезной» реальности и которые, видимо, в принципе представлялись им невоплотимыми полностью ни в какой иной форме социокультурной активности, кроме игры.

Примером этого может служить игра, в которую играли члены общества «Арзамас» на 9 заседании.

В этот день в общество вступал Василий Львович Пушкин, впоследствии названный И Вот. Тут же его застукали за совершенно возмутительным для арзамасцев делом: «...он изволил творить беззаконие, что комический клещун господин Гавиньи впился в него своим театральным исчадием, что его превосходительство потел от слушания, но сносил терпеливо испытания и даже улыбался» [1, с. 141].

Гавиньи – член общества «Беседа любителей русского слова». Видимо, он совершенно случайно встретился с Василием Львовичем в день вступления того в общество «Арзамас» и не смог не прочитать В. Л. Пушкину свое произведение. Конечно, за свое поведение

Василий Львович был жестоко наказан. Беднягу В. Л. Пушкина завалили множеством шуб. Таким образом, и Василий Львович был наказан, и цель заседания соблюдена. Ведь шубы у арзамасцев вызывали прямые ассоциации с «Похищенными шубами» Шаховского, члена общества «Беседа». В комедии «Похищенные шубы» Шаховской поставил перед собой цель: высмеять небольшой талант В. Л. Пушкина и его незначительный вклад в русскую словесность.

Эту бесценную идею заваливания Василия Львовича шубами арзамасцам подал К. Н. Батюшков, написав пародию на общество «беседчиков» под названием «Певец в беседе славянороссов»: «Хвала тебе, о Шаховской, / Холодных шуб родитель! / Отец талантов, муж прямой, / Ежовой покровитель! / Телец, упитанный у нас, / О ты, болван болванов!» [2, с. 147].

Лицо Василия Львовича, лежащего под шубами, было орошено потом, но ему не было жарко, так как шубы были прохладительными. Очень интересно это событие описано В. А. Жуковским: «Се лежит он под страшным сугробом шуб прохладительных! Очи его постигла курячья слепота Беседы! Тело его покрыто проказою сотрудничества, и в членах его пакость Академических Известий, издаваемых господином Шишковым! О, друг наш! Скажу тебе просто, твоим же непорочным стихом: терпение, любезный!» [1, с. 142].

Испытание шубами у арзамасцев являлось своеобразным символом искупления грехов. Арзамасцы причисляли себя к высшему «духовенству». Сама процедура приема в «Арзамас» дает возможность соотносить ее с таинством крещения, священства. Новоизбранный арзамасец входил как бы сразу и в «церковь», и в «священство». Членом «Арзамаса» мог стать только тот, кто удостоился единодушного избрания всем обществом.

«Когда бы ты имел совершенную чистоту арзамасского гуся, тогда бы прямо и беспрепятственно вступил в святилище Арзамаса», – так описан этот своеобразный ритуал в речи Светланы (В. А. Жуковский) [1, с. 142].

Свидетельством необычайной изощренности арзамасской игры может служить изощренность и сложность арзамасской «теологии», в частности. Представление о сущности и природе бога Вкуса.

По мнению представителей общества «Арзамас», бог Вкуса существует не только в трансценденции, но и, так сказать, в телесном воплощении. Для таинственного спасения своих приверженцев он воплотился в облике арзамасского Гуся. «Сакральное» толкование гуся отразилось в речи В. А. Жуковского, называвшегося в «Арзамасе»

Светланой. Гусь у арзамасцев был «священной птицей», их заседания всегда славились жирными гусями. Даже на гербе общества изображался гусь.

Для этого общества в целом была свойственна сакрализация, о чем можно судить даже по истории «Арзамаса», в которой можно увидеть прямые аналогии с Ветхим и Новым Заветами. И девятое заседание «Арзамаса» не было исключением из правил.

Интересным является такой факт игры на девятом заседании общества «Арзамас», как похороны. Василий Львович, прежде чем быть погребенным под шубами прохладительными, был назван похоронным профессором и заслуженным гробокопателем для сочинений членов общества «Беседы».

Арзамасцы полагали, что чем дольше пролежит бедный Василий Львович под шубами, тем лучше короста Беседы, покрывающая его, облупится. Василий Львович, лежащий под прохладительными шубами в понимании членов общества «Арзамас» – ветхий. Но как только он восстанет, то есть скинет с себя шубы, он будто бы возродится. После возрождения он перестанет быть ветхим Василием Львовичем, а станет полноценным, безгрешным, чистым членом своеобразной церкви «Арзамас» и называться он будет Вот: «Да погибнет ветхий Василий Львович! Да воскреснет друг наш возрожденный Вот!» [1, с. 143].

Если Василий Львович, после воскрешения – Вот, умоется водой, он сможет вкусить священного арзамасского гуся.

Смешно заканчивается речь Светланы (В. А. Жуковского), описанная в арзамасских протоколах: «...и будешь достоин вкусить за трапезой арзамасского гуся, и он войдет в святилище желудка твоего без перхоты и изыдет из оною без натуги» [1, с. 142].

Василия Львовича члены общества представляли как странника, идущего и преодолевающего препятствия на своем пути к воскрешению в обществе «Арзамас». По арзамасским протоколам можно судить о том, что общество считало Василия Львовича мужественным собратом и с препятствиями он разделяется просто, как супергерой. В речи Резвого Кота, так был назван членами общества Дмитрий Петрович Северин, говорится о мужестве Василия Львовича, который не пасует перед препятствиями и проходит их очень быстро: «Ты пришел, увидел, победил, – и совесть твоя, несмотря на искаженный лик растерзанного врага Арзамаса, спокойна» [1, с. 144]. Резвый Кот сравнивает В. Л. Пушкина с божественным Виргилием из «Божественной комедии» Данте и говорит о талантливости Василия Львовича.

«В речи члена Чу (Г. И. Гагарин) при целовании совы» арзамасцы сравнивают открытость свою со скрытностью беседчиков. В отличие от членов общества «Беседа» арзамасские таинства открыты для их нового друга.

Пародийно обыгрывается скитальческий образ общества «Арзамас». Бедные арзамасцы скитались по чужой и дикой стране, между гиенами-беседчиками. В. Л. Пушкин при вступлении в общество может оценить, как трудно было арзамасцам. Он может заметить следы бурь и преодоленных опасностей. Самым сложным для арзамасцев было спастись от Липецкого потопа.

23 сентября 1815 года состоялась премьера комедии Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды». В пьесу был введен слезливо-сентиментальный балладник Фиалкин, стихи которого пародировали балладу Жуковского «Ахилл» (в комедии содержались намеки и на балладу «Светлана»). В поэте Фиалкине, в жалком вздыхателе, всеми пренебрегаемом, перед всеми согнутом, хотел он представить благородную скромность Жуковского; и чтобы никто не обманулся на счет его намерения, Фиалкин твердит о своих балладах и произносит несколько известных стихов признанного нами в шутку балладника. Можно вообразить себе положение бедного Жуковского, на которого обратилось несколько нескромных взоров. Можно себе представить удивление и гнев его друзей. Перчатка была брошена, еще кипящие молодостью Блудов и Дашков спешили поднять ее.

Дашков напечатал в журнале «Сын отечества» издевательски учтивое «Письмо к новейшему Аристофану», в котором так и бил с плеча Шаховского. По рукам пошла едкая кантата Дашкова и, не без помощи Вигеля, дошла до автора «Липецких вод»: «Вчера в торжественном венчанье / Творца затей, / Мы зрели полное собранье / Беседы всей; / И все в один кричали строй: / Хвала тебе, о Шутовской! / Тебе герой, тебе герой! / Он злой Карамзина гонитель, / Гроза баллад!...» [3, с. 170].

Незамедлительно последовал ответный удар от Греча, предназначенный Жуковскому, который узнал, что Жуковский много лет был влюблен в свою родственницу Машеньку Протасову: «Дни любви посвящены, / Ночью царствуют стаканы. / Мы же – то стремительно пьяны, / То мертвецки влюблены» [3, с. 170].

Вигель называл эту ситуацию «комической историей», так как комедия Шаховского была началом ее, а соответственно и началом самого общества «Арзамас», который они называли никак иначе, чем ковчег. В этом моменте также проявляется сакрализованный смысл

общества Арзамас, ведь ковчег имеет прямые аналогии с Ноевым ковчегом.

Василий Львович преодолел все преграды, он возродился благодаря поту, которым он обливался под шубами. «Но где можно было взять шуб прохладительных?» – задает резонный вопрос Чу [1, с. 142]. Все они остались в поэме Шутовского и сейчас, после испытания шубами, Василий Львович одержал победу над Шутовским-Шаховским и может наблюдать его иссохший лик Славянофила.

Главной категорией общества «Арзамас», безусловно, была категория смеха. Никому и в голову не могло прийти, что порядочные люди собираются еженедельно единственно за тем, чтобы умно подучиться. Так забавлялись в то время люди, которые были уже не дети, но все люди известные, некоторые в больших чинах и важных должностях. Никто не почитал предосудительным в то время шутить и быть веселым, следуя правилу царя Алексея Михайловича: делу время, потехе час.

Список литературы

- 1 Благой, Д. Д. Арзамас и Арзамасские протоколы / Д. Д. Благой, М. С. Боровкова-Майкова. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933. – 302 с.
- 2 Батюшков, К. Н. Полное собрание стихотворений под редакцией Н. В. Фридмана / Н. В. Фридман. – М.: Советский писатель, 1964. – 353 с.
- 3 Гиллельсон, М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство / М. И. Гиллельсон – Л.: Наука, 1974. – 230 с.

УДК 821.161.3-14 Хадановіч*

Ю. А. Барысавец

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

«АНТЫРЫМЫ» А. ХАДАНОВІЧА ЯК НОВАЯ ЖАНРОВАЯ ФОРМА

У артыкуле на прыкладзе творчасці А. Хадановіча разглядаецца наватарская мастацкая форма «антырымаў». Мэта даследавання – выяўленне жанравых адметнасцей арыгінальна-аўтарскай вершаванай мініяцюры і яе ролі ў развіцці сучаснага літаратурнага працэсу.

Цыкл «Good porning! і іншыя антырымы», узяты за аснову аналізу, інтэрпрэтаваць адназначна немагчыма, бо прадстаўленыя міні-вершы па-філасофску іранізуюць над рэчаіснасцю, дэфармуюць яе разуменне і асэнсаванне. Іранічнасць дасягаецца за кошт таго, што, гаворачы словамі І. Шаўляковай, «здэмаралізаваны чытач і “глыбокае нішто” ўшануе як “глыбокую глыбіню”» [2, с. 107]. Просты абы-вацель разумее хадановічаўскія тэксты як абсурдыстыку, літаратурную форму, якая засмечвае вобразны лад сапраўднай Паэзіі. У такім выпадку гаварыць пра катэгорыю найвышэйшай, чыстай прыгажосці немэтазгодна, паколькі дадзеная мініяцюра знаходзіцца ў стане першапачатковых пошукаў новай ступені адлюстравання быццёвай тоеснасці. Антырымы, улічваючы крытычныя нападкі як прафесійных, так і шараговых чытачоў, не застаюцца па-за межамі ўвагі. Наадварот, яны прыцягваюць літаратурных эстэтаў, якія асэнсоўваюць дадзеную паэзію на ўзроўнях «таемных парадоксаў» жыцця.

Правільнасць разумення свядомай асацыятыўнай рэакцыі ланцужковых эмоцый, што знаходзіцца ў несупынным працэсе ўключэння аднаго «сэнсавага рэзервуара» ў другі ў «антырымах», даступна не кожнаму. Так адбываецца ўзаемаабмен вобразаў паміж радкамі (асобнымі сегментамі твора) і ствараецца тэкст вершаванай мініяцюры, галоўная інтэнцыя якой – скараціць адлегласць успрыняцця эмоцый і ідэй.

Спецыфіка такога адлюстравання відавочная – А. Хадановіч «не піша літаратуру», а занатоўвае адчуванні, якія намагаюцца парушыць «звар’яцелыя законы» рэчаіснасці. Запіс эмоцыі не займае вялікае месца, «хаос» вобразаў кадыфікаваны аўтарскімі асацыяцыямі. Да прыкладу, «Хораша!» – антырым экспрэсіі, калі эмоцыя ўтрымлівае дэталёвыя складнікі: «*хордавыя / ў хораме / і хорам*» [3]. Каб зразумець гэтыя, на першы погляд пазбаўленыя сэнсу, складнікі, трэба паглядзець на мініяцюру з нечаканага ракурсу.

Пры гэтым важную ролю адыгрывае «рамачны кампанет тэксту – загаловак, які задае кантэкст успрымання твора» [1, с. 138], – зазначае А. Брадзіхіна. Іншымі словамі, своеасаблівай падказкай да тлумачэння мініяцюры А. Хадановіча з’яўляецца назва, якая ўтрымлівае «код» дэшыфроўкі вобразнай плыні. Згодна з кампазіцыяй цыкла «Good porning! і іншыя антырымы», размешчана сць гэтых «кодаў» у алфавітным парадку сведчыць пра іронію, што можна інтэрпрэтаваць, па словах А. Брадзіхінай, як «намер аўтара стварыць азбуку сучаснага мыслення», «азбуку літаратара-постмадэрніста», «азбуку абсурду» і г. д.» [1, с. 138]. Разуменне такой структуры залежыць ад асабістых

густаў і схільнасцей чытача. Галоўны прынцып напісання і асэнсавання антырымаў – успрыманне іх у якасці «прыколу», звязанага з законамі жыццялюбства. А. Хадановіч голасна абвясчае: быццё, дзеянні, рэчы, што заўгодна, урэшце рэшт, сябе – нельга ўспрымаць сур’ёзна.

Фармальна пластыка выступае важным атрыбутам пазітыўнай устаноўкі пры дэшыфроўцы асобнага антырыма, якая прадугледжвае некалькі варыяцый. Рэпрэзентацыя тэксту ў гульнёвай форме заклікае да адшуквання фантазійных плыняў свядомасці, бо рэцыпіенту прадстаўлены толькі эскіз: «Порна-капытныя – I»: «*поспех / і поступ – / поспал*», «Порна-капытныя – II»: «*попа / і попыт – / поплеч*», «Наўспорнакапыта – I»: «*пост / і поцілка – / попрыч*», «Наўспорнакапыта – II»: «*посмех / а потым / і пострах*», «На свой порнакапыл – I»: «*паралюш / парыву – / пародыя*», «На свой порнакапыл – II»: «*помста / і порак / і попел*» («Good porning») [3]. Далейшае дадуманне – за чытачом, які мае права на сааўтарства і на парушэнне «звар’яцелых законаў» быцця.

«Хітрыкі» хадановічаўскага радка скіроўваюць абывацеля звярнуцца да літаратурных слоўнікаў, якія растлумачаць семантыку кожнага асобнага слова. Аўтар ведае: прыгожымі лозунгамі сучаснага чытача не прымусіць, не заахваціць да ўдзелу ў дыялогу паэтычнага шматслоўя. Для гэтага патрэбна выключная мастацкая форма, якой і з’яўляюцца антырымы. З самага пачатку А. Хадановіч уводзіць у зман («напускае туману»), бо пазначае аўтарства цыкла «Good porning!» жаночым імем Далілы Самасыс – выдуманай стваральніцы антырымаў. За публічнай блытанінай з аўтарскай маскай быццам прыхавана сапраўднае імя Саламеі Кварт, якой «хапіла маніі велічы абвясціць сябе вынаходніцаю новага паэтычнага гатунку» [3]. Паэтка «называла плён свайго вершавання анафарами (што, як усеагульна вядома, азначае фанетычнае дапасаванне радкоў адзін да аднаго паводле іхняга пачатку)» [3], аднак назва «антырымы» падаецца нашаму аўтару больш красамоўнай. Прычына ў тым, што творца пераносіць сугучныя склады («рымы») з канца радка ў пачатак, у выніку прапаноўваючы «антырымы».

А. Хадановіч растлумачвае асаблівасці стварэння антырымаў наступным чынам: «Зласліўцы небеспадстаўна абвінавацяць спадарыню Самасыс у тым, што яна, хутчэй за ўсё, проста гартала слоўнікі (абазнаня ў лексікаграфіі нат могуць сказаць, якія) дый выпісвала ўсё, што на даны момант пасавала. У адказ я магу адно запытацца: ці не карыстаюцца гэтыя літаратары хоць зрэчас з адваротнага

слоўніка, спрабуючы рымаваць? Па-мойму, шлях, які абрала для сябе спн. Самасыс, перспектыўнейшы, бо тлумачальныя слоўнікі нашмат багацейшыя лексічна й прыдатнейшыя ў працы. Да таго ж, і веданне беларускае мовы такім чынам удасканаліць лягчэй» [3]. Атрымоўваецца, што чытач мае магчымасць паназіраць за развіццём «партнёрскіх адносін» паміж «стваральніцай» і аўтарам, якія разам разбураюць «звар'яцелыя законы» рэчаіснасці. Факт «жадання дзейнічаць» выступае ключавым момантам усяго цыкла, на працягу якога ўдзельнікі (аўтар – аўтар) не залежна ад знешняй бессэнсоўнасці, адчуваюць сувязь між сабой праз унутраныя сэнсавыя штрыхі.

Трэба зазначыць, што адмаўляць ці крытыкаваць дадзеную форму літаратуры як эстэтычную катэгорыю не мае патрэбы, паколькі выхаваны на класічнай літаратуры чытач заўсёды будзе знаходзіць адмоўныя рысы ў тым, дзе шмат прыхаванага, невытлумачальнага, сакральнага. Усё ж такі эксперыментальная форма вытрымлівае адзнакі Новага Часу, у якім «упарадкаваны хаатызм» выводзіць суб'екта на новы псіхалагічны ўзровень асэнсавання Усяго – чаму б і не праз інстыктыўнае «нешта», якое мае права на існаванне. Час расставіць усе кропкі належным чынам, і калі эмоцыя застанеца – значыць цяжкі шлях яе перадачы быў пракладзены аўтарам не дарма. Задача вершаванай мініяцюры А. Хадановіча – адлюстраваць скарачаны шлях эмоцыі аднаго суб'екта (аўтара) да другога (чытача).

Механізм успрыняцця рэцыпіентам «антырымаў» прадугледжвае абуджэнне эмоцыі і плыні яе ўвасаблення, якія прымаюцца ці не: «*Напрапіла / насамрэч / на самца / насарога*»; «*Пабраўшыся з / наброснела / набрузла / абрыдла*»; «*Рандэву / Раннія / рамонкі / на рамёнах*» [3]. Такім чынам правяраецца падрыхтаванасць чытача да абароны ўласных думак і вобразаў, што ад аўтарскага імпульсу павінны працягнуць далей сваю асацыятыўную плынь, а калі хочацца, «адпомсціць» паэту сваім «прыколам».

Такім чынам, «антырымы» А. Хадановіча выступаюць новай жанравай адзінкай, якую варта разглядаць пакуль што праз прызму «спецыфічнай бязмежнасці», калі свядомасць шырокай публікі яшчэ не падрыхтаваная да разбурэння класічных стэрэатыпаў. У выніку атрымоўваецца паэтычная форма з адзнакай «+ крэатыўнасць», заснаваная на прынцыпах гранічнай суб'ектыўнасці, асацыятыўнасці і магчымасці саўдзелу чытача. Для літаратурнага працэсу дадзеная мастацкая спроба перспектыўная, таму што любыя зрухі ў напрамку развіцця і пластычнасці – галоўныя крытэрыі стварэння ўласна літаратуры як аднаго з відаў мастацтва.

Спіс літаратуры

1 Брадзіхіна, А. В. Зместава-фармальныя пошукі сучаснай беларускай лірыкі : курс лекцый па спецкурсе для студэнтаў філалагічных спецыяльнасцей вну / А. В. Брадзіхіна; М-ва адукацыі РБ, Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2006. – 140 с.

2 Шаўлякова, І. Рэстаўрацыя шчырасці: літаратурна-крытычны канструктар / І. Шаўлякова. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2005. – 144 с.

3 Самасыс, Д. Good porning! і іншыя антырымы [Электронны рэсурс] / Даліла Самасыс // ARCHE. – 1998. – № 1. – Рэжым доступу: <http://arche.bymedia.net/1-1998/samasys.htm>. – Дата доступу: 21. 03.13.

УДК 821.161.1-98

М. И. Бондарович

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

МАГИЯ ЛУНЫ

В ТЕКСТЕ ДИАВОЛИЧЕСКОГО СИМВОЛИЗМА

В статье предлагаются результаты исследования специфики реализации представлений диаволического символизма о магической составляющей лунарной символики. На материале поэтического текста крупнейших представителей раннего русского символизма К. Бальмонта, В. Брюсова, Ф. Сологуба рассматриваются такие особенности магии луны, как непостижимость и несокрушимость ее силы, связь с опасностью, переступанием через запреты, смертоносный потенциал.

В ряду основных значений образа луны в тексте художественной культуры практически каждое демонстрирует выраженный мистический акцент, что вполне объяснимо: так называемая «магия луны» имеет архаическую природу, подтверждаемую широким спектром вариантов отражения суждений о ней в мифологических представлениях человека. Важнейшим фактором формирования архаической символики луны является ее изменчивость, способность к перерождению. М. Элиаде отмечает, что «метафизический удел Луны в том, чтобы жить, оставаясь в то же время бессмертной, познавать смерть как отдых и возрождение, но не как абсолютный конец. Именно с этой судьбой и пытается «солидаризироваться» человек посредством всевозможных мифов, ритуалов и символов, в которых <...> сосуществуют сакральные значения Луны...» [1].

В художественной реальности диаволического символизма, или СИ в терминологии А. Ханзена-Леве, где луна выступает как объект вдохновения и благоговения, источник жизни и обновления мира, практически весь семантический спектр этого образа пронизан мощным негативным потенциалом, направленным на человеческую судьбу. В мире диаволического символизма луна не выполняет тех мифологически продуктивных функций, которые закреплены за общепринятой лунарной символикой. Лунный мир диаволизма редуцирован до теней и отражений, луна сохраняет и даже усиливает свою сакральность и силу внушения, но эта сила деструктивна, а чары и колдовская природа «лунной царицы» несут гибель и разрушение. Так, традиционно символика луны включает в себя ее метаморфозную природу, откуда следуют такие качества, как плодovitость, способность к возрождению, обладание бессмертием. В тексте СИ эти качества концентрируются в символическом образе диаволического демиурга – матери-паучихи, сосуществующем с образом луны на условиях смежности, а, зачастую, и взаимозамещения: «Встает луна и паутинит нить...» [2, с. 323] (К. Бальмонт «Последняя заря»). «Интуиция Луны как нормы и закона космических ритмов, как источника жизни, энергии и обновления тклет самую настоящую “паутину”, создает подлинную связь между всеми уровнями космоса, порождая соответствия, аналогии, сходства между разнообразнейшими феноменами» [3], – замечает З. Минц. Луна-паучиха как бы набрасывает свою судьбоносную паутину на подвластную ей Вселенную. Судьба же живых существ, запутавшихся в паутине, предрешена.

Особенно показательными в этой связи нам представляются следующие варианты реализации лунарной символики в тексте СИ: 1) луна выступает как аллегория диаволической магической силы, непостижимой и несокрушимой: «Луна богата силою внушения, / Вокруг нее всегда витает тайна» [2, с. 114] (К. Бальмонт); «Я томился в чарах лунных...» [4, с. 201] (Ф. Сологуб); 2) магия луны связана с опасностью, переступанием через запреты, зачастую несет смерть: «Где чары сумрака и сна / Уже дышали над востоком, / Выходила мертвая луна / Каким-то жаждущим упреком...» [2, с. 68–69] (К. Бальмонт).

Примерами текстуальной реализации первого из указанных вариантов могут послужить, например, стихотворения К. Бальмонта «Морская душа», «Восхваление луны» и В. Брюсова «Лунная ночь». Лирическая ситуация стихотворения Бальмонта «Морская душа» связана с изображением магического обряда, проводимого в новолуние: «А когда настанет новолуние, / Вся изнемогая от тоски, / Бледная

влюбленная колдунья / Расширяет черные зрачки. / И слова какого-то обета / Все твердит, взволнованно дыша, / У нее глаза морского цвета, / У нее неверная душа» [2, с. 147]. Именно в пору новолуния магическая сила и власть луны многократно усиливается и медиумически реализует себя в чарах колдуньи, вершащей свои темные дела. В «Восхвалении луны» среди описания противоречивых черт лунной царицы ясно предстает одна из ее ипостасей – магическая: «Она холодный свет прольет, / и волю чарами убьет, / Она сибилла и колдунья. / В душе разъялась глубина, / Душе судьба ее видна, / В очарованьи новолуния» [2, с. 434].

У Брюсова магическая сила новолуния демонстрирует свою инфернальную природу не столь откровенно – возможно, это объясняется «дьяволопонническим» имиджем, принятым на себя в это время поэтом, утверждавшим, что отец всего сущего – дьявол, и поэтому не видевшим смысла утрировать диаволическую природу вещей. Символика диаволической магической силы луны в указанном стихотворении проявляется через характерный мотив «томленья – опьянения»: «Сердца томит он, мысль пьянит он: / Везде – восторг, во всем – печаль!» [5, с. 354].

Второй вариант реализации лунарной символики в тексте С1, как уже упоминалось выше, связывается с опасным, запретным, смертоносным характером «лунной магии». М. Элиаде сравнивает лунный цикл с человеческой жизнью: «Подобно человеку, Луна имеет свою собственную и весьма драматическую “историю”, ибо ее ущерб, как и дряхление человека, завершается “смертью”. В течение трех ночей звездное небо остается безлунным, но за этой “смертью” всегда следует “возрождение”: “молодой месяц”, новолуние. Исчезновение Луны во мраке, ее “гибель” никогда не бывают окончательными...» [1]. Если для луны смерть – это залог нового начала, то для человека – либо завершение земной жизни и уход в ничто, либо также начало нового способа бытия, очищение и переход из земной телесной жизни в идеальный мир жизни духовной. В преломлении к миропониманию диаволического символизма архаическая трактовка «смерти» луны как своеобразной аналогии процесса смерти-рождения в человеческом бытии требует уточнения: смерть человека в реальности С1 осмысливается не как залог спасения, возможность обретения лучшей жизни, шанс позитивного перерождения, а, скорее, как завершение земных страданий и уход от них. Смерть иногда осмысляется как ожидаемый поворот судьбы, предопределение, от которого никуда не деться. Так, у Брюсова, его лирический герой – маг-ясновидец,

посвященный ночи и луне, без труда читает в темном небе роковые письма: «Ясными рунами вписанный в небе, / Я (астролог беспощадно-жестокий) / Верно прочел твой мучительный жребий, / Но утаил от тебя эти строки!» [5, с. 18] («Воспоминании о малюточке Коре»).

Смерть в мире диаволического символизма часто воспринимается как долгожданная желанная избавительница от оков земного бытия. В таком контексте «погибельная» магия луны обретает черты мистического акта, дарующего несравненное наслаждение. Так, в стихотворении Брюсова «Я бы умер с тайной радостью...» лирический герой готов предаться губительным чарам лунной ночи, способным превратить пустую и скучную обыденность жизни в сладостный сон, зовущийся небытием: «Я бы умер с тайной радостью / В час, когда взойдет луна. / Овевает странной сладостью / Тень таинственного сна. // Беспредельным далям преданный, / Там, где меркнет свет и шум, / Я покину круг изведанный / Повторенных слов и дум» [2, с. 40].

В поэзии диаволистов довольно часто встречается образ мертвой луны, направленный на синтезирование образов лунных чар и смерти: например, у К. Бальмонта: «Как мертвое око / Мне светит луна» [2, с. 127] («Льдины»). Метафора «мертвая луна» часто встречается и в творчестве В. Брюсова. Например, в стихотворении «Еще закат»: «Где чары сумрака и сна / Уже дышали над востоком, / Выходила мертвая луна / Каким-то жаждущим упреком» [5, с. 68–69]. В «Терцинах к спискам книг» сопоставляется вечность искусства, созданного человеком, и скоротечности его жизни, которая сравнивается с умирающей луной. Лирический герой сознает ничтожность своего бытия перед бессмертием «великого»: «Так остов говорит мне в тишине, / И я, с покорностью целуя землю, / При быстро умирающей луне, / Исчезновение! твой зов приемлю» [5, с. 119–120]. В стихотворении «Танки» бледность луны сравнивается с бледностью мертвеца: «Это ты, луна, / Душу мне томишь тоской? / Как мертвец бледна? / Или милый взор слезой / Омрачился надо мной?» [5, с. 457–458].

В лирике Ф. Сологуба также встречается образ мертвой луны, который несет выраженный негативный потенциал: «Они <безумные слова – М. Б.> цвели во мгле полночных волхвований, / На злом пути цвели, – и мертвая луна / Прохладный яд несбыточных желаний / Вливала в них, ясна и холодна» [4, с. 264] («В стране безвыходной бессмысленных томлений...»). В «Тихой колыбельной» Сологуба образ бледной луны является предвестником, а, точнее, проводником смерти в мире живых – когда с небес проливает свой бледный свет луна, под окном бродит уставшая смерть: «Дремлет бледная луна. / Тихо в поле и в саду.

/ Кто-то ходит у окна, / Кто-то шепчет: “Я приду”» [4, с. 357]; «Я косила целый день. / Я устала. Я больна» [4, с. 358].

Нередким выражением мистической сущности луны, несущей смерть, в поэзии диаволического символизма может служить несколько нетипичный образ кровавой или красной луны: «И в небесах, из темных туч, уныло / Взошла кроваво-красная луна» [2, с. 51] (К. Бальмонт, «Данте»); «Красная луна / Между елей тонет. / Всюду тишина, / Только филин стонет. / Лес молчит и спит, / Сон увидел чудный. / Кто-то был убит / Здесь, в глуши безлюдной» [2, с. 72] (К. Бальмонт, «Забытая колокольня»); «Как всплывает алый щит над морем, / Издавна знакомый лунный щит» [5, с. 350] (В. Брюсов, «При свете луны»).

Чары луны влияют не только на человека, она властвует над всем миром. В стихотворении Брюсова «Осеннее чувство» бледный отблеск луны символизирует угасание, умирание дня, несущего на себе символику жизни: «Гаснут розовые краски / В бледном отблеске луны...»; «Светлых вымыслов развязки / В черный креп облечены, / И на празднествах все пляски / Ликом смерти смущены» [5, с. 9].

Можно заметить, что в тексте диаволического символизма смертельная магия луны иногда передается месяцу, но, что показательно, мистический потенциал в таких случаях заметно ослабевает – образ смерти даже начинает демонстрировать почти реалистические черты: например, в стихотворении Брюсова «В старом Париже»: «Холодная ночь над угрюмою Сеной, / Да месяц, блестящий в раздробленной влаге, / Да труп позабытый, обрызганный пеной» [5, с. 22]. Только «растворение» месяца в водной стихии вновь позволяет «запустить» процесс восстановления роковой мистики луны: «Но труп позабытый, обрызганный пеной, / Безмолвен, недвижим в речном саркофаге. / Холодная ночь над угрюмою Сеной / Не помнит про подвиг любви и отваги, / И месяц, забыв, как дрожал пред изменой, / Безмолвен, раздроблен в речном саркофаге» [5, с. 22].

Таким образом, магическая сила луны в художественной реальности диаволического символизма несет негативный потенциал, направленный на бытие человека, определяющий его судьбу, влияющий на его жизнь и смерть.

Список литературы

1 Элиаде, М. Трактат по истории религий [Электронный ресурс] / М. Элиаде. – Режим доступа: <http://www.eliade.ru/traktat-po-istorii-religij>. – Дата доступа: 10.01.2013.

2 Бальмонт, К. Избранное: стихотворения; переводы; статьи / К. Бальмонт. – М.: Худож. лит., 1980. – 742 с.

3 Минц, З. Г. Понятие текста и символистская эстетика / З. Г. Минц // Блок и русский символизм: Избранные труды. Поэтика русского символизма. [Электронный ресурс] / Искусство. – СПб., 2004. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/poniatie.html>. – Дата доступа: 16.01.2013.

4 Сологуб, Ф. Лирика / Ф. Сологуб. – Минск: Харвест, 1999. – 480 с.

5 Брюсов, В. Я. Стихотворения / В. Я. Брюсов. – Минск: Наука и техника, 1981. – 560 с.

*УДК 821.161.1-31*Пушкин*

В. В. Гончаров

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

СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ ОБРАЗА ПУГАЧЕВА В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

Целью данной статьи является исследование особенностей реализации образа Пугачева в работах А. С. Пушкина «История Пугачевского бунта» и «Капитанская дочка».

Две исторические фигуры привлекали особенное внимание Пушкина: Пугачев и Петр I. Первый – вождь крестьянского восстания, потрясшего Россию; второй – реформатор, не считавшийся с жертвами на своем пути и положивший начало новому периоду русской истории. Пугачеву Пушкин посвятил исторический труд «История Пугачева» и роман «Капитанская дочка».

По мнению Г. Блока, «“История Пугачева” была для своего времени книгой не только или не столько исторической, сколько политической» [1, с. 5]. «История Пугачева» – единственное законченное и изданное научное исследование А. С. Пушкина на историческую тему.

Пушкин намеренно отрешается от всяких эмоций, от всякого субъективного, пристрастного суждения о лицах и событиях в данной работе. Он говорит языком самой истории, приводит факты и свидетельства, освещающие события с разных сторон, порой противоречивые. Тем самым позволяет читателю делать выводы самостоятельно.

Автор «Истории Пугачева» стремился к разумному соотношению между документами, хрониками, мемуарами, живыми преданиями очевидцев. При этом он отдавал предпочтение наиболее достоверным

документам. Пушкин как историк и как художник стремился в максимально сжатом повествовании создать цельную картину Пугачевского восстания.

Прежде всего, возник вопрос о причинах восстания Пугачева. Оно было вызвано притеснениями яицких казаков со стороны правительства. И об этом Пушкин говорит сразу же. Казаки, селившиеся между Волгой и Яиком, обладали издавна невиданной в других местах вольницей. Правительство «косо» смотрело на вольных казаков. Были введены большие налоги на рыбные промыслы, казаков обязали нести царскую службу, постепенно вводилось военно-чиновничье управление взамен народовластия.

Пушкин-историк, по существу, опроверг официальную версию о том, что мятеж был вызван происками «Емельки», «злодейством» возмущившего народ. Напротив, Пугачев «сыскался» для дела, которое уже объективно созрело в силу ряда причин. Не будь Пугачева, «сыскался» бы другой предводитель восстания. Мятеж вызвали несправедливые притеснения со стороны правительства. Вот главный вывод Пушкина.

Нередко можно встретить мнение, что «История Пугачева» проникнута сочувствием поэта к главарю повстанцев, что он хотел разоблачить бытовавшее о Пугачеве представление как о бесчеловечном злодее и разбойнике.

Возражения на то, что Пушкин не изобразил Пугачева романтическим героем, раздавались сразу же после выхода книги. Пушкин не только отказывается идеализировать историческое лицо, но и приводит в своей книге вопиющие, страшные факты о жестокости Пугачева и его окружения.

Исторические хроники содержат описания таких чудовищных зверств, такого террора со стороны воинства Пугачева, что становятся не просто понятны, а даже пронзительны слова Пушкина о русском бунте – «бессмысленном и беспощадном».

Писатель рассказывает об этом хладнокровно, составляя своего рода хронологию событий и каталог злодеяний.

В историческом исследовании Пушкин показывает реального Пугачева – злодея. «История Пугачева» заканчивается следующими словами: «...имя страшного бунтовщика гремит еще в краях, где он свирепствовал. Народ живо еще помнит кровавую пору, которую – так выразительно – прозвал он пугачевщиною» [2, с. 252].

Иначе обстоит дело в романе «Капитанская дочка»: вдохновение, процесс созидания, угроза смерти, наказания и суда истории сливаются воедино в энергию творчества.

Г. А. Гуковский отмечает: «Здесь (в романе “Капитанская дочка”) тиран не показан: нет ни Екатерины II как тирана (наоборот, она появляется в обратной сюжетной роли), ни правителей государства вообще, ни помещика-крепостника, совершающего акты зверства, стимулирующие бунт, ни ему подобного индивидуального действующего лица. Объектом борьбы народа является строй, система угнетения, а не отдельная личность, и основание восстания – не в отдельном акте жестокости властвующего, а в системе угнетения» [3, с. 376].

Роман «Капитанская дочка» прямо связан с работой Пушкина над «Историей Пугачева». Художественное произведение развивается рядом с научно-исследовательским произведением.

Поэтесса Марина Цветаева писала о двух Пугачевых, которые есть у Пушкина: Пугачев в «Капитанской дочке» и Пугачев в «Истории Пугачева» [4].

В романе «Капитанская дочка» Пушкин подошел к истории не как прозаик, но прежде всего как поэт.

Пушкин-художник является в «Капитанской дочке» как «переводчик» жизненного материала с его фактографией и исторической закономерностью на язык художественного. Это по-своему подчеркивает Абрам Терц в «Прогулках с Пушкиным»: «...ураган навел автора на благую мысль о буране, из которого очень скоро вылупился Пугачев в “Капитанской дочке”» [5].

Пугачев был фигурой таинственной, и Пушкин бесконечно стремился постичь природу и личность этого человека. Она, эта природа, теснейшим образом связана в романе со стихией. Пугачев появляется внезапно из «мутного кружения метели», в предвверие мужицкого бунта.

Он – оборотень и – как оборотень – не поддается четкой фиксации. Точнее сказать, в нем совмещаются несколько зрительных образов, создавая перед глазами притягательную загадку.

Фигура материализуется из ночного сумрака и снежного вихря, и образ Пугачева обретает мистическую окраску: «Должно быть, или волк, или человек» [6, с. 248].

От «Истории Пугачева», удостоверенной всеми, какими ни есть, документами, отделилась ни на что не похожая, своенравная «Капитанская дочка».

В романе «Капитанская дочка» Пушкин наделил исторический образ Пугачева целым рядом мифопоэтических признаков. Емельян Пугачев состоит из двух стихий, добра и зла, и, бесспорно, принадлежит к редким явлениям.

Пушкин показал не только безжалостного тирана, но и чувствующего человека. Поэтому к Пугачеву «Капитанской дочки» мы проявляем чувство сострадания, в то время как к Пугачеву историческому – лишь вполне понятную неприязнь. Гринев при первой встрече описывает его так: «Лицо его не изъясляло ничего свирепого» [6, с. 250].

Наряду с отрицательными характеристиками самозванца Пушкин представляет нам и обратное, таким образом, вводя нас в замешательство. Нам представляется, что наряду со всеми ужасами, которые он сотворил, ему были свойственны простота душевная, веселость и великодушие.

Кроме того, Пугачев является здесь в трагическом ореоле. Он не был причиной восстания. Бунт давно тлел в народе, а Пугачев был лишь орудием, толкнувшим людей на бунт.

Б. Бурсов пишет: «Капитанская дочка» в художественном построении явно ориентирована на русский фольклор – на легенды и сказки» [7, с. 420].

По воле автора в романе «Капитанская дочка» Пугачев становится не только носителем общенационального духа, но и обретает мифопоэтическую символику. Пушкин наделил исторический образ Пугачева целым рядом мифопоэтических признаков. Он овеян народной поэзией.

Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский отмечают: «Народная поэзия по типу сознания тяготеет к миру мифологии, однако, как явление искусства, примыкает к литературе. Двойная природа фольклора делает его в данном отношении культурным посредником, а научные концепции фольклора, становясь фактом культуры, оказывают большое влияние на процессы взаимодействия литературы и мифа» [8].

Итак, выросший из смутной, природной стихии, темной, пугающей и не подвластной разуму, и одновременно выдвинутый народом из собственной стихии – столь же мутной, темной и необходимой, Пугачев оборачивается как вождь бунта и одновременно как его жертва, самозванец и тиран, благодетель и спаситель.

В романе «Капитанская дочка» сталкиваются не просто дворянство и крестьянство, а «бунт» и «порядок», «хаос» и «космос», «добро» и «зло» как основополагающие начала бытия.

На историческом материале крестьянской войны под предводительством Емельяна Пугачева Пушкин попытался раскрыть всю глубину противоречивой действительности.

Центром романа является личность как олицетворение власти, личности и общества (Пугачев сочетал в себе все три части триады).

Однако образ Пугачева более многозначен. Пушкин ставил перед собой нелегкую задачу – показать двойственность Пугачева. Поэтому в основу образной системы Пугачева положен целый ряд исторических, мифопоэтических и фольклорных составляющих.

Живые, сверкающие глаза его, так запомнившиеся Гриневу, предсказывали способность Пугачева к высоким чувствам и вдохновению. Пушкин поэтизирует способность и возможность человека быть сильнее враждебных обстоятельств. Смысл бытия – в свободе распоряжаться своей жизнью.

Так, на поэтической почве оказалось возможным сближение пушкинских и пугачевских точек зрения.

Эпицентром конфликта и движущей силой сюжета романа является личность «самозванца», исследованию которой Пушкин посвятил свои исторические произведения.

История как наука и история как искусство были в определенной степени близки Пушкину, но неравномерно. Он стремился не только отметить важнейшие события и уловить причинно-следственные связи между ними, но и понять их драматизм, ощутить биение пульса народной жизни, схватить все многообразие красок, отразивших изменчивые судьбы страны и народа на протяжении веков.

Таким образом, тему Пугачевского бунта Пушкин разработал в плане «Истории Пугачева» (как научного исследования) и в плане творческой переработки, то есть исторического романа «Капитанская дочка» (как произведения искусства).

Список литературы

1 Блок, Г. Пушкин в работе над историческими источниками / Г. Блок. – М. – Л.: АН СССР, 1949. – 142 с.

2 Пушкин, А. С. Собр. соч. В 10 т. Т. 7 / А. С. Пушкин. – М.: Худ. лит., 1975. – 580 с.

3 Гуковский, Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля / Г. А. Гуковский. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 416 с.

4 Цветаева, М. И. Мой Пушкин. / М. И. Цветаева – М.: Просвещение, 1981. – 222 с.

5 Терц, А. Прогулки с Пушкиным [Электронный ресурс]. / А. Терц. – Режим доступа: http://www.modernlib.ru/books/arzhak_nikolay_terc_abram/progulki_s_pushkinim/read/. Дата доступа: 15.05.2013.

6 Пушкин, А. С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 5 / А. С. Пушкин – М.: Худ. лит., 1975. – 576 с.

7 Бурсов, Б. Судьба Пушкина : роман – исследование / Б. Бурсов. – СПб.: Сов. писатель, 1986. – 450 с.

8 Лотман, Ю. М. Литература и мифы / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. [гл. ред. С. А. Токарев] [Электронный ресурс] / – М., 1980. – С. 9–10. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/myth/modelmira.htm>. Дата доступа: 10.05.2013.

УДК 821.161.3–94:115.4

М. І. Кірушкіна

Навук. кiр. – Т. А. Фіцнер, канд. філал. навук, дацэнт

ПРАСТОРАВА-ЧАСАВЫ КАНТЫНУУМ У МАСТАЦКІХ ТВОРАХ ГІСТАРЫЧНАГА ЖАНРУ

У дадзеным артыкуле разглядаюцца асаблівасці рэалізацыі кампанентаў прасторава-часавых кантынууму ў мастацкіх творах гістарычнага жанру. Мэта даследавання – вызначыць адметнасці форм мастацкай рэальнасці твора, што залежыць ад гісторыка-культуралагічнай канцэпцыі аўтара. Вынікі: у мастацка-эстэтычнай сістэме прадстаўнікоў беларускай гістарычнай прозы на ўзроўні архітэктонікі тэксту суіснуюць розныя трансфармацыі катэгорый часу і прасторы. Дадзены аспект у вывучэнні мастацкага твора недастаткова даследаваны сучасным літаратуразнаўствам, што абумоўлівае навізну работы.

Кожны мастацкі твор уяўляе сабой замкнутую і адначасова рухомую сістэму, у якой усе сюжэтна-кампазіцыйныя кампаненты (героі, падзеі, аўтарскі каментар і розныя ідэаграмы ў кантэксце тэматычнай часавай прасторы) выражаюць адзнакі агульнай цэласнай арганізацыі. Разнастайныя творчыя прыёмы і сродкі ўвасаблення падзейнасці лагічна адлюстроўваюцца ў тэксце згодна з ідэяна-вобразным зместам. Вызначальнымі паказчыкамі пры даследаванні структураўтваральных адметнасцей мастацкага твора з'яўляюцца катэгорыі часу і прасторы. Яны характарызуюць параметры яго «спецыфічнай кампетэнтнасці» – форм рэальнасці / ірэальнасці, што дазваляюць раскрыць асаблівасці мастацкага мадэлявання аўтарам

свету рэчаіснасці. У дадзеным артыкуле паняцце кантынууму разглядаецца як адметная паслядоўнасць / хаатычнасць рэалізацыі пэўных фактаў і падзей у прасторава-часавых адносінах твора, што ў той або іншай ступені падпарадкавана відавочнаму сутыкненню розных мастацкіх плоскасцей.

Гістарычны жанр як самастойная літаратурная адзінка мае свае адметныя архітэктанічныя прыкметы. Сучасная гістарычная проза вылучаецца характэрным зместам і фармальнымі адзнакамі: пазіцыяй апавядальніка, суіснаваннем падзейна-гістарычнага плана з сюжэтнай рэтраспекцыяй (зваротам да мінулага) і праспекцыяй (арыентацыяй на тое, што адбудзецца). Але магістральным у творах адзначанага жанру, паводле А. Есіна [1], з'яўляецца цыклічны час. Згодна з даследчыкам, канструктыўнае вызначэнне структурна-тэматычных і вобразных адзінак, якія задзейнічаны ў стварэнні фабулы мастацкага твора, падпарадкавана гістарызму мыслення, канкрэтызацыі «гістарычнага адчування». Рэальныя гістарычныя падзеі непасрэдна рэпрэзентуюцца праз дакладныя прасторава-часавыя каардынаты – год або дзень – і топасы як адметныя геаграфічныя мікрамадэлі сусвету. У мастацкіх тэкстах гістарычнага жанру на сучасным этапе можна вылучыць наступныя асаблівасці хранатопу:

– магчымасць пераадолець замкнутасць мінулага і дасягнуць паўнаты часу, што спараджае існаванне ў мастацкіх тэкстах неаднароднай часавай катэгорыі. «Дыстанцыя» паміж сучаснасцю і іншай альтэрнатыўнай рэальнасцю можа вызначацца кампазіцыйна-моўнымі кампанентамі: гістарычнымі даведкамі, каментарыямі, апісаннямі звычайў, легендарна-міфалагічнага і абрадавага матэрыялу;

– мастацкую мадыфікацыю прасторава-часовага кантынууму ў адпаведнасці з аўтарскай умоўнай формай выражэння падзейнасці: элементамі гульні, анірычнай рэальнасці, выкарыстання падарожжа, міфапаэтычнай мадэлі, адлюстравання ўнутранага жыцця асобы.

Вылучаюцца адметнай рэпрэзентацыяй каларытнай карціны свету гістарычныя творы Л. Рублеўскай, у якіх пераплятаюцца адзнакі не толькі ўласна гістарычнага, але і рэальна-містычнага часу. Інтэрыярызацыя сапраўдных фактаў гісторыі (нязменнасць адзінай культурнай прасторы) падаецца пісьменніцай праз узаемаабумоўленасць і перасячэнне сюжэтных пластоў: лёсы і жыццёвыя сітуацыі герояў скрыжоўваюцца ў адпаведнай тэматычнай плоскасці, за кошт чаго ствараецца эфект «прысутнасці мінулага ў сучасным». Прасторава-часавая арганізацыя мастацкіх тэкстаў

Л. Рублеўскай не паслядоўная: модус успрыняцця ідэйнага зместу грунтуецца на сюжэтных мадыфікацыях.

У раманах «Забіць нягодніка, альбо гульня ў Альбарутэнію» і «Сутарэнні Ромула» творчая ўвага пісьменніцы скіравана да падзей савецкага часу ў гісторыі грамадства – масавых рэпрэсій, знішчэння беларускай інтэлігенцыі – і да пошукаў нацыянальнай ідэнтычнасці. Культурна-гістарычныя факты ўвасабляюцца аўтарам праз апісанне выпадковай або спланаванай дэфармацыі падзейнасці сучаснай рэчаіснасці самімі героямі мастацкага тэксту. У першым з вышэй названых раманаў распавядаецца пра тое, як у сучасным часе пяцёра сяброў дзеля выканання абавязку перад памерлай жанчынай, Разаліяй Іванаўнай, якая «<...> упарта спрабавала выправіць лёс свайго роду» [2, с. 33], намагаюцца разгадаць таямніцу не толькі хаты каля могілак, але і перастварыць аб'ектыўныя з'явы ў мінулым: выратаваць прафесара хіміі, Валяр'яна Скаловіча, ад нападу спецыяльнай службы бяспекі. Альтэрнатыўная рэальнасць становіцца для персанажаў, гасцей з Будучыні, крыніцай інфармацыі: «Мінулае праглядалася, як пейзаж з акна цягніка – то ўсё злівалася ад хуткасці, то на нейкім павароце ці на прыпынку можна было ўхапіць каліўца чужога жыцця» [2, с. 72]. Л. Рублеўская дазваляе сваім героям дзіўныя падарожжы ў часе, якія могуць падацца небяспечнымі, але кожны з іх «<...> сам выбірае, ці гуляць яму са смерцю...» [2, с. 34]. На думку Дж. Уітроу [3], паняцці існавання і паслядоўнасці не мелі б сэнсу пры адсутнасці ў аснове часу аргіорі-ўяўлення; толькі пры такой умове можна меркаваць аб тым, што падзеі ў тэксце суіснуюць у адзін і той жа час (разам) або ў розны час (паслядоўна). У рамане «Забіць нягодніка, альбо гульня ў Альбарутэнію» гістарычна-прасторавыя «сітуацыі» розных часоў умоўна канцэнтруюцца ў адным часавым адрэзку, а містычныя вандраванні герояў у мінулае падаюцца як паслядоўныя.

У межах тэматычнай прасторы рамана «Сутарэнні Ромула» суіснуе гісторыя двух родаў – Вяжэвічаў і Корб-Варановічаў, якія варагуюць паміж сабой. Л. Рублеўская будзе сюжэт у творы наступным чынам: галоўная гераіня, Ася, вырашае змяніць у будучым сваё жыццё і невыпадкава згаджаецца на арыгінальную прапанову Вячкі Скрыніча, якая заключалася ў тым, каб пражыць яго гістарычны раман у сучаснасці. У выніку: замкнутая прастора Шэрай Будыніны для гераіні замяшчаецца ролевай гульнёй, кропкай адліку якой з'яўляецца партрэт невядомага мастака пач. 19 ст., на якім Ася «ўбачыла намаляваную падобную да сябе дзяўчыну» [2, с. 261]. У рамане канструюецца новая рэальнасць для герояў, парушаецца

прасторава-часавая раўнавага, паколькі сюжэт мастацкага твора разгортваецца па траекторыі «ў мінулае праз выдуманую будучыню».

Такім чынам, у разгледжаных раманах Л. Рублеўскай алагічнасць прасторава-часавяга кантынууму абумоўліваецца:

– наяўнасцю двухпланавага сюжэта: сінтэз мінулага і сучаснага спараджае новыя формы мастацкага свету твора. Трэба адзначыць, што ў якасці мяжы паміж суадносінамі эпох выступаюць пэўныя мастацкія дэталі. Прасторава-часавыя змены, а менавіта «паралельная рэчаіснасць», у раманах «Забіць нягодніка, альбо гульня ў Альбарутэнію» ўвасабляюцца пісьменніцай пасяродкам прадметнай функцыі сцяны, праз якую «ўтварыліся дзверы ў іншы свет» [2, с. 32]. А ў другім раманах аўтара роля сутарэнняў – гэта «залежная прастора» і адначасова выхад са звычайнага круга жыццёвых перыпетый, што дазваляе змяніць не толькі ўласны лёс, але і ўраўнаважыць у сучаснасці мінулую дзейнасць продкаў;

– рэалізацыяй мадэлі гульні: пэўныя ролевыя паводзіны герояў, магчымасць умоўнага перанясення ў іншы план прасторава-часавых адносінаў дапамагаюць Л. Рублеўскай у раманах вынайсці спецыфічную мяжу мастацкай рэальнасці. Толькі зыходныя правілы гульні не дазваляюць прадказаць усе яе «хады», якія паўстаюць у раманах «Сутарэнні Ромула», паводле задумы аўтара, як выпадковыя. Напрыклад, творчым думкам культавага пісьменніка, Вячкі Скрыніча, не наканавана было матэрыялізавацца па лінейнаму сцэнару, бо перашкодай стала каханне паміж нашчадкамі слаўтых родаў.

Пісьменнікі ў мастацкіх творах гістарычнага жанру часта ў межах шырокай гістарычнай прасторы ілюструюць прыватны, суб'ектыўны час, што звязана з паказам перажыванняў, інтэнсіўнасці душэўнага жыцця герояў. Як адзначае Дж. Уітроу [3], ідэя ўпарадкаванасці падзей у часовай і прасторавай арганізацыі тэксту звязана з псіхалагічнымі адметнасцямі ўспрыняцця, уражання і рэпрадуктыўнага ўяўлення індывіда. Крыніцай як непарыўнасці, так і рухомасці сюжэтных кампанентаў можа быць форма ўнутранага пачуцця і ўспамінаў. Да прыкладу, адметныя «часавыя зносіны» (падзейнасць падаецца праз успаміны героя), скрыжаванне гістарычнай прасторы з унутранай выяўляюцца ў аповесці К. Тарасава «Апошняе каханне князя Міндоўга». Пісьменнік узнаўляе лёс і неўміручую дзейнасць літоўскага князя, надаючы вялікую ўвагу яго думкам і развагам: «Жывеш – значыць прымай тое, што бачыш, змяні тое, што можаш змяніць» [4, с. 48]. У аповесці значэнне надаецца ўнутранаму маналогу як мастацкай форме, праз якую адлюстроўваецца аўтарам рухомасць,

узаемапераходнасць сюжэтных «сітуацый». З мэтай трактавання ідэаграмы Будучыні, а таксама перадачы асаблівасцей быцця і экзістэнцыяльных перажыванняў асобы ў рамане В. Іпатавай «Вяшчун Гедзіміна» ілюструецца падарожжа галоўнага героя, Ляздзейкі, у часе: візуальнае адчуванне прасторы дзеяння дазваляе пракаменціраваць знакі неўсвядомленага, якія складаюцца з асобных сэнсавых «фрагментаў». Вандруючы ў сваім сне, бачыў вяшчун і смерць князя Давыда: «Той ноччу, упаўшы ў вешчы сон, я ўвачавідкі ўбачыў, што і як адбывалася. <...> душа мая пераляцела ў мінулы час і тое месца каля нямецкага горада <...>, дзе ляжаў Давыд, у той час, як яго душа спалохана мітусілася ў вышыні» [5, с. 63]. У творы суб'ектыны час героя падпарадкаваны мастацкай прасторы анірычнай рэальнасці, што з'яўляецца істотным для фарміравання сюжэтных ліній.

Міфалагічны час у гістарычнай прозе адлюстроўвае цэласны малюнак рэчаіснасці, а метафарычная інтэрпрэтацыя яго элементаў абумоўлівае наяўнасць умоўна-сімвалічнага свету мастацкага твора. Па канцэпцыі Тапарова [5], міфапаэтычная мадэль не супрацьпастаўляе прастору і час як знешнюю і ўнутраную формы, а іх адзіная прасторава-часавая арганізацыя знаходзіцца ў аснове жыцця і быцця асобы. У рамане «Залатая жрыца Ашвінаў» В. Іпатава даследуе дахрысціянскія вераванні беларусаў, іх пераважнае пакланенне блізнякам Ашвінам – «вялікім лекарам, якія аблятаюць свет на сваёй калясніцы» [7, с. 24]. Міфапаэтычная мадэль у мастацкім творы заснавана на сутыкненні рознаўзроўневых арбіт унутранай і духоўнай арганізацыі галоўнай гераіні, Жывены, якая сумяшчае ў сабе Космас язычніцтва і таямніцы хрысціянскай рэлігіі. А трансфармацыя прасторы тлумачыцца ўвядзеннем аўтарам у фэбулу рамана падарожжа гераіні ў геаграфічных рамках – ад Літвы да далёкай Візантыі.

Такім чынам, макет рэальнасці ў мастацкім творы гістарычнага жанру падпарадкаваны фантазіі і лагічнаму спосабу мыслення пісьменніка пры адлюстраванні падзей мінулага. І таму адметнасцю гістарычнай прозы з'яўляецца ўтварэнне «новай рэальнасці» з мадэляванай суб'ектыўнай прасторава-часавай сістэмай каардынат, якая залежная ад рэалізаванай у тэксце мастацкай канцэпцыі аўтара.

Спіс літаратуры

1 Есин, А. Время и пространство / А. Есин // Введение в литературоведение : учеб. пособие; под ред. Л. Чернец. – 2-е изд. перераб. доп. – М.: Высш. шк., 2006. – С. 182–197.

2 Рублеўская, Л. Сутарэнні Ромула : раманы / Л. Рублеўская. – Мн.: Кнігазбор, 2012. – 520 с.

3 Уитроу, Дж. Естественная философия времени: пер. с англ. / Дж. Уитроу; под общ. ред. М. Омеляновского. – Изд. 2-е, стереотипное. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 400 с.

4 Тарасаў, К. Апошняя каханне князя Міндоўга / К. Тарасаў // Крыніца. – 1998. – № 12. – С. 20–63.

5 Іпатава, В. Вяшчун Гедзіміна / В. Іпатава // Маладосць. – 2000. – № 11. – С. 42–82.

6 Николина, Т. К поиску оснований пространственной модели текста (по концепции В. Н. Топорова) / Т. Николина // Веснік БДУ. – 2007. – № 1. – С. 97–102.

7 Іпатава, В. Залатая жрыца Ашвінаў / Іпатава В. // Польша. – 1997. – № 10. – С. 16–110.

*УДК 821.161–31*Лермонтов:821 (4)*

Н. В. Корбут

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

ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПОВЕСТИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ШТОСС»

В статье рассматривается влияние английской и немецкой литературной традиции на творчество М. Ю. Лермонтова, а также переосмысление европейского опыта русским писателем, своеобразие фантастического в незаконченной повести «Штосс».

Повесть М. Ю. Лермонтова «Штосс» воспринимается как «ужасная и страшная история», потому что сверхъестественное в ней совершается на наших глазах. Основной темой произведения становится тема двоемирия – «одновременное существование или мерцание мира эмпирически доступного и запредельного» [1]. В частности, почти в любой русской фантастической повести эпохи романтизма, как пишет В. М. Маркович, «за пределами окружающей человека действительности предполагается мир иной, недоступный человеческому восприятию [2, с. 26]. Главный герой повести принадлежит как земному, так и потустороннему миру.

В. М. Маркович отмечает, что принцип неожиданного введения фантастики в будничную бытовую обстановку (то есть в сферу

повседневного опыта читателей) уже не был в середине 30-х годов чем-то новым [3, с. 16]. Он действовал и раньше – в английских «готических» романах, немецкой романтической новелле, французской литературе «кошмара и ужаса». Знала этот принцип и русская проза 1820–1830-х годов.

Э. Найдич обнаруживает связь «Штосса» с фантастикой Бальзака («Шагреновая кожа», 1831). Лермонтов вслед за Бальзаком положил в основу «Штосса» символично-фантастическую ситуацию. Однако в поэтике Лермонтова, воспринявшего «фантастику нового времени», было не только сходство, но и существенное различие с методом Бальзака. Бальзак подтверждает и разворачивает свою символично-фантастическую формулу на огромном жизненном материале; реальный план занимает в его романе немалое место. У Лермонтова фантастическая ситуация не только лежит в основе повести, но и составляет ее сюжет. Бытовые, реальные описания в «Штоссе» направлены на то, чтобы фантастический план воспринимался как иносказание и отражал определенную жизненную проблему.

В «Штоссе», так же как в «Шагреновой коже», реальное не снимает фантастики, действие разворачивается сверхъестественно, но в лермонтовской повести на фантастику ложится главная сюжетная нагрузка. Вслед за Бальзаком Лермонтов посвящает свою повесть мономании. Бальзак в философских повестях показывал, как идея способна убить человека. О разрушительной силе мысли рассказывается в повести «Луи Ламбер». Всепоглощающее стремление к творческому совершенству – в центре «Неведомого шедевра». Картина Френхофера, которая казалась ему идеально прекрасной, на самом деле представляла собой беспорядочное сочетание мазков. Повесть кончается гибелью художника, сжегшего все свои картины. На навязчивой идее, также приводящей к катастрофе, построена повесть «Поиски абсолюта».

В предисловии к этому роману Бальзак сравнивает идеи с живыми существами: «Появление на свет живых организмов и возникновение идей – две великие тайны» [4]. Чрезмерная интенсивность идей может привести к гибели, считал Бальзак. Лермонтов также подчеркивает разрушительную силу идей, которые не могут быть реализованы в силу обстоятельств.

Принцип неожиданного введения фантастики в будничную бытовую обстановку и ее двойного объяснения уже был и в английских «готических» романах. В романе Ч. Р. Метьюрина «Мельмот-скиталец» дается описание портрета в той же традиции, что и у М. Ю. Лермонтова: «Портрет этот изображал мужчину средних лет.

Ни в костюме, ни в наружности его не было ничего особенно примечательного, но в глазах у него Джон ощутил желание ничего не видеть и невозможность ничего забыть. Знай он стихи Саути, он бы потом не раз повторял эти вот строки: “Глаза лишь жили в нем, / Светившиеся дьявольским огнем”» [5].

Фантастика необходима Лермонтову для развертывания основной сюжетной ситуации – игры Лугина в штосс со стариком-призраком. Эта ситуация позволяет Лермонтову не просто иносказательно выразить определенную идею (погоня художника за призрачным идеалом), но всесторонне раскрыть ее в движении, развитии, передать самую суть происходящих в жизни Лугина событий, которые приводят его к гибели.

У Лермонтова в повести «Штосс» присутствует ведущий героя знак. Это голос (невещественный предмет), который слышит один лишь художник Лугин. «Резкий дишкант» вот уже несколько дней с утра до вечера твердит ему на ухо некий адрес. Это заставляет героя повиноваться. Найдя же дом Штосса, Лугин попадает в отличный от реального мир, полный «наваждения игры». Именно здесь, в «нумере двадцать семь», герой добровольно заточает себя, ожидая новой встречи с представителем инобытия – таинственным игроком в штосс – и с «чудной красавицей», которая, «казалось, ждала с нетерпением минуты, когда освободится от ига несносного старика».

В «Штоссе» невестественный предмет-проводник (голос) также, как и голубой бумажник в «Ошибках»-«Тайнах» Гофмана, буднично и прозаично входит в мир героя и обосновывается там. У Гофмана фантастическое с реальным имеют одинаковые права на существование. Например, вспомним письмо Шнюспельпольда к ГФМ, где он говорит о себе волшебные вещи как допустимые («Я могу быть там, где хочу, я прыгну вам на плечо, затем я вскочу в чернильницу, потом я расщеплю все перья» [6]). Само же действие развивается в совершенно реальном мире, где барон Теодор едет на курорт Фрейенвальде, думает о путешествии на географически существующий Патрас, пописывает стихи и «поедает» абсолютно реальные «бараньи котлеты».

В «Штоссе» фантастическое начало как бы оттесняется, а затем пронизывает реальный план, становится господствующим. В этом смысле очень показателен ключевой каламбур, занимающий столь важное место в повести. Он дается Лермонтовым как будто в плане «двойной мотивировки»: «“Как ваша фамилия?” – спрашивает Лугин; “Что-с?” – проговорил неизвестный, насмешливо улыбаясь» [7].

Вопрос принимается героем за ответ: «У Лугина руки опустились: он испугался» [7]. Эта «двойная мотивировка» не дает читателю возможности сделать выбор между реальным и фантастическим, потому что ему уже известна слуховая галлюцинация героя, которая необъяснимо подтверждается.

Цветовое нарушение можно истолковать как следствие болезни Лугина: «Вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми» [7]. Хотя такого рода необычное заболевание в контексте повести имеет иносказательный смысл. Характер этой фантастической болезни подчеркивает субъективность, искаженность восприятия художника.

Слуховая галлюцинация также как будто объясняется физиологически. Но и она, как уже говорилось, приобретает фантастический характер, поскольку необъяснимо и таинственно подтверждается. Речь идет не просто о развитии мономании, а о реализации слуховой галлюцинации.

Карточный поединок обнаруживает стремление Лугина-игрока к самоопределению в своей индивидуальной человеческой воле. И в этом смысле метафизическое господство (стремление «переупрямить» Судьбу) непосредственно связано с феноменом смерти, так как схватка с Судьбой – это всегда схватка за жизнь. Мотив смерти придает пограничной ситуации высший градус экзистенциальной напряженности. Борьба с Судьбой (смертью) становится формой обретения чувственной любви: «<...> но зато каждую ночь на минуту встречал взгляд и улыбку, за которые он готов был отдать все на свете» [7]. В сновидчески-игровом пространстве Лугин совершает эстетическое движение от светского господства к метафизическому ради обретения любви и преодоления смерти.

Тем не менее, ситуация самоопределения остается неразрешенной в связи с неожиданным обрывом сюжета. В. Э. Вацуро объясняет это жанрово-тематически, с помощью «мотива посмертного заклатья», распространенного в западноевропейской фантастической прозе (в частности, в готическом романе). Старик-призрак не может проиграть, так как обречен проклятием только выигрывать, в результате ситуация приобретает оттенок трагической неразрешимости. При этом в отношении «Штосса» не все так однозначно.

Действительно, повесть по происхождению является «литературной мистификацией». Самоопределение Лугина в повести сохраняет романтическую референтность: стремление Лугина к идеалу истины, добра и красоты, который принципиально неосуществим

в действительности (даже сновидческой). Отсюда незавершенность центральной игровой ситуации в повести «Штосс».

Таким образом, в «Штоссе» Лермонтов использовал опыт, ориентированный на Бальзака, Гофмана, Ч. Р. Метьюрина. Сверхъестественное, невероятное становится художественным приемом, выбор которого органически связан с содержанием. В лермонтовской повести на фантастику ложится главная сюжетная нагрузка. Эстетическая позиция Лермонтова в «Штоссе» состояла в утверждении фантастики, которая, как показал писатель, наполняет явления окружающей обыденной жизни; именно фантастический мир своего героя Лермонтов ставит в центр повествования, подчеркивая тем самым первостепенное его значение. Трагический герой-мечтатель погружен в прозаический быт, и именно ему, человеку, наделенному высокой духовностью, открывается фантастика действительности. Так, в «Штоссе» органически соединены якобы взаимоисключающие поэтические элементы – реальный и фантастический.

Список литературы

1 История русской литературы XIX века: в 3 частях. – 2 часть [Электронный ресурс] / под ред. В. И. Коровина, 1840 – 1860-е гг. – 528 с. – Режим доступа: http://fictionbook.ru/author/kollektiv_avtorov/istoriya_russkoyi_literaturiy_xix_veka_s/read_online.html?page=1. – Дата доступа: 01.04.2013.

2 Маркович, В. М. Дыхание фантазии / В. М. Маркович // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. – 221 с.

3 Маркович, В. М. Петербургские повести Гоголя / В. М. Маркович. – Л.: Худож. литер., 1989. – 208 с.

4 Бальзак, О. Шагреневая кожа [Электронный ресурс] / О. де Бальзак. – Режим доступа: <http://lib.ru/INOOLD/BALZAK/shagren.txt>. – Дата доступа: 03.04.2013.

5 Алексеев, М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот скиталец» [Электронный ресурс] / М. П. Алексеев. – Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/METURIN/melmoth0_1.txt. – Дата доступа: 03.04.2013.

6 Гофман, Э. Т. А. Ошибки [Электронный ресурс] / Э. Т. А. Гофман. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gofman_e_t/text_oshibki.shtml. – Дата доступа: 28.03.2013.

7 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: 10.04.2013.

УДК 821.161.1-14*Земфира

А. Л. Кравченко

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

ОБРАЗ СИГАРЕТЫ В ЛИРИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ ЗЕМФИРЫ

Данная работа посвящена исследованию образа сигареты и смежного с ним образа сигаретного дыма, занимающих весьма важную позицию в пространстве художественного мира Земфиры Рамазановой. Рассматривая указанный образ как устойчивый элемент городского текста современной литературы, автор статьи стремится выявить своеобразие его семантики, проявляющееся в поэтическом тексте Земфиры, а также обозначить функциональные особенности образа сигареты.

Текст Земфиры Рамазановой, бесспорно, является неотъемлемой частью текста современного русского искусства. На наш взгляд, собственно литературная, точнее, поэтическая составляющая текста Земфиры позволяет говорить о ней не только как о незаурядном музыканте, но и как об одном из интереснейших современных поэтов. Мы связываем ее поэтический феномен с необычайной силой и насыщенностью образов, которые, будучи чрезвычайно компактными в их словесном выражении, максимально концентрированы в смысловом плане. Для подтверждения этого суждения достаточно вспомнить, как Земфире удастся буквально в одну строку вложить всю гамму чувств, связанных с переживанием состояния любви: *«Я помню все твои трещинки»* [1] («Почему»). Поэзия Земфиры характеризуется особой энергией: созданные ею образы бьют в цель с такой силой, которой у большинства современных поэтов просто нет.

В данной работе будет рассмотрен один из наиболее частотных образов поэзии Земфиры – образ сигареты и сигаретного дыма, который свободно кочует из одного ее текста в другой, неизменно возникает в лирических циклах (по нашему мнению, статус лирического цикла в данном случае имеют поэтические тексты, объединенные по принципу принадлежности к выпущенным альбомам) разных лет. Частотность употребления – не единственный фактор, определивший наш интерес к указанному образу. Образ сигареты и сигаретного дыма у Земфиры один из самых ярких во внешних своих проявлениях и глубоко символический с точки зрения внутреннего содержания. Таким

образом, мы можем говорить об этом образе как о ядре важнейшего мотива поэзии Земфиры, наблюдение за спецификой реализации которого способствует выявлению особенностей эволюции художественной реальности поэта.

Образ сигареты является устойчивым элементом городского текста современной литературы. С одной стороны, он маркирует широкий спектр душевных состояний персонажа / лирического субъекта – от ощущения полной расслабленности до напряжения на грани нервного срыва. С другой – вмещает в себя целый ряд многообразных символических смыслов, который постоянно пополняется: так, сигарета, в зависимости от контекста, может выступать как символ одиночества и, напротив, сопричастности, как символ быстро проходящей жизни, символ мужественности и независимости, символ взрослости, входить в арсенал романтической символики, символики творчества.

В художественном мире Земфиры сигарета – неотъемлемый и необходимый лирической героине атрибут – «ни капли никотина тридцать минут» [1] («Рассветы»), «я множу окурки» [1] («Анечка») – процесс курения для лирической героини является обыкновенным состоянием, частью ее образа жизни, а не удовлетворением сиюминутного случайного желания. В поэтической реальности Земфиры сигареты неизбежно создают особую ауру. Дым в тусклом свете, летящий к потолку – верный признак того, что в поэтическом тексте запечатлен уставший, задумчивый, одинокий и творческий герой-романтик.

На наш взгляд, наиболее широкий спектр своих значений образ сигареты и сигаретного дыма являет в одном из ранних поэтических текстов Земфиры Рамазановой «Земфира» из одноименного цикла. Прекрасно чувствуя символику сигаретного дыма и умело эксплуатируя этот образ, Земфира создает понятную каждому эмоциональную атмосферу:

*Не бери себе в голову, Земфира, не бери,
Прогоняй ностальгию мимо дымом в потолок,
И не трогай телефон и заусенца,
Ты же можешь, я-то знаю... [1]*

Показательно, что заявленный в тексте первого альбома комплекс значений образа будет конкретизироваться в последующих на уровне углубления и развития отдельных своих составляющих.

Так, реализация образа сигареты в качестве **способа создания атмосферы обреченности** в тексте песни «Земфира» перекликается

с его реализацией в тексте четвертого поэтического цикла «Вендетта» «Так и оставим»:

*Грусть и сигареты
Что может лучше, лучше чем это.
Я на диване. Так и оставим [1].*

В поэтическом тексте «Аривидерчи» образ сигареты также использован для создания атмосферы обреченности, но атмосфера эта более нервная:

*Вороны-москвички меня разбудили,
Промокшие стички надежду убили
Курить... Значит буду
Дольше жить... [1]*

Очевидно, что образ сигареты используется здесь для нагнетания напряжения, для передачи состояния «на грани», для того, чтобы подчеркнуть отчаянное положение лирической героини. Отсутствие возможности закурить становится для нее последней каплей, последним эмоциональным побуждением к дальнейшим действиям: нет спичек – нельзя закурить – значит, будем жечь корабли (в данном случае выражение «жечь корабли» равносильно более употребительному «сжигать мосты», т. е. менять свою жизнь). В мире Земфиры сигарета – это способ обретения спокойствия, равновесия: в сознании современного человека четко закреплен стереотип о седативных свойствах процесса курения.

В поэтическом тексте «Земфира» образ сигареты, точнее, сигаретного дыма несет в себе **символику одиночества**. Лирическая героиня первого альбома проходит испытание одиночеством, и этот выбор осознанный. Одиночество – это действительно испытание для Земфиры, поскольку она остро нуждается в ощущении сопричастности, о чем свидетельствует своеобразное «одушевление» сигареты: когда ее зажигаешь, появляется ощущение, что рождается что-то новое. Возможно, для лирической героини это все равно, что быть в компании друзей. Этим, как нам кажется, объясняется тот факт, что в тексте песни четвертого лирического цикла Земфиры «Вендетта» «Небомореоблака» образ сигареты и сигаретного дыма меняет свое значение на прямо противоположное, выступая в качестве **символа сопричастности**:

*Я готова меняться, не глядя, с любым дозвонившимся.
Посидим, поболтаем, покурим и может быть спишемся [1].*

В христианской традиции дым считается намеком на кратковременность жизни, на тщетность славы, злобы или гнева. А выражение «разветаться как дым» означает ‘превратиться в ничто, исчезнуть бесследно, уничтожиться’. В тексте песни «Земфира» сигаретный дым символизирует пустые переживания, связанные с прошлым: лирическая героиня «прогоняет» свои воспоминания, приносящие боль, заставляет их «разветаться как дым». Она призывает себя быть сильной и мудрой, не обращать внимания на приступы ностальгии:

*...В воскресенье
Ты же будешь улыбаться,
И казаться, между прочим, лучше всех... [1]*

В поэтическом тексте «Сигареты» (второй альбом «Прости меня, моя любовь») образ сигарет также символизирует воспоминания, но это воспоминания, которые лирическая героиня хочет оставить своему «другу»:

*если бы можно в сердце поглубже вклеить портреты
я на память оставлю свои сигареты [1].*

Образ сигареты в качестве символа памяти реализуется и в поэтическом тексте «Итоги» из лирического цикла «Вендетта». Лирическая героиня подводит итоги своей жизни, вырезает из нее все ненужное, оставляя в прошлом лишние события, лишних людей и лишние переживания. Неслучайно «Итоги» открывает именно образ сигареты, причем сигареты докуренной:

*Я ухожу, оставляя горы окурков,
Километры дней, миллионы придурков,
Литры крови подаренной или потерянной
Оставляю друзей, тех что на половину,
Себя на радиоволнах коротких и длинных,
Осчастливленных мною и обиженных мною [1].*

Итак, рассмотрев образ-символ сигареты и сигаретного дыма в лирическом тексте «Земфира», а также проследив его эволюцию

в текстах поэтических циклов «Земфира», «Прости меня моя любовь», «Вендетта», можно выделить ряд наиболее важных аспектов его реализации в поэтическом тексте Земфиры: 1) образ сигареты используется для создания атмосферы усталости, обреченности, а также для моделирования ощущения нарастающего напряжения; 2) образ сигареты, обладающий амбивалентным смыслом, в зависимости от контекста может выступать как символ одиночества и как символ сопричастности и объединения людей; 3) образ сигареты несет в себе символику прошлого и смежную с ней символику памяти.

Список литературы

1 Земфира. Дискография [Электронный ресурс] / Земфира // Lyrics.by. – 1999. – Режим доступа: <http://www.lyrics.by/zemfira/albums.html> – Дата доступа: 25.11.12.

*УДК 821.161.1.-31*А. Ким:821.161.3-31*В. Козько:113/119*

С. А. Логачёва

Научн. рук. – С. Б. Цыбакова, канд. филол. наук, доцент

ОБРАЗ ЗЕМЛИ В НАТУРФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЕ А. КИМА И В. КОЗЬКО

В данной статье рассматривается символика образа Земли, ее значение в раскрытии смыслового наполнения художественной концепции произведений русской и белорусской натурфилософской прозы последней трети XX века. Исследование проводится на основе романа-притчи А. Кима «Отец-Лес» и повести В. Козько «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел». Цель работы – рассмотреть взаимосвязь образа Земли с такой актуальной проблемой современности, как взаимоотношение человека и природы.

Земля – один из первоэлементов мироздания. Ее символическое значение можно интерпретировать двояко: она связана и с идеей рождения, то есть является символом плодovitости, радости, и с идеей смерти. В представлениях древних славян Земля-мать – тотем, живая

и священная субстанция. Изображение земной стихии присутствует не только в древней литературе, но и в произведениях натурфилософской прозы последней трети XX века.

Роман-притча А. Кима «Отец-Лес» – одно из центральных произведений в творчестве писателя. С пространством глухого мещерского леса связаны важнейшие мифопоэтические образы-символы – Отца-Леса и лирообразной сосны. Не менее значимым является и мифологический образ Деметры. В греческой мифологии она имеет следующую символику: «...богиня плодородия и земледелия... Одно из самых почитаемых олимпийских божеств. Древнее хтоническое происхождение Д. засвидетельствовано ее именем (букв. “земля-мать”; греч. $\delta\alpha, \delta\eta\text{-}\gamma\eta$, “земля”»)» [1].

В романе-притче Деметра олицетворяет женское природное начало, Мать-Сырую землю. Она является центром мира и смыслом всего сущего. В мифопоэтической традиции образ Земли «рассматривался как священный эмбрион вселенной, своеобразный космос в космосе» [2]. Такое положение Земли определяется тем, что при делении космоса на небо, землю и преисподнюю она занимает срединное положение, является местом обитания людей.

В образе Деметры автор соединяет две ее ипостаси: землю-мать и женщину-мать. Поэтому в произведении говорится о дочерях Деметры, которые призваны реализовать функцию продолжения рода. Ева сотворена из ребра Адама, а Деметра – «самое удачное, совершенное и стойкое произведение Отца» [3].

В мифах народов мира неоднократно подчеркивается священный союз неба и земли, начинающий творение мира. В романе-притче такой брак заключен между Отцом-Лесом и Деметрой. Образ Земли как женщины-матери необходим автору для того, чтобы раскрыть важную мысль: «Нельзя, нельзя было жить и работать на земле без любви, без той любви, с которой он прожил всю свою бедняцкую молодость... но чтобы любить, надо было землю владеть, чтобы она была твоей безраздельно, как жена, богом данная, а иначе ничего не получится» [3].

А. Ким изображает мир обреченным, поэтому в нем много смертей, самоубийств и насилия. Один поступок влечет за собой вереницу подобных деяний. Как пишет А. И. Смирнова, «обреченный мир закономерно порождает потребность к самоуничтожению, охватывающую, подобно эпидемии, все большую часть человечества» [4, с. 111]. По своей природе женщина призвана приумножать род, быть хранительницей семейного очага, но в романе-притче именно женщины первыми поддаются всеобщему процессу самоуничтожения. А. Ким

выдвигает мысль о том, что в связи с утратой любви к земле и насильем над ней, сама Земля вынуждена отречься от своего предназначения рожать, быть богиней плодородия и земледелия.

Нежелание Деметры жить в контексте романа приобретает эсхатологический оттенок, так как только она, согласно авторской логике, способна противостоять вселенскому истреблению: «Все эти тела и системы, едва родившись, развиваются и движутся только в одну сторону – к распадению, энтропии, к полной аннигиляции. И только Деметра... вопреки пессимизму Вселенной, утверждает оптимизм безудержного плодородия» [3], поэтому «нет ничего страшнее... нежели это великое по силе, исполненное мрачной страсти желание самоистребления Деметры» [3]. Так как все в мире природы взаимообусловлено, то мужское начало, отцовское (Отец-Лес) не может существовать без женского, материнского (Деметры). Отсутствие какого-либо из них приведет человечество к гибели, нарушится многовековая гармония, и существование всего потеряет смысл.

Согласно представлениям автора, именно в руках Деметры будущее. Мир хрупок, в нем все взаимосвязано и зависит от любви, которая является залогом продолжения жизни. Спасение любовью, по А. Киму, для человечества невозможно, так как очень сильна жажда самоистребления. Человек не только не ценит природных богатств, но и не заботится о собственной душе в такой мере, чтобы спасти себя. Залогом благополучия и счастья людей является их близость земле. Пророчица Маланья, которая предрекает, что «матушка земля умрет» [3], говорит о Николае Тураеве: «Не было счастья ему в жизни, потому что не земляной он был человек» [3].

В творчестве Виктора Козько в образе Земли также воплощена древняя мифологическая символика. Повесть «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел» в идейно-тематическом аспекте близка ряду других произведений автора, посвященных взаимоотношениям человека и природы. События, изображенные в повести, относятся ко времени после Чернобыльской катастрофы. Случившееся послужило для писателя поводом к изображению микрокатастрофы (вырубки лесного массива), которая может привести к трагедии вселенского масштаба, как и авария на Чернобыльской АЭС. Безусловно, такие деяния, на первый взгляд, локальные по своему масштабу, не идут в сравнение ни с экологической трагедией в Чернобыле, ни с войнами и социальными катаклизмами, но эти действия человека В. Козько наделяет характеристиками Апокалипсиса, которые приводят к глобальным изменениям.

Апокаліптычныя матывы звязаны в павеці с міфалогемай утрачанага рая, восходзячай к Кнізе Бытця. Чэрез прайзведене прыходзіт матыв разрушэння Эдема, прысущыі в сему творчэству аўтара. Агнечалавеческы грэх раскрываеця в історыі пра чорнага аіста. Яго жыцнны путь саотносіцца с трагічэскім, ашыбочным выбарам самага чалавекя і чалавечэства в цэлом, которое фарміруеця тэхнократычэскую цывілізацыю.

В гэтой звязы важэн сімвалічэскы смысл абраза Зямлі. В павеці он амбівалентен. С адной стораны, Зямля – гэто Эдем, которы былі ізначальна дараван чалавеку і ісполнен гармоніі. В размышлэннях Лазаря Кагановіча ащутыма грусть, разочарованне в том, что чалавек, стремясь к удобствам, не жаеет вудеть, насколькы он богаты от прыроды, не спосыбен оценыть вовремя то, что у него ест: «Аказваецца, сам таго не падазраючы, ён жыў, як Адам, у раі. Пашанцавала яму нарадзіцца менавіта тут. Думаў, глуш неверагодная, забыты Богам і людзьмі край, атрымлівалася ж зусім наадварот» [5, с. 35]. С другой стораны, Зямля, падвергшаяся вторжэнню тэхнократычэскай цывілізацыі, не спосыбна родыть, кормыть, охраняць тых, кто на ней жыет. Хоть люды стараюцца жыть прывычным укладом, но теперь сеют «жыта не на жыццё, а на смерць» [5, с. 57].

По словам В. Козько, все в корне зменылось, рай превратился для чалавекя, флоры і фауны в «пекла»: «Зямля, што з табой сатварылі твае дабрадзеі і карміцелі! Белая святая зямля пад белымі крыламі тваіх боскіх птушак-буслоў... упала зорка Палын, і ты ўжо больш не белая. Ты сёння чорная на ўсё наступнае тысячагоддзе. Бог кінуў у твае воды дрэва, і зрабіліся яны салодкімі. Чалавек кінуў у тыя ж воды нешта нябачнае, і зрабіліся яны горкімі яму... Хлябцы ў іх руках ператварыліся ў вугаль. Аліўкавая галінка пабарвала і скрывавела, бо то была не галінка, а меч» [5, с. 56–57].

Развтыіе наущной мыслы прывело к тому, что женское начало, которое прысуще іздревле Зямле, постепенно утрачываеця сілу. Зямля болеет, как і чалавек, все жывое вокруг не может жыть на радыоактывных «сметніках». Жыцнь превращается в «ыгру в жыцнь», в существованне: «Чарнобыльская гульня нашай дарагой маці са сваімі дзецьмі крыху цнатлівая і ладзіцца на тым, што яна, здаецца, і не мае дзяцей. Нехта сказаў, што немагчыма быць трохі цяжарнай. Вось гэты няпраўда. Наша маці цяжарная намі толькі трошкі» [5, с. 57].

Как пышет аўтор, Зямля выполняет адновременна две ролы – Девы Марыі і Марыі Магдаліны: «Дзева Марыя, канешне, нявінная і чыстая. Ну, а што да Марыі Магдалены, то тут... Але самае галоўнае,

што наша дарагая маці гэтыя дзве ролі прыгожа сумяшчае. Яна і гуляшчая дзеўка, яна і нявінная» [5, с. 57].

В христианской традиции Мария Магдалина – последовательница Иисуса Христа. Однако в православии и католичестве почитание святой отличается: православие почитает ее исключительно как мироносицу, а в католической традиции принято отождествлять с ней образ кающейся блудницы. В повести образ Марии Магдалины соотносится с традицией католической церкви и символизирует грешницу. Дева Мария в католичестве и православии почитается как одна из самых праведных женщин.

Авторское соотнесение Земли с образами святых указывает на ее амбивалентную символику. С одной стороны, она символизирует жизнь, гармонию, а с другой – исчезновение всего живого, хаос. Сочетание в ней праведного и греховного начал, безусловно, связано с деятельностью человека, так как он тоже является частью природы. Дева Мария ассоциируется с невинностью и чистотой, является в повести символом нетронутых человеком земель, а Мария Магдалина символизирует загрязненные территории. Данная символика святых соотносится не только с определенными зараженными географическими объектами, но и с территорией человеческой души.

Люди, которые проживают на загрязненных землях, по мнению В. Козько, являются не в полной мере живыми, «...таму што жыць ім там нельга. Нельга дыхаць, хадзіць, сеяць, збіраць, піць ваду, нарэшце есці напоўніцу, а толькі абмежавана» [5, с. 58]. Поэтому актуален призыв автора к возрождению и сохранению земли-кормилицы, ее первозданной красоты для потомков: «Дарагая наша крамлёўская маці і яе мінская і кіеўская падчарыцы, як гэта ў вас толькі атрымліваецца. Прыехалі б сюды і прасвяцілі, як пасля трэцяга абарту дзеўкаю застацца» [5, с. 58].

Итак, А. Ким в образе Деметры соединяет следующие ее проявления: землю-мать и женщину-мать. Земля предстает как центр космоса и смысл сущего, она наделена амбивалентными свойствами. Человек, отрекаясь от Земли, наблюдает исчезновение Деметры, которая больше не способна выполнять свою живородящую функцию. Те же черты в образе Земли мы видим и в произведении В. Козько, который соединил в нем такие ипостаси: земли-матери и земли-женщины, Девы Марии и Марии Магдалины. Авторами утверждается мысль о том, что человек в погоне за благами цивилизации теряет свою человеческую суть, чувство любви к себе и всему живому, тем самым становясь на путь распада.

Список литературы

1 Тахо-Годи, А. А. Деметра [Электронный ресурс] / А. А. Тахо-Годи // Греческая мифология. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/religia/greece/person/demeter.htm>. – Дата доступа: 28.03.2013.

2 Рабинович, Е. Г. Земля [Электронный ресурс] / Е. Г. Рабинович // Мифы народов мира : энциклопедия. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/myth/flood.htm>. – Дата доступа: 05.02.2013.

3 Ким, А. Отец-Лес [Электронный ресурс] / А. Ким. – Режим доступа: http://royallib.ru/read/kim_anatoliy/otets_les.html#0. – Дата доступа: 25.03.2013.

4 Смирнова, А. И. Русская натурфилософская проза второй половины XX века : учебное пособие / А. И. Смирнова. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 288 с.

5 Казько, В. Выратуй і памілуй нас, чорны бусел : аповесці, апавяданні, эсэ / В. Казько. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 319 с.

УДК 821.161.1-1

М. Ю. Малиновская

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

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ БЕЛАРУСИ: О СОСТОЯНИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ СРЕДЫ

В данной работе предпринимается попытка обозначения важнейших особенностей литературной среды Беларуси, связанной с ее русскоязычной поэтической составляющей, а также выявления позитивных и негативных факторов, влияющих на формирование обозначенного сегмента литературной среды. Это позволяет составить целостное представление о процессах, разворачивающихся в отечественной русскоязычной поэзии на настоящем этапе ее бытования, и прогнозировать дальнейшие пути ее развития.

Говоря о русскоязычной поэзии в Беларуси, можно выделить ряд закономерностей, показательно характеризующих ситуацию сегодняшнего дня.

Первый и во многом определяющий фактор – возрастной. В писательских организациях, редакциях журналов фактически отсутствуют молодые силы. Из возрастного фактора, вытекает второй –

односторонность развития русской поэзии Беларуси, что в отношении литературного процесса является синонимом стагнации. Одна часть молодых авторов начинает писать «о родном городе» или о «постижении истины» (зависит от вкусовых пристрастий конкретных мэтров), другая обращается к сетевым ресурсам и берет за эталон тех российских авторов, у кого больше всего «лайков» В Контакте. И если у этой части – особенно в случае перехода на белорусский язык – появляется реальная возможность быть напечатанным курирующими ее мэтрами (или мэтрами, курирующими этих мэтров), то у другой (в 99 % случаев) из-за полной дезориентации в литературном пространстве и ложных идеалов теряются все перспективы.

Есть, однако, и третий путь для русскоязычного автора в Беларуси – выезды за пределы страны, участие в фестивалях поэзии русского зарубежья, форумах и мастер-классах, где можно «войти» в настоящий литературный процесс, увидеть его реальную картину. Примеров подобных мероприятий множество: от международных фестивалей русской поэзии и культуры в Лондоне, Риме, Израиле до Форума молодых писателей в Липках, на котором сталкиваются противоположные позиции, воззрения, предоставляется возможность выбора, отсекается отжившее и формируется новое – а значит, идет развитие.

Отсюда ясно виден третий признак, на сегодняшний день характерный не только для русскоязычной литературы Беларуси, но и для всей русской литературы: локальность, которую и призваны нейтрализовать мероприятия всероссийского и международного масштаба.

В Беларуси для русскоязычных авторов эта проблема удваивается. Из периферийных центров авторы стремятся в Минск, «чтобы полнее реализовать свои замыслы» [1, с. 171], как пишет на страницах журнала «Неман» известный белорусский литератор Н. Гальперович. Подтверждает его слова другой постоянный автор журнала «Неман» Г. Авласенко: «Минск для писателей нашей республики – весьма притягательный центр. Именно туда всегда устремляется отечественный литературный молодежь со всех концов республики, и именно с той же благородной целью: добиться успеха, стать известными и т. д., и т. п.» [2, с. 168]. Но если автор, пишущий на белорусском языке, может при сопутствующих обстоятельствах многого достичь в столице, то русскоязычный окажется приблизительно в таком же вакууме, от которого бежал, уезжая из провинции. Культурная столица Минск, в свою очередь, – провинция для русской литературы. В результате –

та же нехватка общения, та же отстраненность от среды, о которой упоминал Г. Авласенко.

Много и долго говорилось о том, как трудно русскоязычным в Беларуси, о том, что «до недавнего времени официальная белорусская критика упорно утверждала, что серьезной русской литературы в Беларуси нет и быть не может» [3, с. 65], о редкой возможности быть напечатанным.

У каждого журнала есть своя система поэтических координат. Полнота веротерпимости, по словам замечательного российского критика И. Шайтанова [4, с. 53], может обернуться отсутствием позиции. В последнем не упрекнешь «Новую Немигу литературную» (один из двух толстых русскоязычных литературных журналов страны). Скорее, напротив, – для редакционной политики этого издания характерно отсутствие веротерпимости при определенности позиции. Главный редактор Анатолий Аврутин – прекрасный поэт и человек с тонким литературным вкусом, при этом – неуклонный последователь традиции, патриот, что имеет ряд следствий. Во-первых, для самого журнала: наряду с высокоталантливыми поэтическими подборками перед читателем часто предстают проходные, обладающие низкой художественной ценностью, печатаемые явно из-за приверженности их авторов определенной тематике. Во-вторых, поскольку «Немига», условно говоря, половина русскоязычного литературного журнального поля страны (вторая половина – журнал «Неман» – также придерживается традиционной линии), последствия для литературного процесса всей республики – та самая односторонность развития, о которой я говорила выше.

Но существует и другая сторона вопроса о культурной столице и периферии в Беларуси. И эта сторона позитивная. «Понятие периферии достаточно условно в наш век скоростей и коммуникационных систем, учитывая малую территорию республики» [5, с. 161], – утверждает поэт И. Бисев. С ним солидаризируется литератор В. Гришковец: «В условиях Беларуси о периферии нужно все-таки говорить с натяжкой» [6, с. 161]. В каждом областном центре своя устоявшаяся литературная жизнь. В нашей Гомельской области, где ежегодно проводятся фестивали «Литературные дожинки» (г. Гомель), «Поэтический звездопад» (г. Добруш), действуют литературные объединения и салоны, эта жизнь по насыщенности вряд ли уступает столичной. Но круг «жизнедеятелей» неизменно узок и редко размыкается, чтобы принять новое лицо. Обновлениями наша область и вся республика во многом обязаны действующей при Гомельском областном отделении

Союза писателей Беларуси школе «Молодой литератор» под началом поэтессы Н. Шклярской. О том, какие пути ожидают эту «несущую обновления» молодежь, говорилось выше.

Из многих факторов, формирующих поэта, мы лишены одного из существеннейших – грамотной критики. По утверждению А. Аврутина, «специально о русской литературе Беларуси здесь до недавнего времени никто не писал – кроме обрывочных статей самих поэтов» [7]. Из наиболее обстоятельных литературоведов, практикующихся в критике, А. Аврутин называет профессора А. Андреева, неизменно благожелательного А. Мартиновича. В этом ряду хочется назвать также имя профессионального критика и поэта Л. Голубовича (ЛеГал), который написал на мою первую книгу рецензию, обнажающую глубокое понимание поэзии и знание своего дела, но сегодня мало публикующегося, о чем можно только сожалеть.

«Системных работ, – продолжает А. Аврутин, – на сегодняшний день одна. Во время Книжной ярмарки презентовалась книга академика Гнилomedова “На рубеже времен. Русскоязычная поэзия Беларуси”» [7]. Но на страницах этого издания, призванного отразить аспекты литературной ситуации страны, встречаем те же недостатки, о которых говорилось ранее по отношению к самой литературной ситуации: авторы исключительно возрастные, пишущие исключительно в русле традиции. Несколько особняком стоит лишь поэт Д. Строцев, упомянутый, по выражению А. Аврутина, «вовсе не в связи с его псевдонимом, а скорее для того, чтобы просто вспомнить» [7].

Как образец непредвзятого видения литературного процесса, внимания к молодым литераторам страны, притягивания разных течений и стилей (и обоих государственных языков), можно привести сборник «Мы – маладыя: кніга паэзіі маладых літаратараў Беларусі» (составитель – замечательный белорусскоязычный поэт М. Башлаков). Выход за рамки шаблона и поэтическая свежесть – главные достоинства этой книги, стоившей составителю нескольких лет жизни, вышедшей с большим трудом. Стоит упомянуть, что количество не столь монументальных коллективных сборников и альманахов достаточно велико.

Государственное издательство одно – «Мастацкая літаратура». Остальные – частные – разумеется, также осуществляют публикаторскую деятельность, больше, однако, ориентируясь на раскрученные за рубежом имена. В числе таких издательств «Литературный свет», «Кавалер паблишер», «Харвест», «Четыре четверти», «Кнігазбор», «Літаратура і мастацтва».

В этом году выходом книг порадовали литераторы такого масштаба, как А. Аврутин и Ю. Фатнев.

На территории страны действуют несколько союзов писателей: Союз писателей Беларуси, Союз белорусских писателей (оппозиционной направленности), Белорусский литературный союз «Полоцкая ветвь». Замечательным в подобном отношении было создание Представительства русских писателей Беларуси при Санкт-Петербургском городском отделении Союза писателей России, предпринятое с белорусской стороны А. Аврутиным, с российской – А. Романовым. Стоит упомянуть Союз писателей Союзного государства Беларуси и России, созданный по инициативе Союза писателей Беларуси.

Две наиболее значимые премии в области литературы – Государственная премия и Премия Союзного государства Беларуси и России.

Среди республиканских фестивалей и конкурсов необходимо назвать организуемый частными лицами Фестиваль современной поэзии «Порядок слов», оригинальный «Конкурс одного стихотворения», единожды проведенный конкурс «Дебют. Слово doc», по итогам которого я, как победитель, присутствовала на одном из замечательнейших литературных мероприятий, когда-либо имевших место в стране – Совещании молодых писателей Беларуси. Организатором выступил Фонд СЭИП под руководством С. А. Филатова. Мастерами на семинарах были К. Ковальджи, Э. Успенский, Л. Юзефович и другие. Тем, кто впоследствии не отошел от литературы, но, напротив, со здоровой точки зрения переосмыслил свое пребывание в ней, участие в работе этого форума помогло завязать новые знакомства, избрать адекватное направление и войти в современную молодую литературу.

«Поэт должен жить в Москве», – говорил Юрий Кузнецов. Так уж ли это актуально сейчас, когда письма идут не месяцами, а за мгновение виртуально перелетают с одного конца Земли на другой, литературная работа и общение по большей части ведутся в интернете, а значимые мероприятия приобретают международный характер?

Многое формирует среда. И вопрос об ее недостатке делает для русскоязычных литераторов Беларуси известное высказывание по-прежнему актуальным. Далее все зависит от индивидуальных возможностей, желаний, выбора. Сегодня можно сказать, что дорога в Москву – не единственный путь и, живя в родной стране, белорусский поэт может достичь ровно того же, чего и московский, петербургский, нью-йоркский – если не утратит того, чего не даст ни одна среда.

Список литературы

- 1 Гальперович, Н. Между центром и окраиной / Н. Гальперович // Неман. – 2012. – № 2. – С. 171.
- 2 Авласенко, Г. Писатель и провинция / Г. Авласенко // Неман. – 2012. – № 2. – С. 168.
- 3 Аврутин, А. Мгновения вечности. Русская поэзия Беларуси / А. Аврутин // Русский писатель. – 2012. – № 2. – С. 65.
- 4 Шайтанов, И. Дело вкуса / И. Шайтанов. – М.: Время, 2007. – 186 с.
- 5 Бисев, И. Наша анкета / И. Бисев // Неман. – 2012. – № 2. – С. 161.
- 6 Гришковец, В. Наша анкета / В. Гришковец // Неман. – 2012. – № 2. – С. 161.
- 7 Личная переписка

УДК 821. 161. 1 – 1'

Д. А. Молчанова

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

СТРАТЕГИЯ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ РОК-КУЛЬТУРЫ

В работе предпринимается попытка выявить специфические особенности стратегии жизнетворчества, характерной для бытования текста рок-культуры. Исследование проводится на материале творчества рок-поэта Тараса Монзано. В частности, рассматривается проблема формирования его личной мифологии, связанная с моделированием образа «солдата под Знаменем Юности».

М. Л. Гаспаров утверждал, что «только в доромантическую эпоху, чтобы быть поэтом, достаточно было писать хорошие стихи. Начиная с романтизма – а особенно в нашем веке – «быть поэтом» стало особой заботой, и старания писателей создавать свой собственный образ достигли ювелирной изощренности. В XIX веке искуснее всего это делал Лермонтов, а в XX веке еще искуснее – Анна Ахматова» [1]. Эпоха романтизма, провозгласившая искусство высшей реальностью, а затем эпоха модернизма, возведшая этот тезис в разряд аксиом, вселили в художника убежденность в том, что его земная жизнь должна строиться по принципу художественного текста, так, чтобы после ее завершения, *urbī et orbī* доставалась в наследство

биография, которую можно смело поставить в один ряд с его собственно литературными творениями. Принцип стирания границы между художественной реальностью и действительностью в судьбе художника достигает пика своего воплощения в пространстве символистской культуры. Об этой особенности эстетики символизма писала З. Г. Минц: «Во взглядах и творчестве русских символистов представления о природе художественного текста занимают особое место: реальности приписываются его свойства. <...> Наконец, именно концепция мира как “искусствоподобного” текста объясняет происхождение символистской идеи “жизнестроения”. В “идее жизнестроения” наивный утопизм сочетался с пафосом гармонической личности, с историзмом и с “защитой культуры”» [2, с. 97]. Эпоха модернизма завершается, но тенденция, связанная со стремлением к жизнестроительству, продолжает развиваться уже в других эстетических координатах, порождая новые варианты реализации. Один из самых ярких в ряду подобных вариантов в эпоху постсовременности предлагает рок-культура – и это представляется вполне закономерным. Философ, публицист и поэт Вадим Штепа, размышляя об особенностях русского рока, пришел к убеждению, что «если <...> попытаться соотнести рок-н-ролл с русской культурной традицией, то это “*время колокольчиков*” (как назвал рок-эпоху Александр Башлачев) будет выглядеть вполне закономерным “Бронзовым веком”, пришедшим на смену знаменитому поэтическому “Серебряному”. Подобно тем временам, с их культовыми поэтами, в эпоху русского рока возникло явление культовых музыкантов» [3]. Более того: «Существует некая мистическая доктрина о том, что мы присутствуем при смене эпохи Слова эпохой Музыки» [3], – полагает В. Штепа. Это не означает, что вместо более или менее понятных текстов, комбинаций слов и словообразов повсеместно разлились звуки музыки. Стоит всего лишь предположить, что русская рок-поэзия есть часть развивающейся литературной традиции – и еще раз прислушаться к мыслям В. Штепы: «...Музыкант ощущает свое творчество как некий message “не от мира сего”, “сны о чем-то большем...”» [3]. В таком случае этот «message», этот посыл может и должен быть расшифрован и воспринят. Можно предположить, что стремление к жизнестроительству в пространстве рок-культуры не только не редуцируется, но и, напротив, усиливается и отчасти коцептуализируется: рок-поэтам конца XX – начала XXI веков было что сказать, и они стремились использовать для этого весь арсенал возможностей.

Среди таких поэтов был лидер рок-группы «Знамя Юности» Тарас Петрович Марченко, «более известный тем немногим, кому он

вообще известен, как Тарас Монзано. Украинец по месторождению. Белорус по местоположению в пространстве. Будда (?) по местоположению в Космосе...» [4]. Эта фигура привлекает наше внимание по ряду причин: поэтический текст Тараса обладает целым набором характеристик, присущих качественной рок-поэзии (как здесь не вспомнить о его прозвище «Егор Куртович Цой»), и при этом наделен отчетливым индивидуальным рисунком; тот факт, что Тарас жил, писал и исполнял свои песни в Гомеле конца 1990-х – начала 2000-х гг., сближает его с нашей современностью и актуализирует его творчество; Тарас был достаточно оригинальной фигурой, действительно называл себя Буддой (даже указывал конкретную дату, когда он это понял), множество историй, мифов и легенд, связанных с его личностью, он создавал сам.

Предметом исследования в данной работе является личная мифология Тараса Монзано, явно демонстрирующая особенности жизнетворчества, характерные для рок-культуры. Как было отмечено выше, личная мифология Тараса обладает разветвленной структурой. Мы остановимся на той ее составляющей, которую условно обозначим как мифологию «солдата под Знаменем юности». Одна из «легенд», связанных с фигурой Тараса, повествует об одном из эпизодов его службы в армии. В боевых действиях он участия не принимал (вопреки другим мифам). Будучи старослужащим, Тарас заставлял «духов» читать единственную имевшуюся книжку – «Колыбель для кошки» Курта Воннегута. Более того, он требовал приходить и пересказывать ему прочитанное. Возможно, именно за это Тараса и прозвали именем одного из персонажей этого романа – «Монзано».

На наш взгляд, мифология солдата на войне – один из ключевых пластов общей личной мифологии Тараса Монзано, поэтому неверным будет говорить, что это некая часть биографии, которая нашла отражение в творчестве, – и ограничиться этим. Если обратиться к поэтическому тексту Тараса, можно с уверенностью утверждать, что для него «образ солдата, у которого “на погонах буквы Z и Ю”» – это образ «тотального» вживания. Тарас рассказывал: «Когда я был сержантом на войне, на которой русские убивали русских, своим солдатам я приказал стрелять в воздух. А того, кто ослушался приказа и стал стрелять во “врага”, я после боя напоил кислотой, растворенной в спирте». Как уже было сказано, ни на какой войне Тарас не был, «никогда этого не делал и никогда не сделал бы, но в тот момент, когда он это рассказывал, это была его роль, и это была правда» [5]. Такой же правдой были его песни. Иногда отвратительной и агрессивной,

безумной и патологической – но всегда правдой. Своеобразной эмоционально-семантической доминантой его художественного мира оказывается ощущение и осознание своей и всеобщей «ненужности» в этом мире – мире, погруженном в пучину вечной войны: *«Я знаю, что война бывает лишь одна: / Война живых и мертвых. И в общем, та цена, / Которую платить приходится всем нам, / Мала, но нет ее совсем твоим словам...»* («Осень в Женеве»)

Среди многочисленных тем, выделившихся в тексте русской рок-поэзии, тема войны явно относится к так называемому первому ряду. Необходимо подчеркнуть, что русские рокеры, как правило, говорят не столько о какой-то конкретной войне – мировой, Отечественной, гражданской или одной из локальных, – сколько о некоем архетипическом состоянии, выражающемся в отсутствии мира: мира с действительностью, с другими людьми, с самим собой, то есть о Войне в широком смысле этого слова. Почти у каждой известной рок-группы можно найти свой вариант реализации темы Войны: «ДДТ» («Война бывает детская»), «Наутилус Помпилиус» («Шар цвета хаки»), «Инструкция по выживанию» («Война»), «Аквариум» («Этот поезд в огне») и т. д. Однако своеобразным пиком реализации этой темы можно считать текст Егора Летова, у которого она занимает место в ряду прочих тем настолько обособленное и особое, насколько таковым может считаться творчество Егора Летова в пространстве русского рока. Образ Войны у Егора Летова и группы «Гражданская оборона» гораздо более хтонический и шокирующий по сравнению с иными вариантами, возникшими в пространстве русской рок-поэзии. Это война практически не привязанная ни к одной из современных или прошлых реалий, именно та война, которая «бывает лишь одна». Тема Войны в лирике Егора Летова представляет для нас особый интерес по той причине, что Тарас Монзано в одном из интервью сказал: «Многие хотят видеть во мне эдакого Егора Куртовича Цоя», – и это именование, как уже указывалось выше, прочно закрепилось за ним. Не единожды по поводу творчества Тараса звучали высказывания, что «Знамя Юности» – это белорусская «Гражданская оборона» по музыке и по текстам. Но вернее будет сказать, что в творчестве Монзано и Летова в связи с реализацией темы Войны есть лишь некоторые пересечения. Например, одна из песен Тараса рисует образ войны как бы изнутри и снаружи: заброшенные дома, навсегда оставленная мирная жизнь (*«Забивали кол в свои ворота, / Поливали хлеб свинцом и потом...»*) – с одной стороны, и абсолютно другая, патологическая, реальность солдата (*«Между строк искали запах крови, /*

Ночевали в проданных квартирах, / Закаляя плоть войной и миром») – с другой. Едва ли по-другому могла выглядеть антиномия «война – мир» у Летова.

Но, на наш взгляд, такие совпадения – это, скорее, случайное (или, точнее, не случайное) пересечение-переплетение интонаций, объясняющееся тем, что Егор Летов и Тарас Монзано «черпали из одного источника», жили в одну и ту же эпоху, атмосфера и метафизика которой мало различались в зависимости от географического положения (так или иначе, это было советское и постсоветское пространство). В этом же самом пространстве жил и творил Виктор Цой. В его лирике тоже прослеживается образ солдата на войне – естественно, тоже особый. Этот образ предстает в самых известных песнях Цоя: его *«Последний герой»* уходит туда, где его никто не ждет. Но это не столько солдат, сколько воин, пришедший из эпических саг, где пересекаются прошлое, настоящее и будущее. А самое, наверное, важное и у Виктора Цоя, и у Егора Летова, и у Тараса Монзано – вовсе не в войне, а в том, что, в огласовке Тараса звучит так: *«Сумасшедший герой расцелует топор, / Сам себе господин – днем палач, ночью вор. / Амплитуда сомнений все уже и уже. / Сумасшедший герой исповедует дружбу»*. Тарас Монзано рассказывал, как сменил «воинствующий атеизм» на буддизм, а о своих песнях говорил так: «Я считаю себя рупором поколений, а тексты мои – как призывные, так и отражающие мое внутреннее состояние. Собственно, я буддист, и, следовательно, все тексты у меня об этом» [6]. И как бы в подтверждение этому он пел: *«Один влюбленный мыслит здраво»*.

Таким образом, выходит, что Тарас Монзано, создавая свою личную мифологию, одновременно верил и пел, творил и жил. Не разделяя.

Сергей Калугин, русский поэт и рок-музыкант, так пишет об истории мирового искусства: «Если искусство модерна можно обозначить избитой аллегорией – образом клоуна рыдающего под смеющейся маской, если в искусстве постмодерна ситуация прямо противоположная – маска рыдает, а клоун под ней смеется-потешается над легковой публикой, то в нынешней эпохе мы сталкиваемся с совершенно новой ситуацией. Это отчаянное рыдание под маской, изображающей рыдание» [7].

Это значит, что в отношении реальной практики жизнетворчества представители русской рок-поэзии оказались в чем-то честнее, чем создатели искусства модернизма: они, безусловно, тоже творили и сочиняли, но не было в них того «наивного утопизма». Больше не было. «Это как игра в бадминтон на фоне ядерного взрыва» – довольно

точный образ. Теперь уже не творение мифов, не поэтическая фантазия – но игра: игра на гитаре, пение песен. Как способ существования в данной реальности.

Список литературы

1 Гаспаров, М. Л. Избранные труды: в 4 т. / М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. 1.: О поэтах. – 662 с.

2 Минц З. Г. Блок и русский символизм: избранные труды: в 3 т. / З. Г. Минц. – СПб.: Искусство, 2004. – Т. 3: Поэтика русского символизма. – С. 97–102.

3 Штепа В. Стихии русского рока [Электронный ресурс] // В. Штепа. Правое сопротивление. – 2000. – Режим доступа: <http://www.nationalism.org/rr/5/shtepa.htm>. – Дата доступа: 21.03.2013.

4 Романов Ю. А. 666 альбомов белорусской судьбы. Знамя Юности – 1999 «Настольный рай» // Центр Живого Рока [Электронный ресурс] – 2012. – Режим доступа: <http://morok.ru/content/30072012-666-albomov-belorusskoi-sudby-znamya-yunosti-1999-nastolnyi-rai-yurii-romanov>. – Дата доступа: 21.03.2013.

5 Киселевский О. С. Откуда растут деревья... Памяти Тараса Монзано // Группа Знамя Юности (Гомель, Беларусь) [Электронный ресурс]. – Гомель, 2006. – Режим доступа: http://monzano.nm.ru/01_08kiselevskij.htm. – Дата доступа: 21.03.2013.

6 Ришар М. Тарас Монзано – Будда от «ЗЮ» // В Тихом Омуте... [Электронный ресурс] – Гомель, 1998. – Режим доступа: <http://morok.ru/content/taras-monzano-budda-ot-zyu>. – Дата доступа: 21.03.2013.

7 Калугин С. А. Интервью бразильскому прог-порталу [Электронный ресурс] – 2010. – Режим доступа: <http://kalugin.livejournal.com/119705.html?thread=6148761&mode=reply>. – Дата доступа: 21.03.2013.

УДК 821.161.3'06-94

Г. Ю. Новік

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

ДЗЁННІК І ЭСЭ Ў СУЧАСНЫМ ВЕРБАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ: ПРАБЛЕМА КАРЭЛЯЦЫ

Артыкул прысвечаны высвятленню спосабаў праяўлення эсэізму ў дзённіках персанажаў сучаснай мастацкай літаратуры. Як паказвае даследаванне, адзначаная з'ява ярчэй за ўсё праяўляецца на

стылістычным узроўні, узмацняючыся пад уплывам постмадэрнісцкіх тэндэнцый і індывідуальна-аўтарскай манеры пісьма.

На пачатку ХХ стагоддзя ў сусветным прыгожым пісьменстве склаліся асноўныя разнавіднасці такой літаратурнай формы, як дзённік. Сярод іх сваімі адметнасцямі вылучаюцца дыярыушы, арганічна ўплеценыя ў канву мастацкага твора ці стылізаваныя пад яго. Аўтарская пазіцыя ў так званых «мастацкіх дзённіках», або «дзённіках персанажаў», апасродкаваная (як варыянт – аспрэчаная) праз прызму пачуццяў і дзеянняў героя і выяўляецца ў разнастайнасці ідэйна-фармальных варыяцый. Так, у сацыяльна арыентаваных аповесцях Ю. Станкевіча («Лавец святла поўні», «Апладненне ёлупа») і рамана-антыўтопіі В. Гігевіча («Карабель»), якім уласціва прагнастычная функцыя, дзённікі выступаюць своеасаблівым папярэджаннем пра магчымыя памылкі чалавецтва, у той час як у раманах І. Бабкова («Адам Клакоцкі і ягоныя цені») і С. Балахонава («Імя грушы»), прымеркаваных да постмадэрнісцкай традыцыі, датаваныя запісы з'яўляюцца адным са сродкаў уцягвання чытача ў гульню. Больш за тое, у сучасным вербальным мастацтве дзённікавыя нататкі атрымалі распаўсюджанне і ў лірыцы, пра які сведчаць зборнікі паэзіі «Сповідзь бяссоннай душы» Л. Галубовіча, што мае падзаглавак «Лірычны дзённік», і «Вайна ў Дуброўніку» С. Астраўца.

Не менш выразна выяўляецца сэння заканамерная тэндэнцыя «дзённікаў персанажаў» да эсэізацыі, бо такія атрыбутыўныя рысы дыярыуша, як шчырасць і давяральнасць, адпавядаюць, па словах І. Бажок, характэрнай для эсэ эстэтычнай мэце – актуалізацыі «страчанага на сэнняшні дзень пачуцця даверу паміж людзьмі» [1, с. 24]. Разам з аголенасцю выражэння пачуццяў у такіх творах заўважаецца ўзмацненне эмацыянальнасці, суб'ектыўнасці, публіцыстычнасці (часам – лірычнасці) і захоўваецца ў эсэізаваных дзённіках нон-фікшн, шырока прадстаўленых у айчыннай традыцыі («Шпітальны дыярыуш» П. Васючэнкі, «Божая кароўка з Пятай авеню» У. Арлова) наяўнасць структураванай ідэі, факта або з'явы, якія аб'ядноўваюць вакол сябе ўвесь комплекс разважанняў пісьменніка. Грунтоўна пашыраецца і ўзбагачаецца вобразна-сімвалічная сістэма, часам тэкст нават перанасычаны сродкамі мастацкай выразнасці ў такой колькасці, што не ўласціва канонам дыярыуша. Найбольш яркая тэндэнцыя да эсэізацыі дзённіка героя выявілася ў кнізе Л. Дранько-Майсюка «Стомленасць Парыжам».

Зборнік уяўляе сабой арганічнае спалучэнне формы дзённіка («Інтрадукцыя»), вершаў (нізка «Вершы для А.») і эсэ («Стомленасць Парыжам»), якія знаходзяцца ў дыялагічнай сувязі і прысвячаюцца спасціжэнню лірычным героем сутнасці кахання і жанчыны. Канцэпцыя кнігі прадугледжвае наяўнасць агульнай для ўсіх трох частак гнасеалагічнай ідэі, што падпарадкоўвае адбор аўтарам вобразаў і звязаных з імі падзей і, у сваю чаргу, абумоўлівае вектары і спосабы выяўлення аўтарскага «Я». Гэтая катэгорыя, як сведчыць Л. Сінькова, характарызуе творчасць Л. Дранько-Майсюка, «не з'яўляецца тэмай, падобнай усім астатнім, яно [аўтарскае «Я» – Г. Н.] можа быць ахоплена як цэлае менавіта таму, што яно само ўсё атачае і далучае да сябе» [2, с. 501]. Іншымі словамі, можна гаварыць пра эгацэнтрызм дзённікавай прозы і эсэ аўтара, дзе вобразы каханай жанчыны, геронтаў – «нястомных дарадчыкаў пісьма, імя якім – смутак і весялосць» [3, с. 69], «выклятых» паэтаў, улюбёных кніг (і іх герояў), наведаных у вандроўках гарадоў і інш. нібыта адыходзяць на другі план, саступаючы цэнтральнае месца пачуццям і перажыванням лірычнага героя. Апошняму ўласціва набліжэнне да эмпірычнага аўтара, якое дасягаецца за кошт аўтабіяграфізму. Паводле В. Стральцовай, супярэчлівая прырода персанажа падкрэсліваецца наяўнасцю ў канве твора вобраза Непрыкаянага Паляка як «сімвала адвечнай нязгоды: паміж праўдай мастацкай і праўдай жыццёвай, паміж “справядліваасцю мараў і несправядліваасцю рэчаіснасці”» [4, с. 69].

Часткі кнігі характарызуюцца ўзаемапранікальнасцю і на структурным узроўні. Так, некаторыя фрагменты датаваных запісаў з «Інтрадукацыі» («Аднак у маёй «падрыхтоўцы» заўсёды тоіцца эгаістычны намер – гаварыць з Ёю толькі пра тое, што цікава самому» [3, с. 74]) знаходзяць працяг у ego-essai («Буду гаварыць з А. пра матчын гарод <...>, пра Поля Цэлана <...>, пра маскарадную ўпартасць <...>, пра смерць паэтаў у прасторы» [3, с. 212]) і, будучы пазначанымі адной і той жа датай, пакідаюць адбітак на вершах, напісаных у той жа дзень – 20.10.1991: «Я ведаю: не патану, / Паверхні не згублю алмазнай, / Адно – мой голас пойдзе дну / Пра патаемнае расказваць» [3, с. 129]. Акрамя гэтага, у кнізе «Стомленасць Парыжам» назіраецца перанос жанравых рыс эга-эсэ на дзённікавыя нататкі («Інтрадукцыю»), якія, апрача звязанай з любоўнымі калізіямі агульнай аўтарскай канцэпцыі, захоўваюць і яго стыль, ахарактарызаваны У. Конанам як «мадэрнісцкае барока» [5, с. 7]. Маецца на ўвазе, як слушна сцвярджае А. Брадзіхіна, «эфект пленэрнасці, няпэўнасць, неакрэсленасць формы, нюансіроўка колераў»

[6, с. 95], а таксама пашыранае прымяненне прыёмаў сінестэзіі, аксюмарана, ужыванне слоў у нязвыклым кантэксце: «Я – геаметрычна слязлівы» [3, с. 73], «<...> перыкардная пустата цярпення завяршаецца пераможным выдыхам» [3, с. 75], «<...> маланкавы атрамант эпістальярных зор» [3, с. 202].

Калі ў кнізе Л. Дранько-Майсюка міжжанравая форма эсэ займае дамінуючую пазіцыю, падпарадкоўваючы сваёй стылістыцы дзённікавыя нататкі, то ў рамане А. Аркуша «Палімпсест» прыкметы эсэ праяўляюцца ў выглядзе пазасюжэтных элементаў, ролю якіх выконваюць развагі галоўнага героя ў ягоным дыярышы.

На стылёвым узроўні твор уяўляе сабой сінтэз рознаскіраваных літаратурных накірункаў і жанраў. Як сведчыць сам пісьменнік, раман падпарадкаваны эстэтыцы пострамантызму, які нібыта ахапіў сабой усю сучасную культурную прастору, паколькі беларусы маюць «<...> сваю ўласную гісторыю літаратуры, якая адпавядае гісторыі нашага грамадства і краіны» [7, с. 89]. Тым не менш уплыў постмадэрнізму, якому, дарэчы, творца не адмаўляе ў праве на існаванне ў рамане, тут відавочны. Ён выяўляецца найперш у эклектычна-калажнай структуры: у тэкст мемуараў, што складаюць аснову твора, уключана ліставанне галоўнага героя з сябрамі, а таксама фрагменты дзённіка.

Раман, як сцвярджае сам А. Аркуш [Гл.: 9], аўтабіяграфічны, ён адлюстроўвае жодзінскі перыяд жыцця будучага пісьменніка – на той час юнака з нявызначанай яшчэ сацыяльнай роляй. Унутраны свет галоўнага героя ў дыярышы выяўляецца нібы з дзвюх пазіцый: сябе васьмнаццацігадовага і з вышыні жыццёвага вопыту. Такое «падваенне асобы» сведчыць пра значную долю вымыслу ў дзённіку. Уключаны ў тэкст эпістальрый, для параўнання, з’яўляецца аўтэнтычным. Так, хісткаму псіхалагічнаму стану чалавека перыяду індывідуалізацыі ў творы адпавядае няўстойлівая дынаміка запісаў, іх перарывістасць і адсутнасць датавання. Не менш выразна выяўляецца ў тэксце цяга да афарыстычнасці, характэрныя філасофскія разважанні і сентэнцыі, відавочна, сфармуляваныя не героем-юнаком, а сталым чалавекам з пэўнай часовай дыстанцыі: «Насамрэч наша жыццё пераважна дзеецца ў нашым уяўленні, нашых маргах, нашых снах» [8, с. 101]. Або: «Ідэал – гэта ўмоўная велічыня. Але ён павінен існаваць. Як арыентыр. Як каардынаты быцця» [8, с. 135]. Асобныя лаканічныя высновы нагадваюць такія малы жанр, як грэгэрыя – сінтэтычнае спалучэнне еўрапейскай метафары і японскага хайку. Таксама ў дзённік галоўнага персанажа ўключаныя яго вершы. Як бачым, калажнасць, эклектычнасць назіраецца нават у межах такой структурнай часткі рамана, як дзённік.

Датаваныя запісы ў творы ў роўнай ступені могуць быць аднесеныя і да мастацкай, і да нон-фікшн літаратуры, што ставіць іх на мяжы жанравага азначэння. Паводле сведчання А. Аркуша, «формы пісьма – дзённік, лісты, нават сны і трызненні – гэта транслятары думак» [9], якія арганізуюць ідэйную канцэпцыю твора. Іншымі словамі, ключ да ўсяго рамана знаходзіцца менавіта ў запісах, у радках з дзённіка пра тое, што аўтару ў маладосці хацелася напісаць «раман пра думкі».

Ролю лейтматыву ў «Палімпсесце» адыгрывае адмыслова створаная атмасфера «няспраўджанасці», якая праяўляецца праз шэраг драматычных падзей: закаханасць без узаемнасці галоўнага героя, яго хісткае сацыяльнае становішча, смерць сябра. Узгаданыя жыццёвыя акалічнасці ў датаваных запісах адлюстроўваюцца ўскосна: персанаж не апісвае іх, аднак яго філасофскія развагі на тэмы кахання, сяброўства, адносінаў да роднага дома дазваляюць чытачу адчуць напружаную псіхалагічную атмасферу.

Такім чынам, тэндэнцыя да эсэізацыі ў сучасным вербальным мастацтве ўласціва не толькі дзённікам нон-фікшн, але і дыярыушам персанажаў мастацкай літаратуры. Пры гэтым характэрныя рысы эсэ ў дзённіках мастацкіх герояў могуць выяўляцца не толькі ў нязмушанасці аповеду, размоўнай інтанацыі, свабоднай кампазіцыі, інтымнасці, але і праз такія асаблівасці, як калажнасць, эклектычнасць структуры, павелічэнне колькасці сродкаў мастацкай выразнасці (сінестэзіі, аксюмарана, ужывання слоў у нязвыклым кантэксте), стылістычную кантамінацыю прыкмет розных накірункаў: мадэрнізму, неабарока, пострамантызму, постмадэрнізму і інш.

Спіс літаратуры

1 Бажок, І. Эсэ: паэтыка жанру / І. Бажок // Роднае слова. – 2011. – № 11. – С. 22–24.

2 Сінькова, Л. «Ego-essai» Л. Дранько-Майсюка: вобраз аўтара / Л. Сінькова // Жыццём і словам прысягаючы... : [да 90-годдзя заслуж. работніка адукацыі Рэсп. Беларусь, д-ра філал. навук, праф. Міхася Яўгенавіча Цікоцкага] : зб. навук. прац / пад агул. рэд. д-ра філал. навук праф. В. І. Іўчанкава. – Мінск: Адукацыя і выхаванне, 2012. – 608 с.

3 Дранько-Майсюк, Л. Вершы. Каханне. Проза : выбранае / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск: ТАА «Харвест», 2003. – 304 с.

4 Стральцова, В. Шлях да сябе: Сучасная аўтабіяграфічная проза як мастацкая сістэма / В. М. Стральцова. – Мінск: Бел. навука, 2002. – 112 с.

5 Конан, У. Стомлены эстэт з «Чырвонай кнігі» / У. Конан // ЛіМ. – 1998. – 30 студзеня. – С. 7.

6 Брадзіхіна, А. Рэцэпцыя спадчыны «выклятых» паэтаў у любоўнай лірыцы Л. Дранько-Майсюка / А. Брадзіхіна // Зместава-фармальныя пошукі сучаснай беларускай лірыкі. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2006. – 140 с.

7 Аркуш, А. Выпрабаванне развоём / А. Аркуш. – Полацак-Гародня, 1999. – 47 с.

8 Аркуш, А. Палімпсест / А. Аркуш. – Мінск: Галіяфы, 2012. – 164 с.

9 Аркуш, А. Падваліны зруйнаванага рамантызму : [гутарка з бел. пісьменнікам] / гутарыла Г. Новік. – Рэжым доступу: <http://kli4nik.info/archives/6052>. – Дата доступу: 17. 03. 2013

*УДК 821.161.1-2*Р.Литвинова*

О. В. Очеретяная

Научн. рук. – Н. А. Дробышевская, ассистент

ДРАМАТУРГИЯ РЕНАТЫ ЛИТВИНОВОЙ: СЦЕНАРИЙ КАК «РАСШИРЕНИЕ СЮЖЕТА И СТИЛЯ»

В статье рассматриваются актуальные проблемы современной русской драматургии на материале сценариев Ренаты Литвиновой. Особое внимание уделяется художественной проблематике. Выдвигается и обосновывается гипотеза, согласно которой опыт авторского художественного воплощения имеет определенную ценность, поскольку расширяет границы драматургического текста как такового.

Определение понятия «современная драматургия» в любую эпоху представляется сложной проблемой. Что считать «современной» драмой? Экзистенциализм уже пройденный этап, принадлежащий истории литературы и театра. Утверждать, что постмодернизм мертв, пока рано, хотя с начала XXI века многие литературоведы говорят о проблеме преодоления постмодернизма и о наступающей эпохе «пробуждения». Но естественно, что развитие драмы не прекратилось, она по-прежнему развивается, возможно, где-то даже очень интенсивно. Об этом свидетельствуют промежуточные, межжанровые образования, такие, как «оптимистическая трагедия», монодрама, «моноК» (два спектакля в жанре «монодрама», две гармонии – мужчина и женщина). Стоит отметить значительное влияние на развитие драматургии в целом литературных сценариев, среди которых выделяются поэтические, эмоциональные сценарные опыты. Драма изменчива.

В каждый исторический период она несет в себе определенный «дух времени», его нравственный нерв, изображает на сцене так называемое реальное время, имитирует настоящее, разворачивающееся в будущее. Но с появлением такого драматургического жанра, как «психологический сценарий», вышесказанное стало неактуальным. «Я хочу, чтобы моя смерть пришла с бокалом шампанского и говорила только по делу» [1, с. 216], – произнесла об одном из своих литературно-драматических опытов российская актриса, режиссер, но более известная как сценаристка, Рената Литвинова.

Вряд ли она, одна из самых загадочных женщин (если не самая) в литературно-драматической и киносфере, знала, поступая на сценарное отделение ВГИКа, что всероссийскую известность принесет ей совсем не писательская работа, а съемки. Более того, первое время после окончания института она и вовсе отказывалась от предложений появиться на экране, полностью сосредоточившись на литературе – сценариях. Литвинову можно вправо считать основателем психологического сценария в драматургии, кинодраматургии, своеобразного плана действий жизненной драмы, который предписывает, в какой точке личность соприкасается с итогом своей жизни, каким путем она будет к нему идти, процесс перехода и совмещения реальности с тем, что за ее пределами. Драматургия Литвиновой по праву фантастична и одновременно реалистична. Размышляя о переходе из реальности в фантазию, она называет этот творческий прием «трансмаршем»: «Где я была, невозможно умереть» («Смысл жизни») [1, с. 142]. То, что «жалостливо», Рената Литвинова воссоздает в своих сценариях, и оно оказывается на экране еще более страшным и трагическим. Поэтому практически ни один ее сценарий не сможет достойно реализоваться, пока за режиссуру не берется сама автор, которая находит для этого верный тон – надрывный и искусственный.

Центральная тема драматургических произведений Литвиновой – тема женской судьбы. Сценарии населены почти что одними только женщинами, описанными также по-женски. «Я стояла посреди лужи и предлагала случайным прохожим оценить мой оттенок красной помады. А сейчас я опять бегала на почту и звонила тебе, но там никто не подходил, тогда я поговорила с бабушкой, но это неинтересно. Да, я по тебе очень скучаю и тоскую, что ты там один или делаешь что-то не так, плохо ешь или грустишь и, не дай Бог, заболел. А сегодня я не спала полночи, был страшный ветер и по крыше кто-то быстро-быстро пробегал, легко, как черт» [1, с. 189] («Принципиальный и жалостливый взгляд Али К.»). Обыкновенное женское дело ожидания любовных

писем, тоски и скуки на тему «что ты там один», вдруг, ни с того ни с сего, озвучено легкими шагами бегающего по крыше черта. Смутный, печальный, жалкий мир Али К., созданный бесконечной слабостью, полным неумением что-либо додумать или доделать до конца, таит свою жалкую прелесть. В нем все как-то течет, льется, сквозит; неизвестно, что делать, где правда, за что уцепиться в обманчивом неверном свете, безразличном к слабым и неделовым. Или все-таки небезразличном? Но священник в церкви перед причастием злобно шепчет Але К.: «Губы сотри!» – и стирает тыльной стороной руки помаду с ее губ. Житейская некрасивость (вспомнить только Достоевского «некрасивость убьет») обволакивает Алю К., будь то равнодушие других, нелепые подруги, нищая обстановка и скудная одежда. Какое-то тотальное оскуднение, истаивание материи. «И какой смысл всего? То есть я его не могу уловить, – говорит уже умирающая Аля. – У меня такая апатия. Но ночью мне стали сниться платья, которые я хотела бы приобрести. То я иду по солнечной улице на тонких высоких каблуках и вся обтянутая красивым черным платьем. То я на каком-то приеме, и у меня в руках бокал с чем-то вкусным, и я в длинном платье, а плечи и спина открыты. И столько вариаций!» [1, с. 241]. Можно сказать, что смерть не гасит луч надежды по причине «жалостливого» взгляда и веры, что высокая духовность еще не потеряна, хотя, увы, и забита в угол. Так, после Али К., стоит перевести взгляд на женщин последующих литературных сценариев «Третий путь», «Офелия». Жалкий и смутный мир женской слабости преодолен, и некрасивость перестает убивать. Убивает как раз красота, освобождаясь от мучительных привычек. «Когда он спокойно погружается в себя, кажется, что она сейчас крикнет так, что он умрет от разрыва сердца... Она устала, хочет принадлежать самой себе, освободиться (это слово выделено крупными буквами), она уже не чувствует своего Я» [1, с. 54], – пишет о себе героиня «Третьего пути». В «Офелии» сумасшедше пристрастная героиня, оказавшаяся в мире, лишенном всякого намека на принца Гамлета, решает отомстить за всех брошенных на земле детей и за себя лично вместо того, чтобы тихо плыть в воде и цветах с улыбкой всепрощения на лице. Изначальный мир Литвиновой – мир антигармоничный, лично женский, в котором нет и не может быть мужчины, поскольку именно мужчины отнимают свободу женщин. Женщины, по сценариям Литвиновой, тяготеют к самодостаточности, выдвигая тезис о ненужности никаких половинок, о необходимости быть изначальной целой. Однако последующие сценарные опыты показывают, насколько этот тезис был ошибочным.

В поздних литературно-драматургических произведениях мир населяется мужчинами, героини Литвиновой все-таки приобретают любовь в сценариях «Небо. Самолет. Девушка», «Богиня: как я полюбила». Героиня первого произведения не стюардесса, но, несомненно, летунья, жертвовала во имя одного – любви, которая не могла сопровождаться обидами, потому что это абсолютно жертвенное чувство для нее, подобное приговору. «Я – каждая встреченная тобой собака на дороге и птица, которая заглядывает тебе в окна. Так что если я умру первая, ты все равно будешь мной окружен. Сквозь все песни ты будешь слышать мой голос. Особенно сквозь свои самые любимые. Ты мой приговор. Будто меня приговорили и я всегда буду прощать тебе все. Мне кажется, что тот, кто любит, любим Богом» [1, с. 431]. В последующем героини Ренаты Литвиновой «взлетают» без разбега. Они высказываются сразу и о важном – бесстрашно, безоглядно, с яростной, никому, казалось бы, не нужной, а значит, с единственно верной, художественно оправданной искренностью. Они задают свой главный вопрос и получают ответ. Вопросом является смысл жизни, ответом становится любовь. Ни больше, ни меньше. Замысел уже настолько величественный, что рядом с ним название литературного сценария «Богиня: как я полюбила» всего лишь шалость. Художественный мир данного литературного текста темный, а грязный фон для всего – какие-то облупленные стены, разводы, помойки и каменные мешки. Однако именно на фоне убожества красота смотрится ярче всего. Героини Литвиновой говорят просто и ясно: надо найти того, кого ты сможешь полюбить по-настоящему и кому сможешь отдать всего себя. Они убеждены: без любви человек никто. Не случайно Фаина, главное действующее лицо, в финале держит на вытянутой руке настоящее сердце, не подразумевая под этим ни капли жестокости, лишь вбирая образ в реальный человеческий орган, образ, становящийся символом. Именно здесь впервые появляется мужчина, способный любить, следовательно, появляется вера в то, что у мужчин тоже может быть сердце, и оно может болеть. В итоге автор вводит и плачущую женщину, просящую кого-то вспоминать ее «там»; маму Фаины, бегущую куда-то по аллее, в никуда, в красном развевающемся платье и черных чулках; толстую буфетчицу, улыбающуюся и говорящую, что никогда столько не целовалась, как сейчас. И вывод напрашивается сам собой: понимание того, что там, где всем так хорошо, может быть тем местом, где слишком много любви. Место сродни раю. А улыбающаяся мама Фаины в конце произносит, что умирать совсем не страшно. «Ведь знаешь, ведь жизнь она такая

ужасно короткая, и люди, знаешь, такие смертные, такие беззащитные, и под этими костюмами бьются живые сердца. Мы все так недолговечны» [2]. «Богиня» – это сон, который прямо во сне пытается постигнуть спящий, имеющий одну цель: назначить себе смысл – любить.

Литвинова умудряется писать играючи, так, чтобы вложенный в ее тексты труд был незаметен, а с финалом открывалось легкое дыхание. Опыт литвиновского художественного воплощения имеет определенную ценность, поскольку расширяет границы драматургического текста как такового. Ее литературные сценарии, будучи воплощенными в кинопродукт или нет, – это прошение судьбы, Бога о справедливости, прошение любви. Глобальнее не придумать.

Таким образом, современная драматургия – явление масштабного плана, функционирующее как самостоятельно, так и подразумевающее ориентацию на театр, кинематограф (преимущественно арт-хаус). Это слишком яркое, непривычное, социально острое, временами эпатажное новое искусство, оперирующее понятиями гуманистического характера, продолжающее общелитературные традиции и прокладывающее собственно индивидуальный путь в современной литературе.

Список литературы

1 Литвинова, Р. Обладать и принадлежать / Р. Литвинова. – С-Пб.: Юнисеф, Амфора, 2007. – 464 с.

2 Литвинова, Р. Обладать и принадлежать [Электронный ресурс] / Р. Литвинова / Электронная библиотека. – 2007. – Режим доступа: http://www.gramotey.com/?open_file=1269079953. – Дата доступа: 20.05.2013.

УДК 821.161.1-3*Куприн:355/359(470)

Д. О. Разгон

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

ПРОБЛЕМАТИКА РУССКОЙ АРМИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. И. КУПРИНА (МЕЧТЫ И РЕАЛЬНОСТЬ РУССКОГО ОФИЦЕРСТВА)

В данной статье рассматривается повесть Александра Ивановича Куприна «Поединок» с точки зрения отношения писателя к армейскому строю и русскому офицерству. Подчеркивается конкретно-исторический контекст произведения и его всегда актуальные нравственные уроки.

Александра Ивановича Куприна как талантливого и свободомыслящего человека не могли не волновать проблемы муштры в русской армии. Поэтому он посчитал своим долгом показать обществу правду об армии, погрязшей в бессмысленной муштре и состоящей из морально разложившихся офицеров, издевающихся над солдатами. Именно этой проблеме и посвящена повесть «Поединок». Писатель работал над ней в течение 1902–1905 гг. Первые наброски к повести он сделал еще в 1902 году, но вплотную приступил к написанию в 1904 году, когда шла русско-японская война. Повесть вышла в свет в 1905 году, в дни разгрома русского флота при Цусиме. Картины «Поединок» словно бы отвечали на вопрос о причинах дальневосточной катастрофы. Они помогают понять, почему проиграла войну с Японией в 1904 году царская армия с ее бездарным, морально разложившимся командованием.

«Поединок» был впервые опубликован в сборнике «Знание» в 1905 году. На первой странице повести было написано: «Теперь, наконец, когда все уже кончено, я могу сказать, что все смелое и буйное в моей повести принадлежит Вам. Если бы Вы знали, как многому я научился от Вас и как я признателен Вам за это» [Цит. по: 1, с. 49]. Это посвящение адресовано М. Горькому, с которым Куприна связывала творческая дружба.

Повесть А. И. Куприна «Поединок» оставляет чувство глубокой печали и сострадания к молодому подпоручику Юрию Алексеевичу Ромашову. Молодой, неопытный, он сталкивается с тяготами и лишениями армейской службы. Его молодые, романтические мечты разбиваются о суровые реалии обыденной армейской жизни. В самом начале повести читаем: «И в нем тотчас же, точно в мальчишке – в нем и в самом деле осталось еще много ребяческого, – закипели мстительные, фантастические, опьяняющие мечты. “Глупости! Вся жизнь передо мной, – думал Ромашов, и, в увлечении своими мыслями, он зашагал бодрее и задышал глубже. – Вот, назло им всем, завтра же с утра засяду за книги, подготовлюсь и поступлю в академию. Труд! О, трудом можно сделать все, что захочешь. Взять только себя в руки. Буду зубрить, как бешеный... И вот, неожиданно для всех, я выдерживаю блистательно экзамен. И тогда наверно все они скажут: “Что же тут такого удивительного? Мы были заранее в этом уверены. Такой способный, милый, талантливый молодой человек”» [2, с. 199].

Далее автор рисует нам мечты молодого подпоручика: «И Ромашов поразительно живо увидел себя ученым офицером генерального штаба, подающим громадные надежды... Имя его записано в академии

на золотую доску. Профессора сулят ему блестящую будущность, предлагают остаться при академии, но – нет – он идет в строй. Надо отбывать срок командирования ротой. Непременно, уж непременно в своем полку. Вот он приезжает сюда – изящный, снисходительно-небрежный, корректный и дерзко-вежливый, как те офицеры генерального штаба, которых он видел на прошлогодних больших маневрах и на съемках. От общества офицеров он сторонится. Грубые армейские привычки, фамильярность, карты, попойки – нет, это не для него: он помнит, что здесь только этап на пути его дальнейшей карьеры и славы» [2, с. 199].

А. И. Куприн ярко, красочно и вполне реалистично передает в этих строках мечтания не только молодого подпоручика Юрия Ромашова, но и всех молодых юнкеров того времени. Подпоручик Ромашов у Куприна – своеобразный символ всей молодежи, которая несет воинскую службу. Задумчивый, мечтательный, верящий в неминуемое светлое будущее и верный своему полку, Юрий Ромашов окунается в реалии воинской службы. Поиски прекрасного обращаются для него разочарованием, тем не менее, он все равно остается верным своим идеям и убеждениям.

В повести подпоручику Ромашову противопоставлено множество грубых и бесчеловечных офицеров. Одним из таких офицеров является капитан Осадчий.

Как воплощение всего грубого и бесчеловечного, среди всех офицеров полка выделяется фигура капитана Осадчего, полного ненависти и грубых страстей. Осадчий является одним из сторонников жестокой дисциплины, беспринципной в своей основе «этики» офицерской чести: «Дуэль непременно должна быть с тяжелым исходом, иначе это абсурд!» [2, с. 262].

Осадчий философствует: «Война выродилась на свете. Дети рождаются идиотами, женщины сделались кривобокими, у мужчин нервы. И все это оттого, что миновало время настоящей, свирепой, беспардонной войны... В средние века дрались – это я понимаю. Ночной штурм. Весь город в огне. На три дня отдаю город солдатам на разграбление! Ворвались. Кровь и огонь. У бочек с вином выбиваются донья. Кровь и вино на улицах. О, как были веселы эти пиры на развалинах! Женщин – обнаженных, прекрасных, плачущих – тащили за волосы» [2, с. 262]. Эта тирада как нельзя лучше отражает внутренний мир Осадчего.

Примерно такого же взгляда придерживается и Назанский (еще один очень интересный и своеобразный тип интеллигентного и

одаренного офицера), сравнивающий военную касту с монашеской, ибо «и те и другие живут паразитами»: «Там ряса и кадило, здесь – мундир и гремящее оружие; там – смирение, слащавая речь, лицемерные вздохи, здесь – наигранное мужество, гордая честь, которая все время вращает глазами: “а вдруг меня кто-нибудь обидит?”» – выпяченные груди, вывороченные локти, поднятые плечи» [2, с. 326].

Светлым пятном в мрачной жизни Ромашова, который постепенно стал скатываться к пьянству и разврату, стала Шурочка Николаева, жена одного из сослуживцев. Ромашов охотно посещает Николаевых, чтобы лишний раз повидать Шурочку, но такие встречи становятся для него все более болезненными и унижительными. Юноше казалось, что Шурочка смеется над ним. Поэтому Ромашов искал другую отдушину – в обществе офицера Назанского, известного пьяницы, который оказался тонким философом.

Назанский – это философ, умеющий размышлять, но не умеющий жить. Пассивностью, безволием он напоминает Ромашова, – он вообще опустил, капитулировал перед жизнью. Но его страстные речи представляют большой интерес, т. к. в них сконцентрированы размышления самого Куприна в связи с изображаемой им темой «армия – война – человек». Следует обратить внимание на рассуждение Назанского, которое как будто бы созвучно пылким дифирамбам Осадчего о старой войне: «Было время кипучего детства и в истории, время буйных и веселых молодых поколений. Тогда люди ходили вольными шайками, и война была общей хмельной радостью, кровавой и доблестной утехой. В начальники выбирался самый храбрый, самый сильный и хитрый, и его власть, до тех пор, пока его не убивали подчиненные, принималась всеми истинно как божеская. Но вот человечество выросло и с каждым годом становится все более мудрым, и вместо детских шумных игр его мысли с каждым днем становятся серьезнее и глубже. Бесстрашные авантюристы сделались шулерами. Солдат не идет на военную службу, как на веселое и хищное ремесло. Нет, его влекут на аркане за шею, а он упирается, проклинает и плачет. И начальники из грозных, обаятельных, беспощадных и обожаемых атаманов обратились в чиновников, трусливо живущих на свое нищенское жалованье» [2, с. 291]. Осадчий и Назанский – типы прямо противоположные. И вместе с тем в чем-то их мысли сближаются.

По Ромашову и Назанскому, зло не в общественной структуре, а в армии вообще. Отсюда пацифистское отрицание военной службы, которая развращает и портит людей, как утверждает Назанский.

Полковая жизнь, которую рисует А. И. Куприн в «Поединке», нелепа, пошла, безотраднa. Вырваться из нее можно только двумя способами: уйти из армии или пытаться поступить в академию и, окончив ее, подняться на более высокие ступени военной лестницы, «сделать карьеру». Судьба же основной массы изображенного Купринским офицерства – тянуть бесконечную и нудную лямку с дальнейшей перспективой выйти в отставку, получив небольшую пенсию. Повседневная жизнь офицеров складывается из присутствия на строевых занятиях и «словесности» (то есть изучении солдатами воинских уставов), посещения по вечерам офицерского собрания, выпивок в одиночку или в компании, пошлых связей с чужими женами, традиционных балов и пикников, игры в карты, иногда поездок в местный публичный дом. Некоторое разнообразие вносили в эту жизнь смотры, парады, маневры.

Смысл повести состоит не только в беспощадной критике царской армии как отсталой воинской организации с косной офицерской кастой и доводимыми до одурения солдатами. Повесть «Поединок» раскрывает душевное опустошение, которому подвергаются люди, поставленные в условия армейской жизни, измельчание и опустошение этих людей. Гуманистический смысл повести проявляется в противопоставлении армейской среды подпоручика Ромашова и его старшего приятеля, офицера Назанского.

Однажды Ромашов оказался на званом вечере и увидел ничтожность нищей и пошлой «светскости» военных и их жен, убогость потуг вернуть былой лоск офицерским раутам. И без того упадническое настроение подпоручика усугубляется впечатлениями от муштры солдат и младших офицеров, нелепостью всей офицерской школы. Ромашов пытается забыться в развлечениях, но на это у него катастрофически не хватает денег.

В конце повести читатели становятся свидетелями дуэли между Ромашовым и Николаевым. Эта дуэль, на мой взгляд, является логической развязкой повести, т.к. напряженность во взаимоотношениях «Ромашов – воинская среда» достигла своего пика и такое столкновение выглядит логично. На дуэли Ромашов отказывается стрелять и от руки Николаева погибает. Гибелью молодого подпоручика Юрия Ромашова А. И. Куприн подчеркивает ту замкнутость армейской системы, которая была в русской армии в начале двадцатого века, всю ее абсурдность, жестокость, с которой она губила юные и наивные души юнкеров того времени.

Список литературы

1 Мушинская, Т. Ф. Русская литература 20 века: учебное пособие для абитуриентов / Т. Ф. Мушинская. – Минск: ООО «Юнипресс», 2003. – С. 35–74.

2 Куприн, А. Повести и рассказы / А. И. Куприн. – Минск: «Маст. літ.», 1974. – 470 с.

УДК 821.161.1 – 32*Л. Н. Толстой: 159.923.2

А. А. Руденкова

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

ИНИЦИАЛЬНЫЕ ПРОЦЕССЫ СТАНОВЛЕНИЯ ЛИЧНОСТИ В РАССКАЗЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ПОСЛЕ БАЛА»

В статье на основе содержания рассказа Л. Н. Толстого «После бала» рассматриваются актуальные проблемы становления личности в переходный период развития. Прочтение рассказа в мифологическом ключе открывает скрытые мотивы поведения персонажей, обогащает содержание произведения и усиливает его антиобщественный пафос, доказывая, что без так называемых преобразованных «инициальных обрядов» взросление не может быть полноценным.

Актуальность исследования проблемы становления личности в переходный период обусловлена рядом факторов. Так, подростковый возраст, будучи переходом от детства к взрослости, сам по себе является нелегким, кризисным в становлении личности. Кризис переходного возраста в самые разные исторические эпохи проявляется в побегах подростков из дома, стремлении к самостоятельности и независимости, желании рискнуть и испытывать себя «на прочность», утверждении своего лидерства в группе ровесников, разрушении родительской привязанности к родителям, ранней сексуальности, испытании себя болью, стремлении к героизму, жертвенности и поиску кумиров и т. д.

К проблемам переходного возраста неоднократно обращался Л. Н. Толстой. Однако в литературоведении художественные наблюдения автора «Детства. Отрочества. Юности» и «Войны и мира» в контексте инициальных процессов становящейся личности достаточно исследованы.

База для разработки выдвигаемой для исследования проблемы создана такими известными учеными, как З. Фрейд, В. Пропп, Э. Фромм, М. Элиаде, А. ван Геннеп и другими. Ими сделан акцент на том, что в традиционном обществе умели смягчать трудности периода взросления и управлять им с помощью символических и ритуальных действий. Эти ритуальные действия имели общее название – обряды перехода, или обряды инициации.

Инициация была одним из «ритуалов перехода», сопутствующих наиболее важным социально-личностным изменениям в жизни человека: рождение, взросление, брак, зрелость, смерть и т. п. Выполнение «ритуала перехода» указывало на то, что «человек перешел с одного уровня развития на другой, например, с уровня инфантильного состояния на более высокий» [1, с. 28]. Совершение ритуала перехода давало право человеку вступить на новый уровень социального развития, т. е. как бы сдать экзамен на новый уровень духовной и социальной зрелости и получить новые инструкции для правильного прохождения новой стадии жизни.

Инициальные обряды составляют сферу внимания этнографов, социологов, историков, культурологов. Нужно заметить, что в христианстве и других религиях также существуют различные обряды посвящения. Ими можно считать венчание, крещение, рукоположение в сан, первое причастие и другие.

Инициации, появившиеся еще в первобытное время, отвечали потребностям не только общества, но и отдельного человека. Современными психологами они трактуются как «проявления механизмов бессознательного»: «Исследования в глубинной психологии и мифологии показывают, что переживание “смерти – возрождения”, “перехода” есть архетипический процесс, т. е. проявление механизмов бессознательного (“коллективного бессознательного” по Юнгу)» [2, с. 508].

Тему возрастных кризисов в разное время затрагивали многие известные зарубежные и отечественные писатели, например, такие, как В. Набоков («Лолита»), В. Астафьев («Кража»), В. Короткевич («Колосья под серпом твоим»), Джеймс Олдридж («Последний дюйм») и другие.

Лев Николаевич Толстой в произведениях «Детство. Отрочество. Юность» и «Война и мир» описывает с психологической достоверностью те трудности, которые сопутствуют процессу взросления героев – Николеньки Иртеньева, Наташи Ростовской. Автору понятия «диалектика души» удается поведать о тайне ощущений, переживаний, влечений, сопровождающих переходный возраст.

Устойчивость и важность процесса инициации в творческом сознании Толстого подтверждает и обращение к ней в позднем рассказе «После бала» (1903 год). Действия и поступки главного героя произведения Ивана Васильевича органично вписываются в традиции возрастных посвящений. Надо отметить, что одними из первых интерпретацию рассказа в мифологическом ключе предложили А. Жолковский («Морфология и исторические корни рассказа Толстого «После бала») и Е. Яблоков («Толстовский подтекст в рассказе Бунина «Чистый понедельник»). Оба исследователя указывают на тесную взаимосвязь сюжета рассказа с архетипическими мотивами инициации.

Явное доказательство присутствия в рассказе преобразованного и «перерожденного» временем и социумом обряда перехода – это сцена с избиением солдата, которую увидел Иван Васильевич наутро после бала. Жестокое избиение солдата шпицрутенами можно соотнести с принятым ритуалом посвящения. Посвящаемым в данном случае выступает наказываемый солдат. Посвящающим – полковник, отец возлюбленной Ивана Васильевича. Наказание шпицрутенами, или розгами, может прочитываться в данном контексте как ритуальное избиение. Так, например, известны славянские обряды битья веткой (розгой, палкой), совершаемые до или после Пасхи и в том числе в последнее воскресенье Великого поста, что ближе к сюжету рассказа «После бала». В семантике текста весьма значимо, что наказывали солдата в период Великого поста, а бал проводился в последний день масленицы, то есть в Прощеное воскресенье; соответственно, порка совершается в первый день Великого поста, или в Чистый понедельник.

Приуроченность событий к языческо-христианскому календарю сама по себе уже свидетельствует о том, насколько существен для Толстого культовый аспект жизни. С инициальными мотивами в этом плане взаимодействуют религиозные мотивы, поэтому пасхальный архетип играет здесь одну из главных ролей. Однако они представлены далекими от первоначального вида, принимают чудовищно искаженный, беспощадный вид. «Когда шествие миновало то место, где я стоял, я мельком увидал между рядов спину наказываемого. Это было что-то такое пестрое, мокрое, красное, неестественное, что я не поверил, чтобы это было тело человека» [3].

Известно, что Прощеное воскресенье необходимо было встретить в чистоте духовной и телесной, также непременно нужно было попросить у всех родных и знакомых прощения и постараться простить других. Однако (что важно для понимания смысла рассказа) герой Иван Васильевич не мог простить Вареньке чудовищный проступок

ее отца: «Когда она, как это часто бывало с ней, с улыбкой на лице, задумывалась, я сейчас же вспоминал полковника на площади, и мне становилось как-то неловко и неприятно, и я стал реже видаться с ней. И любовь так и сошла на нет» [3]. По законам христианской культуры, Ивану Васильевичу следовало быть более щадящим в отношении к окружающим. Но в силу своей личностной незрелости и молодости с ее непременными импульсивностью, горячностью и максимализмом он не смог простить отца Вареньки и ее соответственно, за что в какой-то мере поплатился сам.

Фактически, молодой человек не смог завершить инициальный обряд, оказавшийся для юноши не то что неприятным, но чудовищно жестоким, что и сделало выполнение «ритуала» невозможным. И то, что осуществить переход на новый уровень своего социального и духовного развития юный Иван Васильевич не смог, явилось событием, предопределившим дальнейшее становление его личности.

Следующий немаловажный момент в рассказе: герой утверждал, что не мог понять того, что знали все и чего он один не мог знать. «Очевидно, он что-то знает такое, чего я не знаю, – думал я про полковника. – Если бы я знал то, что он знает, я бы понимал и то, что я видел, и это не мучило бы меня» [3]. И далее: «Если это делалось с такой уверенностью и признавалось всеми необходимым, то, стало быть, они знали что-то такое, чего я не знал», – думал он и старался узнать это. Но сколько ни старался – и потом не мог узнать этого. А, не узнав, не мог поступить в военную службу, как хотел прежде, и не только не служил в военной, но нигде не служил и никуда не годился» [3].

Размышления героя с точки зрения инициального обряда можно истолковать следующим образом: молодой человек стремится принять так называемое «тайное знание», которым, как ему казалось, обладают окружающие его взрослые люди, но в силу своей неопытности и неподготовленности, не проходя «обряд посвящения», принятый в данном обществе, лишается возможности стать по-настоящему зрелым. Чтобы осуществить обряд инициации, человеку необходимо было полностью подчиниться тем правилам, без которых переход ко взрослости считался бы незавершенным, а значит, безропотно следовать подчас жестоким законам этого обряда. Иван Васильевич не желал подчиняться диким, варварским правилам, бытовавшим среди военных, поэтому не был готов пойти служить.

Здесь как важное необходимо добавить то, что непереносимое условие для проведения инициации – это готовность иницируемого. Если человек еще «не созрел», если так называемый «другой» в человеке

еще не разбужен – инициация попросту не состоится. Критерий готовности к совершению обряда посвящения – убежденность в его необходимости и исключительной значимости. Но так как герой Толстого не смог даже обосновать правомерность истязаний солдата, более того, он был категорически против этого, то ни о каком постижении «тайных знаний» не могло быть и речи.

Именно это обстоятельство со всей очевидностью предсказывает, что герой окажется «никуда не годен». Не годен, потому что внутренне сопротивляется тем порядкам, что бытовали во времена правления Николая I «Палкина». Прозвище императора появилось из-за введенного им жестокого телесного наказания – прогнания через строй. Суть наказания заключалась в следующем: осужденного заставляли проходить сквозь строй из 100–800 солдат, которые прутьями били по спине осужденного. В начале XIX века число ударов доходило до 6 тысяч¹. В этом случае «прогнание сквозь строй» было равносильно смертной казни. В России шпицрутены отменены 17 апреля 1863 года.

Как нам известно, татарина из рассказа «гоняли за побег»: «Солдаты в черных мундирах стояли двумя рядами друг против друга, держа ружья к ноге, и не двигались. Позади их стояли барабанщик и флейтщик и, не переставая, повторяли все ту же неприятную, визгливую мелодию.

– Что это они делают? – спросил я у кузнеца, остановившегося рядом со мною.

– Татарина гоняют за побег, – сердито сказал кузнец, взглядывая в дальний конец рядов» [3]. Таким образом, можно предположить, что солдат получил в наказание 1500 и более ударов шпицрутенами, а это была неминуемая смерть.

Теперь с полной ясностью можно объяснить непонятную самому Ивану Васильевичу его отчужденность от общества. Он не стремился поступить на службу в армию – не желал становиться убийцей. А общество не приняло того, кто отверг необходимые для успешного существования правила и обычаи.

¹ Мера наказания:

Удары шпицрутенами назначались за ошибки и нерадивость на строевых учениях, за неопрятность и неаккуратность форменной одежды (от 100 ударов и более), за пьянство (300–500 ударов), за воровство у товарищей (500 ударов), за побеги (первый побег – 1500 ударов, второй – 2500–3000, третий – 4000–5000 ударов). Так, к примеру, часть солдат и матросов забили до смерти после неудавшегося восстания декабристов в Санкт-Петербурге 1825 года.

Однако, какими бы странными и нелепыми ни были обряды перехода, нельзя не учесть то обстоятельство, что они важны как для человека, так и для всего социума. Как утверждает известный исследователь мифологии М. Элиаде, «феномен “посвящения” постоянно сосуществует с подлинной жизнью человека. Человеческая жизнь полна глубинных кризисов, тревоги, потери и обретения самого себя, “смерти и воскрешения”. В моменты общего кризиса человечество прибегает к способам обновления, для того чтобы изменить жизнь» [4, с. 331]. Возможно, поэтому многие литераторы обращаются к опыту прошлых культур, пытаясь обнаружить там модели и «рецепты» для решения проблем подросткового возраста.

Таким образом, углубляясь в скрытые и непонятные самому персонажу мотивы поступков, можно с уверенностью утверждать, что незавершенность инициального процесса в становлении личности Ивана Васильевича сыграла судьбоносную роль. Реконструированный подтекст к тому же еще в большей степени усиливает антиобщественный пафос рассказа Л. Н. Толстого «После бала».

Список литературы

1 Мухина, В. С. Развитие личности подростка в условиях социально-психологических инициаций во временных объединениях / В. С. Мухина // Развитие личности. – 2001. – № 2. – С. 27–52.

2 Фундаментальная социология: в 15 т. / под ред. В. И. Добренькова, А. И. Кравченко – М.: Инфра – М, 2004. – Т. 5. – 1096 с.

3 Л. Н. Толстой. После бала [Электронный ресурс] // Интернет-библиотека Алексея Комарова. – Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/1005/p.1/index.html/>. – Дата доступа: 27.05.2013.

4 Элиаде, М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения [Текст] / М. Элиаде. – М.: Университетская книга, 1998. – 368 с.

*УДК 821.161.3 – 192*Акулін*

Н. В. Смірнова

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

ЖАНР БАРДАЎСКОЙ ПЕСНІ Ў ТВОРЧАСЦІ ЭДУАРДА АКУЛІНА

Дадзены артыкул прысвечаны агляду творчых набыткаў Эдуарда Акуліна ў галіне бардаўскай песні. Мэта работы – выявіць адметныя

рысы аўтарскага меласу і яго месца ў творчасці паэта. Высновы работы паказваюць на неабходнасць вылучэння бардаўскай песні як адметнага жанру сучаснай літаратуры.

Жыццё чалавека непарыўна звязана з песняй. Але вызначэнне яе генезісу і часу з'яўлення як адметнага жанру літаратуры выклікае пэўныя цяжкасці. Па-першае, неабходна даць азначэнне гэтаму тэрміну. «Песня – вершаваны твор, пераважна лірычнага або ліра-эпічнага характару, меладычны па сваім інтанацыйным малюнку і прызначаны для спявання» [1, с. 192], – чытаем у слоўніку В. Рагойшы. Па-другое, трэба мець на ўвазе тыпалогію: песні бываюць двух відаў (народныя і літаратурныя), кожны з якіх мае добра распрацаваную субжанравую сістэму.

У галіне беларускага меласу на сучасным этапе асаблівае месца займае бардаўская песня – своеасаблівы жанр, адметнай рысай якога з'яўляецца сумяшчэнне ў адной асобе аўтара тэксту і музыкі і выканаўцы твора. Бардаўскі напрамак мэтазгодна назваць своеасаблівым «этапам» у развіцці песні, бо ўзнік ён стыхійна ў розных краінах недзе ў сярэдзіне ХХ ст. Беларускаю бардаўскую паэзію прадстаўляюць такія аўтары, як Э. Акулін, С. Сокалаў-Воюш, В. Шалкевіч, З. Вайцюшкевіч і інш. Несумненна, гэты жанр на Беларусі даволі папулярны сярод аматараў якаснай музыкі, што абумоўлена характэрным сумяшчэннем у адным творы рысаў прастаты данясення думкі, жыццёвасці, мудрасці, сілы веры і аптымізму.

«Хтосьці шукае ў песні сучасныя авангардныя аранжыроўкі або вытанчаныя адценні гуку, а хтосьці не абыходзіць увагай простыя душэўныя шчыраванні, калі самому хочацца ўзяць у рукі гітару ды раздзяліць з аўтарам імгненні светлых пачуццяў. Гаворка, вядома ж, пра бардаўскую песню, у межах якой Эдуард Акулін стаў прызнаным каралём пачуццёвай лірыкі» [2, с. 1], – слушна заўважае вядомы музычны крытык Вітаўт Мартыненка. Немагчыма не пагадзіцца з гэтым меркаваннем. Здавалася б, што на працягу развіцця меласу ўсе словы і ўсе азначэнні кахання былі знойдзены і метафарычна сфармуляваны. Але ў паэта атрымліваецца падаць у сваіх творах новы, асабісты, пранікнёны погляд на гэтую адвечную тэму літаратуры. Тэксты яго песень кранаюць шчырасцю і паўнатай выкладу ўласных пачуццяў і эмоцый:

Аддаю табе ўсё, што маю,
нават тое, што іншым даў...
Залатая мая, святая,
я нікога так не кахаў.

<...>

Прыгубіўшы слязу адчаю,
не ўяўляю куды ляцець?..
Залатая мая, святая, —
залацей за жыццё і смерць! [3, с. 4]

(«Залатая мая»)

Несумненна, каханне ў лірыцы Э. Акуліна, і асабліва ў яго песнях, займае вядучую пазіцыю. Гэтая «вечная» тэма прасочваецца ва ўсёй творчасці паэта, пачынаючы з першых кніг паэзіі («Лес дзённага асвятлення» (1988), «Пяшчота ліўня» (1990), «Крыло анёла» (1995), «Радно» (2000) і інш.) і заканчваючы апошнімі зборнікамі «Вітражы» (2009), «Малітва воч» (2012), «Святая ноч» (2012). Не згубіць навізну поглядаў на спрадвечную тэму дапамагае ўласны вопыт Э. Акуліна, яго стасункі з жонкай Наталляй, што раз і назаўсёды стала Музай аматара прыгожага пісьменства. Таму можна гаварыць пра аўтабіяграфічны пачатак амаль усіх яго песень.

Характэрны прынцып, на якім грунтуецца лірыка Э. Акуліна, – эмпатыя. Паэт праз сябе прапускае ўсе перажыванні, асэнсоўвае, вобразна занатоўвае адчуванні і надае музычнае аздабленне сваім думкам. Другой адметнай рысай песеннай творчасці Э. Акуліна можна назваць шырокае выкарыстанне колеравай палітры, якая мае не толькіне толькі дэкаратыўную, але і сімвалічную функцыю, дапамагае ўявіць Сусвет вачыма паэта, адкрыць жыццё з боку ўнутранных адчуванняў яго лірычнага героя:

Навальнічная, юная, смелая,
З неслухмянай залевай кос,
За пяшчоту маю няўмелую
Ты плаціла мне срэбрам слёз [4, с. 28].

(«І я цяпер жыву назад...»)

Немагчыма ўявіць творчасць аўтара без яго філасофскіх роздумаў і паэтычных разваг над лёсам роднай зямлі, што нярэдка набываюць хрысціянска-рэлігійную праекцыю:

Укленчыўшы на каленях –
як жа пакутна жыць.
Дай нам свайго цярпення, –
Божа, дапамажы!

У глыбіні нябёсаў
Веры маёй крыжы...
Божа, ня дай мне лёсу –
без Беларусі жыць [4, с. 31].

(«Малітва»)

Паэта ў першую чаргу непакоіць лёс краіны і будучыня беларускага народа. З'яўляючыся шчырым патрыётам, Э. Акулін намагаецца данесці пачуццё пашаны да роднай мовы і культуры, святую любоў да сваёй гісторыі як першакрыніц стварэння і існавання нацыі, што можна параўнаць толькі з любоўю да маці. Прычым мелас уяўляецца надзвычай прыдатнай галіной мастацтва для данясення такіх ідэй, бо песня як варыянт паэтычнай думкі дазваляе хутка рэагаваць на грамадскія падзеі. Акрамя таго, бардаўская песня ўяўляе сабой сукупнасць некалькіх напрамкаў мастацтва, што асабліва заўважаецца і падчас рознага кшталту публічных выступаў Э. Акуліна. Яго беларуская бардаўская песня прыцягвае да сябе манерай выканання, дабрынёй і пазітыўным настроем («Залатая мая», «Янка Купала», «Я адну цябе кахаю...», «Мама» і інш.), што не дазваляе абмінуць увагай новы віток у працэсе стварэння такога адметнага жанру беларускай літаратуры, як аўтарская песня.

Увогуле, беларуская песня на сённяшнім этапе – з'ява цікавая, ці, хутчэй, унікальная з-за знешніх абставін, што адбыліся ці працягваюць адбывацца ў грамадстве. Лагоднасць і мілагучнасць, адыходзячы на другі план, пачынаюць пераўтварацца ў больш рэзкія напады, узмацняецца маршавасць, публіцыстычнасць гучання («Паветраны шар» Л. Вольскага, «Сцяг» З. Вайцюшкевіча, «Наша слова ў небяспецы» Vinsenta і інш.). Асабліва гэта датычыцца песень, дзе раскрываецца занепакоенасць аўтараў лёсам сваёй Радзімы. Цэнтральнае месца, як і раней, працягвае займаць сам тэкст, а не музыка, якая з'яўляецца толькі фонам, набываючы ролю акампаненту. Прынцыпу перавагі слова над мелодыяй прытрымліваецца і Э. Акулін, хаця гэта не парушае гармоніі яго твораў, што, думаецца, дапамагло паэту стаць лаўрэатам Першага нацыянальнага фестывалю беларускай бардаўскай песні. Ролю

творцы ў нацыянальным аўтарскім меласе яскрава ілюструюць тры паўнафарматныя і якасныя альбомы Э. Акуліна: «Напачатку была песня» (2003), «Песні залатой Крывіі» (2008) і «Не магу жыць без крыл» (2012). Робячы агляд набыткаў паэта ў галіне музычнай творчасці, мэтазгодна выказаць наступнае: праймаючы ўсе сферы жыцця, беларуская бардаўская песня, такім чынам, мае ўсе правы заняць пачэснае месца ў якасці адметнага жанру літаратуры.

Спіс літаратуры

- 1 Рагойша, В. П. Літаратуразнаўчы слоўнік : тэрміны і паняцці / В. П. Рагойша. – Мінск: Нар. асвета, 2009. – 303 с.
- 2 Мартыненка, В. Кароль пачуццёвай лірыкі / В. Мартыненка // Не магу жыць без крыл... : песні / Эдуард Акулін. – Мінск, 2013. – 23 с.
- 3 Акулін, Э. А. Не магу жыць без крыл... : песні / Эдуард Акулін. – Мінск, 2013. – 23 с.
- 4 Акулін, Э. А. Напачатку была Песня... : выбраннае / Эдуард Акулін. – Мінск, 2013. – 31 с.

*УДК 821.161.1-343.5*А. С. Пушкин:2-135.3*

М. Д. Ткаченко

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

ЗНАЧЕНИЕ ЧИСЕЛ В СКАЗКАХ А. С. ПУШКИНА

Статья посвящена закономерностям употребления чисел в сказках А. С. Пушкина в связи с их фольклорными мотивами. Рассмотрены значения чисел в рамках контекстов произведений, а также с точки зрения мифологической символики.

Серия из шести сказок, одна из которых была не окончена, была написана в 1830-х годах и стала результатом стремлений Пушкина к воссозданию народной поэзии, итогом постижения им мировоззрения крестьян, своеобразия их языка, а также народного творчества. В данном исследовании обратим внимание на числовую символику сказок как отражение фольклорной традиции.

В пушкинских сказках можно встретить все числа ряда 1–9, а также некоторые многозначные числа: тридевять, тридесять, 33, 50, 140, которые употреблены в единичных случаях и в какой-то мере

подчинены простым числам. В зависимости от произведения, то или иное число выступает на передний план, однако не исключает использования и других чисел. Рассмотрим наиболее употребляемые из них.

Число 3 является самым распространенным в сказках Пушкина. Оно встречается во всех произведениях этого цикла, так как является самым известным числом в народной культуре. Это первое число в целом ряде традиций; оно открывает числовой ряд и квалифицируется как совершенное число. Три – это не только образ абсолютного совершенства, превосходства, но и основная составляющая «мифопоэтического макрокосма» и социальной организации [1, с. 234].

В «Сказке о попе и о работнике его Балде» оно заключает в себе ключевое условие, плату за работу Балды: «В год за три шелка по лбу» [2, с. 497]. Три, как нарастающая мера, встречается и в считалке Балды: «Раз, два, три! Догоняй-ка...» [2, с. 500], и в поражении чертенка главному герою:

Приподнял кобылку, два шага шагнул.
На третьем упал, ножки протянул [2, с. 501].

Мотивом троичности наполнена вся «Сказка о царе Салтане»: три девицы, три мечты, три женщины окружали царя, три дня без еды, три раза царь Гвидон летал в царство к царю Салтану, три раза он кусал трех злоумышленниц, три чуда для него сотворила лебедь.

Числом 33 отмечены две сказки Пушкина: «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Сказка о царе Салтане». Как сюжетный элемент, это число встречается по одному разу в каждом из произведений: «тридцать лет и три года» старик рыбачил в море [2, с. 534] и «тридцать три богатыря» являлись чудом в царстве царя Гвидона [2, с. 521]. Если сравнить с числом 3, которое может употребляться как схожая характеристика различных предметов или явлений в одном художественном пространстве, 33, являясь суперлативом тройки, повторяется исключительно с одним и тем же понятием, которое напоминает автором в неизменной форме. Так, в «Сказке о царе Салтане» тридцать три богатыря упоминаются шесть раз, а число три с различными объектами – десять раз.

В «Сказке о рыбаке и рыбке» старик рыбачил «тридцать лет и три года», три раза закидывал невод, перед тем как вытащить в нем рыбку. Зато желаний, загаданных старухой, было не три, как это обычно принято в фольклоре, а пять. Число 5 у Пушкина сопутствует отрицательным персонажам, и действие, осуществленное в пятый раз, приносит разрушение их коварных планов, поражение темной стороны. Старуха

после пятого желанья осталась у разбитого корыта [2, с. 540]. Разочаровывается в своих действиях злая царица из «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» после того, как в пятый раз задаст свой вопрос волшебному зеркалу [2, с. 556]. В противопоставление ее злым намерениям выступает обращение царевича Енисея к трем стихиям, которые помогают ему найти свою невесту [2, с. 553, 554]. Также число 5 встречается у Пушкина в его недописанной «Сказке о медведихе», единственный раз выступая буквально в тексте, но тоже принося негативный оттенок:

Вот тебе, жена, подарочек,
Что медвежия шуба в пятьдесят рублей,
А что вот тебе другой подарочек,
Трои медвежата по пять рублей [2, с. 504].

Приведенный выше отрывок является единственным отрывком в сказке, содержащим в себе числа, которые, тем не менее, употреблены гораздо более «концентрированно», чем обычно их использует автор. Главные два числа – это 3 и 5. Число пять возвращает нас к бытовой современности, расчету, противопоставляя его искренним чувствам и самоотверженности. Пять выступает и в форме двухзначного числа, увеличиваясь в своей силе. Оно несет в себе отрицательное значение, роковой исход события.

Число три имеет исключительно символическую наполненность: если обратить внимание на употребление мотива пятерки в качестве денежной единицы, имеющей в некоторой степени логическое оправдание, то трех медвежат у медведицы быть не может. Очевидно, что это распространенный мотив трех братьев или трех сыновей, но использованный в более раннем варианте, когда животные играли в сказках тотемную роль и служили переходной ступенью между языческой и христианской культурой. Пушкин мог употребить число «два» как более реалистичное и также несущее в себе мифологическую символику, но троичность настолько сильна в своем значении и настолько прочно держится в подсознании, что употребление именно этого числа делает текст более емким, мифологичным и приближенным к фольклорной традиции. Это подтверждает стремление Пушкина к обращению в «Сказке о медведихе» к традициям устного народного творчества, что нашло отражение в сюжете, языке, стилистике.

Следующие после числа 3 по частоте употребления в сказках Пушкина являются числа 1 и 2. Их суммарное количество одинаково,

но эти числа встречаются уже не во всех сказках, хотя в некоторых из произведений они достаточно ярко акцентируются. К примеру, в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» одиночество царевны противопоставляется окружающему ее пространству [2, с. 544, 547]; в ряде сказок единица используется в качестве временного отрезка (недели или года), играющего роль ключевого этапа развития событий. В сказках «О рыбаке и рыбке» и «О золотом петушке» единица в совокупности с порядковой, или противопоставленной единице двойкой выражают промежуток спокойного времени перед нагнетанием событий: «Вот неделя, другая проходит» [2, с. 537], «Год, другой проходит мирно» [2, с. 559]. Также единица выступает в виде порядкового числа, указывая на важность и значительность понятия, которое она характеризует.

Число два в пушкинских сказках выступает в трех функциях: как противопоставление единице (два зайца Балды соревнуются с одним чертенком [2, с. 499]; царь обнаруживает своих двух мертвых сыновей [2, с. 560]); как собирательное число («Просим оба разрешенья» [2, с. 527], «Оба мертвые лежат», «Оба наши сокола!», «Смерть обоим сыновей» [2, с. 560]) и как промежуточное звено в развитии действия, состоящего из трех этапов. Например, чертенок во время состязания:

Приподнял кобылку, два шага шагнул.
На третьем упал, ножки протянул [2, с. 501].

В этой же сказке число 2 можно встретить в считалке Балды [2, с. 500] и его расплате с попом [2, с. 502].

Семантика чисел 1 и 2 достаточно специфична. Эти числа можно рассматривать как по отдельности, так и вместе. Согласно утверждению В. Н. Топорова, единица означает, как правило, не столько первый элемент ряда в современном смысле, сколько целостность, единство. Число 2 лежит в основе бинарных противопоставлений, с помощью которых мифопоэтические и ранненаучные традиции описывают мир. Оно отсылает к идее взаимодополняющих частей единого целого, к теме парности. Характерно соотношение 1 и 2, в котором 2 выступает как символ противопоставления, разделения и связи, с одной стороны, и как символ соответствия или сходности противопоставляемых элементов – с другой [1, с. 234].

Число 4 встречается в «Сказке о попе и о работнике его Балде» в совокупности с числом 7, усиливая качества Балды, который «ест за четверых» и «работает за семерых» [2, с. 498]. В «Сказке о царе

Салтане» действия укушенных насекомым женщин описываются так: «Четырьмя все три глядят» [2, с. 524].

По мнению В. Н. Топорова, число 4 является образом статической целостности, идеально устойчивой структуры, в отличие от числа 3, которое символизирует динамическую целостность [1]. Поэтому ироническая характеристика четырех глаз придворных женщин имеет и некоторый оттенок неизбежности, абсолютной скованности действий царя.

Числом 7 буквально с названия отмечена «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». 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 [2, с. 543].

140 равно удвоенному числу 70, которое, в свою очередь, является результатом увеличения семи в десять раз. У Пушкина это число носит аккумулирующий 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 [1]. Выше было отмечено, что каждое из них представляет собой целостность, но с разных сторон ее проявления. Число семь объединяет эти понятия в своем обозначении и характеризует общую идею вселенной, константу в описании системы, или выступает как наиболее употребительное число, характеризующее почти универсально все, что исчисляется в мифопоэтическом космосе.

Исходя из особенностей употребления Пушкиным чисел в рамках сказочного контекста, можно сделать вывод, что фольклорная стилистика его сказок была воссоздана отчасти благодаря мифологическому значению чисел, чья символика прочно устоялась в русской народной традиции.

Список литературы

1 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.

2 Пушкин А. С. Полное собр. соч.: в 16 т. / А. С. Пушкин. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937 – 1959. – Т. 3. – 635 с.

УДК 821. 161.3-31

Я. А. Юшчанка

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

АДМЕТНАСЦІ РЕАЛІЗАЦЫІ РАМАННАЙ ФОРМЫ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЖАНОЧАЙ ЛІТАРАТУРЫ

У артыкуле на матэрыяле раманаў В. Куртаніч «Залюстрэчка для Алісы» і А. Брава «Менада і яе сатыры» аналізуецца спецыфіка рэалізацыі раманнай формы ў сучаснай беларускай жаночай прозе. Аўтар прыходзіць да высновы пра наяўнасць шэрагу эксперыментаў у галіне буйной эпічнай формы, вынік якіх – з’яўленне новых жанравых і фармальных утварэнняў.

Раман – буйная літаратурная форма, што мае доўгую гісторыю свайго развіцця, на працягу якога сфарміраваліся яе асноўныя каноны і адметнасці. У сучасным беларускім прыгожым пісьменстве заўважныя дзве тэндэнцыі ў дачыненні да гэтага віду эпаса: з аднаго боку, колькаснае змяншэнне такіх твораў, з другога – пошук новых мастацка-выяўленчых магчымасцей і з’яўленне індыўдуальна-аўтарскіх мадыфікацый.

Так, адным з самых цікавых і яркіх эксперыментаў у гэтым плане можна назваць твор Вольгі Куртаніч «Залюстрэчка для Алісы». Аўтарскае вызначэнне жанру – «раман-парафраз». У тэксце з’ява парафраза рэалізуецца праз увядзенне ў канву аповеду вытрымак і дыялогаў з вядомай казкі Л. Кэрала «Аліса ў Залюстрэччы», якая, нягледзячы на адрасаванасць дзіцячай аўдыторыі, з’яўляецца высокаінтэлектуальнай літаратурай і пабудавана на логіцы абсурду. Выкарыстанне пісьменніцай цытат ажыццяўляецца з рознымі мэтамі. Па-першае, у якасці эпіграфа: «Гэтая дурнічка вельмі любіла прыкідвацца дзвюма рознымі дзяўчынкамі адразу» [1, с. 5]. Так, ужо з першых радкоў задаецца кантэкст успрымання вобраза галоўнай гераіні: «раздвоенасць» яе характару, імкненне то да адной ролі ў сваім жыцці, то да другой.

Далейшыя вытрымкі ўстаўляюцца па ходзе аповеду і адмысловым чынам суадносяцца з тым, што адбываецца ў творы. Большасць з іх характарызуе стан нашай сучаснасці Алісы, яе думкі і сумненні: «Не, вы толькі падумайце! – казала яна. – Які сёння дзіўны дзень? А ўчора ўсё ішло як зазвычай. Можа, гэта я змянілася за ноч?

Дайце ўгадаць: сёння раніцай, калі я ўстала, я гэта была ці не я?! Здаецца, не зусім я! Але калі гэта так, то хто я ў такім разе? Усё так складана...» [1, с. 6]. Гераіня рамана-парафраза – маладая жанчына, што засталася адна пасля разводу з мужам. Прыведзеная цытата Л. Кэрала падкрэслівае той момант перамены, што з ёй адбылася: пасля знаходжання пэўны час у стане апатыі і адсутнасці інтарэсу да акаляючай рэчаіснасці, гераіня быццам бы «прачынаецца» для жыцця: «Пасля кубка моцнай кавы я паадзявалася ва ўсё чорнае, бы ўдава, і ўжо рушылася, як заўважыла на блішчастых рабрынах сумачкі сонечных зайчыкаў. Яны скакалі так жвава-няспынна-хціва, так апантана, што я ўмомант пераапанулася ў ружовую блузку, белую лёгкую спадніцу і выслізнула за дзверы» [1, с. 6].

Гэтая з’ява – адлюстраванне эмоцый і станаў галоўнай гераіні – адпавядае аднаму з галоўных патрабаванняў да рамана, якое вылучаюць многія даследчыкі, такія як М. М. Бахцін, М. П. Уцехін: паказ героя ў развіцці. Чытач назірае шлях станаўлення Алісы, змены яе жыццёвых статусаў пачынаючы з адзінокай самотнай жанчыны і да маці новага Месяі.

Прычына паслядоўнага выкарыстання элементаў іншага твора абумоўлена жанравай спецыфікай рамана В. Куртаніч. Але тут думкі крытыкаў разыходзяцца. Па-першае, неабходна акрэсліць, ці тычыцца аўтарскае вызначэнне жанру «раман-парафраз» толькі формы? Крытык Тацяна Сівец у сваім артыкуле «Залюстрэчча для паненкі В., альбо Дапаможнік па захаванні жаноцкасці» [2, с. 143] піша пра парафраз як характарыстыку жанру. Але сама сутнасць такой літаратурнай з’явы, як парафраз, выклікае шэраг пытанняў, што могуць аспрэчыць дадзенае вызначэнне. Парафраз – гэта трансфармацыя тэксту менавіта на яго фармальным узроўні, скарачэнне або пераапрацоўка з праявінай формы ў вершаваную і наадварот. На ідэйную сутнасць твора такая адаптацыя не ўплывае, таму аўтарскае вызначэнне нельга назваць жанрам, яно тычыцца хутчэй кампазіцыі. А ўведзеныя цытаты могуць разглядацца як пазасюжэтныя элементы твора, што з’яўляецца характэрным для раманавай формы.

У сваю чаргу, Святлана Явар у рэцэнзій «У свеце зіхоткіх лустэрак» знаходзіць у творы В. Куртаніч рысы жанру «фэнтэзі»: «Вабіць яна [кніга. – Ю. Я.] і тым, што ў ёй больш паказваецца, чым раскажваецца. А значыць – адкрываецца прастора для асацыятыўнага роздуму. Паводле жанру гэта “фэнтэзі”» [3, с. 220]. Далей крытык заўважае, што «рысы любоўнага рамана тут таксама прысутнічаюць» [3, с. 220]. Лінія кахання ў творы, безумоўна, яскрава прасочваецца,

існуе нават традыцыйны любоўны трохкутнік: Аліса – новы каханак Дзям’ян – шэф-яўрэй І. І. Калізіі кахання выконваюць ролю аднаго са складнікаў падрыхтоўкі галоўнай гераіні да яе місіі – нарадзіць бога новастворанай рэлігіі. Гатычнай «фэнтэзінай» фантастыкі ўсё ж у творы не назіраецца, хутчэй у аповедзе выкарыстаны элементы містычнага: увядзенне ў стан гіпнозу, сімвалічныя сны-прадказанні, закрытая тайная суполка, што ставіць на мэце стварэнне новага веравызнання.

Крытык А. Брадзіхіна ў сваім артыкуле «Нежаночы жаночы раман» вылучае ў творы наяўнасць элементаў інтэлектуальнай прозы: «Героі пастаянна абмяркоўваюць складаныя пытанні з гісторыі філасофіі, рэлігіі, мастацтвазнаўства і літаратуры, свабодна цытуючы Біблію, старадаўніх мысляроў, класічных еўрапейскіх і сучасных беларускіх паэтаў. З самай першай старонкі Аліса схільная разважаць пра сваё жыццё, аперыруючы навуковымі катэгорыямі» [4, с. 4]. Выкарыстанне цытат з казкі Л. Кэрала відавочна паглыбляе інтэлектуальна-філасофскі план рамана. Як было зазначана вышэй, нягледзячы на прыналежнасць да дзіцячай літаратуры, твор утрымлівае шырокі сімвалічны падтэкст, пабудаваны на логіцы абсурду. З іншага боку, сітуацыі з рамана В. Куртаніч увасабляюць у рэчаіснасці казачныя выпадкі з Л. Кэрала, падаюць наглядныя інтэрпрэтацыі парадоксам англійскага пісьменніка.

І. Шаўлякова таксама звяртае ўвагу на жанравую спецыфіку рамана-парафраза. Але ў адрозненне ад папярэдніх даследаванняў крытык больш акцэнтуюе ўвагу не на паэтыцы твора, а на сэнсавай і ідэйнай абгрунтаванасці выкарыстання такой формы літаратурнай працы, як раман-парафраз, што «ўзнікае на скрыжаванні аўтарскага адмаўлення звыкла-пазнавальнага, прадказальнага, чакаемага (паводле тэматыкі, унутранай пабудовы, вобразна-выяўленчых сродкаў і г. д.) аповеду – і традыцыйнай выкшталцонай “літаратуры пачуцця”» [5, с. 308]. Параўноваючы музычную і літаратурную з’яву парафраза, І. Шаўлякова далучае творы такога кшталту да мастацтва высокага ўзроўню: «Аднак у кантэксце музыказнаўства парафраз(а) асэнсоўваецца як твор віртуознага характару на адну ці некалькі тэм, што аздабляюцца і вар’іруюцца» [5, с. 308].

Усё вышэй апісанае доказна сведчыць пра жанравую сінкрэтычнасць твора «Залюстрэчча для Алісы» і спецыфічнасць выкарыстання пісьменніцай такой эпічнай формы, як раман.

Жанравая дыфузія і незвычайнасць мастацкай арганізацыі назіраецца і ў рамана А. Брава «Менада і яе сатыры». У адрозненне ад

папярэдне апісанага твора, аўтарка не падае чытачам уласнага вызначэння жанру твора. Перад чытачом паўстае гісторыя жыцця дзяўчыны Юлі, быццам бы рэальна існуючай асобы, з якой пісьменніца (дакладней, аўтар-апавядальнік) пазнаёмілася ў юнацкія гады на школьнай алімпіядзе. Гераіня паказваецца якраз у лёсавызначальны момант свайго сталення, перыяд фарміравання ўласных ідэалаў і планаў на будучыню. Юля ў школе – ізгой, не знайшоўшы сяброў, дзяўчынка звяртаецца да кніг, адзіных сваіх саюзнікаў. Дзякуючы самавыхаванню, падмкуркам якога сталі творы класікаў, асабліва С. Цвейга з яго «Лістамі незнаёмкі», «Юля сачыняла сваё жыццё як раман, паклаўшы перад вачыма чужыя тэксты, што тая краўчыха-самавучка – чужыя лякалы, і пры гэтым мала дбала пра дэкарацыі сцэны, дзе мае адбыцца дзеянне» [6, с. 26]. Гэтая ідэя мадэлявання жыцця згодна з сюжэтам класічнага твора і абумовіла тое, як паводзіла сябе гераіня ў дарослым жыцці.

Твор насычаны вялікай колькасцю падрабязных апісанняў пачуццяў галоўнай гераіні, яе хваляванняў і сумненняў: «Яна настолькі мала любіць сябе, што не мае паняцця пра каштоўнасць свайго цела. Яно можа быць і звычайным сасудам, і памыйным вядром» [6, с. 40]. Такая падкрэсленая ўвага да ўнутранага свету гераіні дае падставу вызначыць жанр дадзенага твора як псіхалагічны раман. Эмоцыі ў творы паказаны натуральна, агіднае суседнічае з прыгожым і вытанчаным.

У рамане адлюстраваны даволі працяглы перыяд, паказаны ўвесь жыццёвы шлях Юлі – ад нараджэння і да заўчаснай смерці. Будучы ўжо сталай асобай, гераіня сама акрэслівае свае, так бы мовіць, псіхалагічныя ролі: Распусніца, Дыванок-ля-Яго-Ног, Параненае Сэрца, Пакінутае Дзіця.

Пошук прычын незвычайных паводзін дзяўчыны закранае найперш сацыяльна-бытавы пласт. Карані няўдалага лёсу выдатніцы ляжаць у тым асяроддзі, дзе яна выхоўвалася. Па-першае, гэта маленькі правінцыйны гарадок, «дзе кожны дзень і нават год настолькі падобныя адзін да аднаго, што ў абарыгенаў міжволі ўзнікае адчуванне вязкага сну, выкараскацца з якога можна толькі пераскочыўшы ў іншы сон, – пры дапамозе алкаголю, тэлебачання альбо рамантычнага кахання, каму што больш даспадобы» [6, с. 25]. Па-другое, няўдалае жыццё маці, якая марыла стаць вядомай акторкай, бо яе лічылі падобнай да зоркі савецкага кіно. Юля была нежаданым дзіцём, таму Галіна Іларыёнаўна заўсёды лічыла дачку прычынай сваіх жыццёвых няўдач. Дзяўчына пэўным чынам паўтарае

шлях сваёй маці. Яна таксама верыла і чакала Вялікага Каханя, таксама не шанавала сваё цёла. І ў выніку – дзіця ад сувязі з шэфам, шэраг палюбоўнікаў і адзінокая старасць.

Адсутнасць бацькі ў сям’і – адна з псіхалагічных прычын таго, што гераіні невядома, як правільна будаваць адносіны з мужчынамі, каго з іх можна лічыць вартымі. Выхаваная на літаратуры, яна рамантызавала свае адносіны, уяўляла акаляючых людзей героямі свайго рамана. Усе яе сувязі з мужчынамі былі няўдалымі. Першы, Матэматык, які стаў мужам, быў не вельмі цікавы і не падыходзіў да ролі «вядомага белетрыста». Другі, Бык, быў абраны жанчынай за прыродную брутальнасць і моц, хаця з апісання іх дыялогаў хутчэй вымалёўваецца вобраз бандыта з невысокім узроўнем інтэлекту і культурнага выхавання.

Юля, як натура з тонкімі пачуццямі і вобразным уяўленнем, шчыра аддавалася кожнаму пачуццю, як свайму Вялікаму Каханню, менавіта ў ім яна бачыла сэнс свайго існавання. Але асяроддзе, у якім яна жыве, базіруецца на менш паэтычных, бытавых момантах (набыць новыя боты, з’ездзіць адпачыць, абмеркаваць новую палюбоўніцу шэфа). Яе мужчынам было патрэбнае толькі яе цела дзеля задавальнення сваіх жаданняў, і ніхто не зацікавіўся яе душой, унутраным светам, які яна будавала па цаглінцы.

Для паглыблення псіхалагізму ў твор уводзіцца шэраг аўтарскіх адступленняў, а вобраз апавядальніка дапамагае стварыць атмасферу сапраўднасці, верагоднасці падзей. Прычыны паводзін Юлі схаваны ў сацыяльна-бытавых умовах, што сведчыць аб наяўнасці рыс бытавога жанру.

Такім чынам, беларускія пісьменніцы актыўна эксперыментуюць у галіне буйнафарматнай прозы. Розныя мэты, пастаўленыя аўтаркамі, рэалізуюцца праз жанравы сінтэтызм, што адлюстроўваецца найперш на фармальным узроўні. Так, В. Куртаніч стварае новы жанр – «раман-парафраз», апелюючы да інтэртэкстуальнасці. А. Брава ў раманах «Менада і яе сатыры» звяртаецца да традыцыйнай раманнай формы, спалучаючы ў канве аповеду рысы розных жанраў.

Спіс літаратуры

1 Куртаніч, В. Залюстрэчка для Алісы : раман-парафраз, аповесці, п’еса, апавяданне / В. Куртаніч. – Мінск: «Беларускі кнігазбор», 2003. – 312 с.

2 Сівец, Т. «Залюстрэчка для паненкі В., альбо Дапаможнік па захаванні жаноцкасці» / Т. Сівец // Маладосць. – 2003. – № 12. – С. 143–145.

3 Явар, С. «У свеце зіхоткіх люстэрак» / С. Явар // Польша. – 2004. – № 9. – С. 219–222.

4 Браздзіна, А. «Нежаночы жаночы раман» / А. Браздзіна // ЛіМ. – 2011. – 11 лістапада. – С. 4.

5 Шаўлякова, І. Траекторыя блуканняў – і супраціўнага руху / І. Шаўлякова // В. Куртаніч. Залюстрэчка для Алісы : раман-парафраз, аповесці, п'еса, апавяданне. – Мінск: «Беларускі кнігазбор», 2003. – С. 317–310.

6 Бржава А. «Менада і яе сатыры» / А. Бржава // Маладосць. – 2008. – № 9. – С. 24–56.

УДК 821.161.3-19:09

А. У. Ярмоленка

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

ПЕРШАЯ СУСВЕТНАЯ ВАЙНА Ў ТВОРЧАСЦІ М. ГАРЭЦКАГА

Адным з першых беларускіх пісьменнікаў, у творчасці якога знайшлі адлюстраванне падзеі Першай сусветнай вайны, быў М. Гарэцкі. У артыкуле прааналізаваны наватарскія пошукі пісьменніка ў адлюстраванні разбуральнага ўздзеяння вайны на псіхіку чалавека. Асаблівая ўвага надаецца майстэрству раскрыцця ўнутранага «я» чалавека ў сітуацыі маральнага выбару.

Першая сусветная вайна была знакавым момантам у гісторыі чалавецтва. Яна падпарадкавала сваім інтарэсам усе структуры і рэсурсы краін-удзельніц, у тым ліку і людскія. Гвалтоўна ўцягнуўшы ў крываваю бойку дзясяткі мільёнаў людзей, вайна істотна змяніла грамадскую псіхалогію, мараль, каштоўнасці. Вайна садзейнічала станаўленню і развіццю мадэрнізму як у сусветнай, так і ў беларускай літаратуры. Для мадэрнізму характэрна расчараванне ў ранейшых ідэалах, узмацненне цікавасці да суб'ектыўных перажыванняў героя.

Некаторыя рысы паэтыкі мадэрнізму вылучаюць апавяданне М. Гарэцкага «Рускі». Спалучаючы найлепшыя здабыткі тагачаснай сусветнай літаратуры з традыцыямі рэалістычнай беларускай прозы, пісьменнік стварае яскравы малюнак вайны, дзе чалавек жыве і дзейнічае ва ўмовах пастаяннай небяспекі. У такіх умовах асабліва абвастрэцца асэнсаванне пытанняў жыцця і смерці. Упершыню

ў беларускай літаратуры пісьменнік даследуе наступствы разбуральнага ўздзеяння ваенных падзей на псіхіку чалавека, выкарыстоўваючы такія мадэрнісцкія прыёмы, як натуралізм у апісаннях, псіхааналіз і пльнь свядомасці. Уважлівае стаўленне М. Гарэцкага да унутранага свету героя ў апавяданні адзначае і М. Мушынскі ў сваёй кнізе «Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі»: «Складанасць, супярэчлівасць і невытлумачальнасць чалавечай натуры, унутраны свет чалавека, рух яго пачуццяў, перажыванняў становіцца галоўным аб'ектам мастацкага даследавання ў творы. І праведзена гэта даследаванне пісьменнікам на высокім мастацкім узроўні» [1, с. 111].

Апавяданне прысвечана апісанню незвычайнага пацыента, з якім давалося сутыкнуцца ў шпіталі аўтабіяграфічнаму герою М. Гарэцкага. Ён лічыцца хворым на грудзі, але, як заўважае прэзаік, яму лепш ляжаць у бальніцы для псіхічна-хворых. Няшчасны чалавек церпіць не фізічны боль, ад якога яго лечаць дактары, а маральны. Нездарма аўтар уступную частку твора прысвячае асэнсаванню душэўнага стану *Рускага*, як ён называе свайго героя. На выгляд здаровы, шыракаплечы земляроб Магілёўскай губерніі пакутуе ад нярвовага захворвання, сімптомы якога падрабязна пералічвае пісьменнік: «І толькі ў вачах гаротніка ё штосьці такое, што выдае і цяжкую хваробу, і муку, і безнадзейнасць. Вочы ў яго праваліліся, зрабіліся маленькімі. Галоўнае ж, яны страшэнна змарнаваныя, нейкія змятыя, сцёртыя. Трэба прыгледзецца да іх, і тады відаць у іх боль» [2, с. 155].

Селянін, чыё прызначэнне – падтрыманне жыцця, вымушаны быў пайсці ў салдаты і забіваць людзей. Просты чалавек заўсёды жыў па традыцыйных нормах маралі, прытрымліваўся хрысціянскіх заветаў. Нават салдацкая вопратка змяніла яго толькі знешне, у зацішку малаважнага фронту ён меў магчымасць вярнуцца да свайго будзённага занятку, сялянскай працы на бульбянішчы. Гэтая праца – несвядомы пратэст героя супраць падзей вайны. Яны патрабуюць змены маральных арыенціраў, прыстасавання да новай мадэлі свету, дзе чалавек са стрэльбай сам вырашае свой лёс і лёс іншых людзей, згубіўшы надзею на Бога. Асноўныя законы гэтага свету – жорсткасць і бесчалавечнасць, і *Рускі* павінен прыстасавацца да іх, знішчаць або быць знішчаным. І вось нарэшце лёс ставіць яго перад няпростым маральным выбарам – жыцця і смерці. Ён трапляе на сваё поле бою, бітву старой і новай маралі, вынікам якой з'яўляецца забойства ворага. Здаецца, усё адбываецца так, як мае быць, на вайне салдат

павінен забіваць праціўніка. Але забойства селянінам успрымаецца як катастрофа, подласць, бо аўстрыйскі салдат такі ж, як і сам герой, селянін. Ён ваюе па прымусу, п'е гарэлку з *Рускім* на нейтральнай паласе і хоча мірна разысціся, каб выжыць і вярнуцца да сваёй сям'і. *Рускі* ж падпарадкоўваецца новай маралі, ідзе на забойства. Але маральны нігілізм новага звышчалавека не падыходзіць простаму селяніну. Яго свядомасць пратэстуе супраць новых законаў светабудовы, ён цяжка перажывае смерць ворага.

У заключным раздзеле твора расказваецца, як герой шукае паратунку ў зямлі, але і яна не можа супакоіць яго душэўныя пакуты: «Толькі чалавек з гэтага часу перамяніўся. Быў дужа маркотны, кінуў брадзіць па дварах і бульбоўніках, упадабаў ляжаць на зямлі з раскінутымі нагамі і рукамі... Урэшце зазябіў сабе грудзі, і яго адправілі з пазіцый і прывезлі спярша ў нейкі паўднёвы горад, а потым у наш шпіталь, глыбей у тыл» [2, с. 157]. Здаровы чалавек ператвараецца ў знявечанага, трапляе ў шпіталь, дзе дактары лічаць яго сімулянтам, не зважаючы на нярвовую хваробу, якая прымушае яго плакаць па начах.

Тэма вайны, якую ўздывае аўтар у апавяданні, дапамагае яму акрэсліць асноўную праблему, якой прысвечаны і іншыя яго творы, – крызіс грамадства, глабальнае пераўтварэнне свету, у якім чалавек адмаўляе традыцыйную хрысціянскую мараль і гіне ад бездухоўнасці. Мадэрнісцкія прыёмы дазваляюць паказаць антыгуманны, антыхрысціянскі ўплыў вайны на свядомасць простага чалавека, упершыню расказаць пра маральныя наступствы вайны.

Аўтар адлюстроўвае зусім іншы свет, які шмат у чым адрозніваецца ад традыцыйнага народнага побыту. У гэтым свеце не дзейнічаюць хрысціянскія заповеды, адносіны паміж людзьмі падпарадкаваны бінарнай апазіцыі свой-чужы. Вораг (чужы) павінен быць знішчаны, таму і называе аўтар свайго героя *Рускім*, рэфрэнам гучыць фраза хворага: «Я рускі, я рускі». Яна павінна апраўдаць жорсткі ўчынак салдата, бо дзейнічаў ён як частка адзінага цэлага – рускай арміі.

Адным з першых у беларускай літаратуры М. Гарэцкі паглыбляецца ў свядомасць свайго героя, выкарыстоўвае прыёмы плыні свядомасці для апісання псіхічнага стану чалавека, які адважыўся на забойства: «Ён хапаўся ўцяміць, ці ўсё добра ён рабіў. І раптам бліснула яму ў галаве, і ён, каб не спазніцца і каб пасля не шкадаваць, што быў варонаю, ён, ужо ступіўшы разоў дзесяць, сказаў сам сабе: “Э, што ж я за ваяка”. І не сказаў, толькі бліснула яму так у галаве...» [2, с. 156].

Крок за крокам адлюстроўвае пісьменнік пачуцці і перажыванні забойцы. Яшчэ больш жахлівае ўражанне пакідае натуралістычная сцэна рабавання забітага: «Рускі перахрысціўся над мёртвым і палез у яго кішэню ў штанах. Выцягнуў адтуль пакамечаны ад доўгага часу і замаслены ліст у канверце. Болей нічога не было, і ён расчаравана ці незадаволена падраў яго на колькі частак. Абдумаўшыся, падняў іх з зямлі, каб пасля скурыць. І зноў кінуў. Аж рукі трохі дрыжэлі, і было брыдка, што так блазнуе, быццам не ворага забіў, а якога свайго» [2, с. 157].

Традыцыйная сялянская мараль супрацьстаіць разбуральнаму ўздзеянню вайны. Падсвядома селянін адчувае, што зрабіў злачынства, забіў нявіннага чалавека, які даверыўся яму. Невыпадкова М. Гарэцкі цэнтральнае месца ў апавяданні адводзіць апісанню сустрэчы двух ворагаў, якія п'юць разам гарэлку, ядуць хлеб. Ім няма з-за чаго ваяваць, яны падобныя (свае), а вось астатні свет для іх варожы і чужы. Таму так цяжка *Рускаму* перажыць забойства, прыняць духоўны нігілізм ваеннага часу. Канфлікт традыцыйнай і новай маралі падкрэсліваюць міфалагічныя архетыпы, выкарыстаныя аўтарам. Гэта перш за ўсё архетып зямлі, да якой імкнецца *Рускі* і якая сімвалізуе карані. Традыцыі, ад якіх прыйшлося адмовіцца, увасабляе і хлеб, што павінен зрабіць чужых людзей сваімі, пасля таго, як яны разам яго елі. Але вайна зусім па-іншаму пераасэнсоўвае спрадвечныя каштоўнасці. Такое змяненне мадэлі свету і прыводзіць *Рускага* да адмаўлення ад жыцця, да духоўнага і фізічнага самазнішчэння.

Наватарствам М. Гарэцкага з'яўляецца праўдзівае адюстраванне падзей вайны і іх уплыву на псіхіку простага чалавека. Празаік аналізуе падсвядомыя глыбіні душы героя, уздымае праблему дэгуманізацыі грамадства, крызісу традыцыйных маральных каштоўнасцей. Апавяданне «Рускі» М. Гарэцкага з'яўляецца шэдэўрам антываеннай прозы.

Спіс літаратуры

1 Мушынскі, М. Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. Мушынскі. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – 510 с.

2 Гарэцкі, М. Збор твораў: у 4 т. / М. Гарэцкі. – Мінск: Маст. літ., – 1984. Т. 1: Апавяданні. – 446 с.

УДК 811.161.1'373.23

О. И. Бабак

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

ДРЕВНИЕ АНТРОПОНИМЫ С ФОРМАНТОМ -АЙ

В настоящей работе представлен анализ таких антропонимов с формантом *-ай*, как *Басай*, *Ратай*, *Шаламай*. Цель работы – изучение данных собственных имен, выявление деривационной структуры, определение условий, позволяющих отнести антропонимы к праславянскому антропонимическому фонду. В результате изучения данных собственных имен был сделан вывод о правомерности отнесения их к антропонимам праславянского происхождения.

Объектом изучения настоящей работы является ряд антропонимов с формантом *-ай*: *Басай*, *Ратай* и *Шаламай*. Основные задачи сводятся к выявлению деривационной структуры данных собственных имен, определению условий, которые бы позволили относить антропонимы *Басай*, *Ратай* и *Шаламай* к праславянскому антропонимическому фонду. Важность антропонимики в изучении праславянской лексики подчеркивали многие ученые. Так, М. Морошкин отмечал, что «личные имена народа несут мертвый материал языка, но постоянно обращающийся в устах народа, они употребляются народом, как и всякое другое слово, они сделались корнями многих нарицательных имен, вошли в плоть и кровь языка, они слышатся в народных былинах... звучат в именах местностей, гор, сел, дают себя знать в фамильных именах, преданиях...», именно антропонимы, как он утверждал есть «драгоценный и почтенный памятник древности, заслуживающий занимать свое почетное место в лексиконе и сокровищнице слов народных: без личных имен народный лексикон будет неполон, лишится самого дорогого сокровища» [1, с. 5]. Нами сделана попытка многоаспектного лингвистического анализа вышеуказанного ряда собственных имен, результатом которого является установление не только словообразовательной структуры, но и изоглоссных внутриславянских связей, что будет являться доказательством обоснованности отнесения исследуемых антропонимов к праславянскому языку.

Рассмотрим антропоним *Басай*, известный нескольким славянским языкам: др.-русс. *Басай* (Туп. 41; Морошкин 9), польск. *Basaj* (запись наша), русск. *Басаев* (Морошкин 9).

Антропоним *Басай* соотносится с апеллятивом *басай*, который предполагается на основании наличия имен собственных, для определения значения последнего необходимо установить его производящую основу. Апеллятив *басай* мог быть образован от глагола *басать* ‘рядиться, наряжаться; щеголять, красоваться, выказываться молодечеством, статью, щегольской одеждою’, ‘занимать в беседе других, красно баять, потешать рассказами’ (Даль I, 52–53), который возведен к праформе *. В русской диалектной форме *басать* ‘занимать кого-либо разговорами, рассказами’ (СРНГ 2, 128) «можно констатировать лишь -s-овое расширение варианта основы, представленной (с другим расширением) в **bajati* ‘говорить’, то есть в данном случае **ba-s-ati*» [2, 1, с. 161]. Менее вероятно образование апеллятива *басай* от субстантива *баса*, известного диалектам: ‘красота, нарядность, изящество, украшение, наряд’ (Даль I, 52), ‘красота, украшение, то, что служит для украшения’; ‘нарядная одежда, украшения на одежде’; ‘нарядно одевающаяся женщина, франтиха’; ‘кривлянье, ломанье’ (СРНГ 2, 127), ‘красота, украшение’, узор, вытканый цветными нитками (на полотенце, скатерти и т. п.) (СГРС 1, 67). Мало вероятно образование апеллятива *басай* от омонимичной глагольной формы *басать* ‘бить, ударять’ [2, с. 161], русск. диал. ‘делать что-либо, разрезая как придется, не обдумав’ (СРНГ 2, 128).

Необходимо отметить, что приоритетной с точки зрения производящей основы является глагольная форма, а не субстантивная. Подавляющее большинство апеллятивов, с которыми соотносятся антропонимы на *-ай*, образовано от глагольных основ, в случаях образования апеллятива от именной основы отмечено отсутствие у производящей базы однокоренного глагола (Ср. *бородай*, *каравай*).

Таким образом, можем предположить, что *басаем* могли называть, ‘любителя наряжаться, щеголять в нарядной одежде’ ‘человека, который кривлялся, ломался, вел себя неестественно’, ‘человека, обладающего даром красноречия’.

В случае образования *басай* от *басать* основа апеллятива *басай* тождественна основе глагола в форме настоящего времени (*басай-ут*), следовательно, формант *-ай* апеллятива совпадает с сочетанием тематического гласного *-а-* и формообразующего суффикса *-й-* глагола и выражает значение ‘исполнитель действия’ зования *басай* от субстантива к основе *бас(а)* присоединяется формант *-ай*, выражающий значение ‘носитель предметного признака’.

Наличие производных собственных имен говорит о распространенности антропонима *Басай*. *Басаев* (Морошкин 9) – дериват от

Басай, образованный при помощи патронимического суффикса *-ев-*, придающего антропониму значение 'потомок человека, имевшего прозвище *Басай*'.

Распространенность данного антропонима в несмежных славянских языках позволяет полагать, что собственное имя *Басай* правомерно относить к праславянскому антропонимическому фонду.

Антропоним *Ратай* известен ряду славянских языков: др.-русск. *Ратай* (Морошкин 166; Веселовский 266; Туп. 334), ст.-бел. *Ратай* (Бірыла 2, 350), чеш. *Rataj* (Морошкин 166); русск. *Ратаев* (Туп. 722; Веселовский 266), бел. *Ратайка* (Бірыла 2, 350), гидроним – *Ратаевка* в бассейне Оки (Смолицкая 10).

Антропоним *Ратай* соотносится с апеллятивом *ратай*. Однако необходимо отметить, что имеются омонимичные формы: ¹*ратай* русск. 'ратник, воин, солдат', 'ратующий за что и против чего' (Даль IV, 86), 'воин' (ССРЛЯ 12, 1019) и ²*ратай* русск. 'оратай, пахарь, земледелец' (Даль IV, 86), 'землепашец' (ССРЛЯ 12, 1019), 'пахарь, земледелец', 'насадитель' (Срезневский 3, 104); бел. 'оратай, земледелец', (ЭСБМ 11, 145); укр. 'оратай, замлепашец' (ЕСУМ 5, 29); польск. 'оратай, жнец', 'батрак' (chłop), 'управляющий' ('włodarz, економ') (SEJP 454); словацк. 'оратай, батрак', словенск., сербск. 'батрак, оратай', болг. 'батрак', макед. 'тот, кто тяжело работает' (ЭСБМ 11, 145). Если в первом случае производящей основой является существительное *рать* 'брань, пря, ссора, рать с побоищем, война' (Даль IV, 86), то во втором кажется правомерным полагать, что в качестве производящей базы выступала субстантивированная форма *оратый* 'пахарь, землепашец' (Даль III, 712), а не глагол *орать*, как отмечал В. И. Даль. Основанием для такого словообразовательного анализа послужило слово, известное белорусскому языку, *араты*, в котором *-т-* входит в основу (к этой модели относятся слова *памагаты*, *прыганяты* (ЭСБМ 1, 144). Надо полагать, к основе *орат(ый)* присоединился формант *-ай*, выражающий значение 'носитель признака', *ратай* 'воин' образовался путем присоединения к основе *рать* форманта *-ай*, который выражает значение 'носитель предметного признака'.

Отметим, что традиционно в структуре *ратай* 'пахарь, землепашец' выделяют суффикс *-тай-*, встречающийся в словах, называющих исполнителя действия, типа *глашатай*, *гультай* и др. Однако, следуя точке зрения Х. Шустера-Шевца (ЭСБМ 11, 145), мы предполагаем, что *ратай* образован путем присоединения к основе *рат-* форманта *-ай*. Ряду славянских языков известны следующие существительные: русск. *Ратарь* 'пахарь, землепашец' (СРНГ 34, 337), бел. *аратнік*,

ратар, словац. диал. *ratár* ‘ратай, пахарь’ в.-луж. *ratar* ‘крестьянин, пахарь’, словен. *rátar*, *arátar* ‘пахарь’, серб.-хорв. *ràtâr*, болг. *ратар* (ЭСБМ 11, 146). В приведенных выше словах выделяются суффиксы *-арь* и *-ник*, которые присоединяются к основе *рат-* и входят в одну парадигму. Данный факт, надо полагать, является весомым доказательством правомерности выделения форманта *-ай* в морфемной структуре *ратай*.

Свидетельством распространенности собственного имени *Ратай* является наличие производных антропонимов и онимов других классов. Рассмотрим собственное имя *Ратаев* (Туп. 722; Веселовский 266), которое является дериватом от *Ратай*, образованным при помощи патронимического суффикса *-ев-*, который придает имени собственному *Ратаев* значение ‘потомок человека, имевшего прозвище *Ратай*’.

Дериват *Ратайка* (Бірыла 2, 350) образован от *Ратай* путем присоединения к основе имени собственного *Ратай* форманта *-ька*, выражающего значение деминутивности.

Выделение апеллятива *ратай* практически во всех славянских языках позволяет говорить о его принадлежности к праславянскому лексическому фонду.

Собственное имя *Шаламай* зафиксировано в лексикографических источниках восточно- и западнославянских языков: укр. *Шаламай* (Кравч. 152), русск. *Шаламай* (наше), польск. *Szalamaj* (Rymut 2, 393, Kanonik, Kozirowski 107).

Правомерно полагать, что антропоним *Шаламай* был образован на базе апеллятива *шаламай*, известного древнерусскому языку: *шаламай*, *шаламайник* ‘растение *Sirea kamtschatica*, шламда’ (Даль IV, 638). Необходимо отметить, что это растение, называемое также лабазником, произрастает по берегам рек, водоемов, в болотистой местности или влажных лугах. Также подчеркнем, что известен остров на Днепре, называемый *Шаламай* (Полт. обл. см. карту). Эта информация представляется важной, так как связь растения и наименования острова с водой, позволяет предположить возможность рассмотрения их как континуантов исходной основы **Sьlm-*. Отметим, что были обнаружены варианты антропонима *Шаламай*: укр. *Саламай* (наше) *Солмай*, польск. *Salmaj* [3, V, с.122], наличие которых свидетельствует о правомерности установления связи *Шаламай* с основой **Sьlm-*, в которой выделяется корень **sel-* ‘течь, двигаться, прыгать’ [3, V, с. 137]. Выявленный антропоним имеет некоторые фонетические трансформации, как то: изменение анлаутного свистящего

в шипящий (Ш < С), а также вокалическая реализация бинарной группы *ьl* как сочетания *ала*, являющаяся, вероятнее всего, результатом действия второго полногласия [3, V, с. 137–138].

Апеллятив *шаламай* был образован, надо полагать, путем присоединения форманта **-ajь* к основе **sьlm-*. Профессор Р. М. Козлова реконструировала праформу антропонима *Шаламай* < **Sьlmajь*, доказав при этом правомерность отнесения исследуемого антропонима к праславянскому языку.

Следует отметить наличие дериватов антропонима *Шаламай*: русск. *Шаламаев*, *Шаломаев*, бел. *Шаламаеў*, укр. *Шаламаев*, *Шаломаев* (наше). Данные имена собственные образованы при помощи патронимического суффикса *-ев*, который привносит значение 'потомок человека, имевшего прозвище *Шаламай*'.

Из ряда используемых нами первоисточников, сокращения которых, поданные в скобках после фиксации единиц, ориентированы на сокращения сборника «Этимология», были выявлены антропонимы *Басай*, *Ратай* и *Шаламай*, а также единицы, необходимые для исследования их словообразовательной структуры. Анализ данных собственных имен показал обоснованность включения их в праславянский антропонимический фонд. Данный факт является свидетельством древности форманта *-ай*, что говорит о необходимости дальнейшего изучения единиц, содержащих в своей морфемной структуре *-ай*, так как исследование антропонимов позволяет изучать апеллятивную лексику, то есть слова, которые наши далекие предки использовали в повседневной жизни, это способствует расширению имеющихся представления о культуре славян, об их быте, нравах, мировосприятии.

Список литературы

- 1 Морошкин, М. Славянский именовослов или собрание славянских личных имен в алфавитном порядке / М. Морошкин. – СПб., 1867. – 213 с.
- 2 Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / под ред. О. Н. Трубачева. – М.: Наука, 1980 – 1997. – Вып. 1, 10.
- 3 Козлова, Р. М. Белорусская и славянская гидронимия. Праславянский фонд: в 5 т. / Р. М. Козлова. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2011. – Т. 5. – 248 с.

УДК 811.161.1'373.611

Ю. С. Иванчикова

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

**СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ В РЕФЛЕКСАХ
ЭТИМОЛОГИЧЕСКОГО КОРНЯ *S Ψ E-, *SUO-, *S(Ψ E)-BH(O)-**

Статья посвящена выявлению семантического параллелизма в словах, восходящих к общему этимологическому корню *s Ψ e-//*suo-. Анализируется тесное взаимодействие спектров значений данных лексем, отражающих семантику корня.

Актуальной задачей современной исторической и этимологической лексикологии является исследование закономерностей семантического развития, в частности – выявление регулярных семантических переходов в словообразовательных связях [1, с. 212]. Одним из путей выявления подобных переходов является анализ семантического развития в словообразовательно-этимологических гнездах, «опирающихся на близкие по значению основы» [1, с. 212].

Под этимологическом гнездом подразумевается совокупность генетически связанных слов исконной лексики, независимо от степени прозрачности этих связей на современном уровне. Этимологическое гнездо является одним из важнейших типов образований, которые отражают динамику системной организации лексического уровня языка. Своеобразие и сложность лексической этимологической модели заключается в том, что она является результатом научной абстракции не только от синхронических отношений между языковыми единицами, но и от диахронических и территориальных видоизменений тождественных в прошлом единиц при их вхождении в различные синхронные системы. Основу этимологической модели словарного состава образуют формальные и семантические отношения между словами как внутри отдельных этимологических гнезд, так и между целыми этимологическими гнездами, восходящими к различным корням праязыка [2, с. 58].

Как правило, этимологическое гнездо включает в себя несколько синхронных словообразовательных гнезд. Словообразовательное гнездо представляется как «одна из самых сложных комплексных единиц словообразовательной подсистемы; двусторонняя единица словообразования, имеющая формальную и смысловую структуру;

одна из высших форм организации и обобщения производной лексики; классификационная единица, наиболее приближающаяся к естественным классификациям; микросистема, концентрированно отражающая все основные виды языковых отношений» [3, с. 14].

Объектом исследования в данной работе является семантический параллелизм в рефлексах этимологического корня **swe-*, **suo-*, **s(we)-bh(o)-*. Исходным в исследовании является положение о том, что семантическая деривация – ее направление, результаты – обусловлена исходной семантикой корня.

Индоевропейские темы **se-*, **so-*, **sewe-*, **swe-*, **suo-* зафиксированы в греческом языке со значением 'свой', сскр. *svas* 'собственный', *svayam* 'сам' Индоевропейская основа **s(we)-bh(o)-*: **swo-bho-*, та же, что в о.-с. возвратном местоимении **sebē*, дат., **sobjū*, тв., в рус. *особа*, *особь* [4, с. 183]. Таким образом, в качестве продолжений индоевропейского корня следует рассматривать местоименные корни **seb-//sob-*, **sobjь*, объединенные (в том числе и на синхронном срезе) общим семантическим компонентом 'принадлежность субъекту'.

Этимологический анализ производных вскрывает сложный комплекс отношений. Рассмотрим основу **swed* – форму с аффиксом, которая подводит к базовому элементу *swe-(*swe-)*.

Фонетический вариант корня **swe-* дал начало прилагательному со значением собственности: санскр. *sva-*, лат. *suus*, греч. **swós*. Следует заметить, что в индоевропейском **swós* не является местоимением третьего лица единственного числа, что как будто вытекало из лат. притяжательного *suus* «его» наряду с *meus* «мой» и *tuus* «твой» [5, с. 361]. А. Мейе писал об особой семантической связи местоимения **sobjь* и прилагательного **t(j)udjь*, основанной на противопоставлении двух признаков в плане оценки: *свои* 'принадлежащий себе', *итюждь* 'принадлежащий другому' [6, с. 355]. Оценочно-кваликативное содержание этих слов складывалось в условиях доминирования архаических представлений о «своем» и «чужом». Н. С. Ковалев считает, что основной для данных слов была позиция предиката, в которой оппозиция двух оценочных признаков («положительно» – «отрицательно») проявляется наиболее отчетливо и за счет этого происходит концептуализация области применения каждого из слов, а также синонимических рядов [7, с. 58].

**Swe-* входит в древнее составное слово **swe-sor* 'сестра', а также в **swekrū* – 'свекровь', **swekuro-* 'свекор' [5, с. 361]. Здесь следует отметить особенность терминов родства с основой **swe-* в славянском, балтийском и частично германском языках: в этой семантической сфере производные от **swe-* относятся к родству в силу породнения,

к свойству, а не к родству кровному. Это отличительная черта целой группы наименований: русск. *сват* 'желающий устроить брак' и 'родственник по браку'; *своjak* (производное от *свой*) 'муж свояченицы'; *свесть* 'сестра жены', лит. *svainis* 'брат жены' [5, с. 361]. Элемент **swe* является также основой греческих слов со значением 'сородич, свойственник', 'соратник, товарищ' [5, с. 362].

Производные от основы **swe* группируются вокруг двух понятийных признаков. С одной стороны, **swe* предполагает принадлежность к целой группе «своих», (сравн. значение исходного местоимения **svojь* < и.-е. **sewos*, **swos* 'принадлежащий роду, собственный'); с другой – **swe* конкретизирует «себя» как индивидуальность. Оценочный потенциал концепта 'принадлежность к своему роду' отражается в семантике всех слов, образованных от и.-е. основы **s(w/u)-*, в частности, праслав. **o-s(u)-ob-ь*, серб. *особа*, *особан* 'личный', *особник* 'личная собственность в семейной задруге'.

Таким образом, производные, восходящие к корню **sʷe-* // **suo-* и его продолжению **seb-* // **sob-*, заключают в себе значение субъективности, индивидуализации и в то же время эта субъективность выражается как принадлежность.

Понятие семантической параллели широко используется в этимологических трудах и означает такое совмещение двух значений, которое повторяется в разных словах. Подобный характер отношений связывает существительные *особенность* и *свойство*, которые являются исторически родственными, восходящими к рассматриваемому и.-е. корню, при этом в исторических и современных толковых словарях производные с корнем *-sob-* толкуются при помощи слов из гнезда *свој-* и наоборот. Последовательное сравнение семантического потенциала словообразовательных гнезд, восходящих генетически к одному общему корню, позволяет выявить определенный набор основных значений, которые могут выражаться как словами с корнем *-sob-*, так и словами с корнем *свој-*.

В современном русском литературном языке подобные существительные зафиксированы со следующими значениями: *особенность* 'отличительная черта, свойство кого-либо, чего-либо; то, что придает своеобразие кому-, чему-либо' [8, т. 2, с. 894]; *свойство* 'отличительная особенность, черта, характерный признак кого-либо, чего-либо' [8, т. 3, с. 456].

Отвлеченное существительное *особенность* образовано суффиксальным способом от прилагательного *особенный*, которое является компонентом словообразовательного гнезда с глагольной вершиной

особить. В силу общих закономерностей деривации не вызывает сомнений, что глагол *особити (особить)* является производным от глагола *собити (собить)*, который в восточнославянских языках представляет собой дериват от возвратного местоимения *собѣ*. Глагол *особить* зафиксирован в диалектах со значением 'отделять, окромить, удалять, ставить в одиночество, разобщать'; о человеке 'держатъ одиноко, на безлюдье, не давая сообщаться с людьми'; о вещи 'разобщить с чем-то, не давая прикасаться'; о месте, жилье 'основать его в глуши, в одиночестве, на безлюдье' [9, с. 1589]. Ключевой семантикой слов, входящих в гнездо с вершиной *особить*, является значение отделения, обособления чего-либо от однородного класса предметов (*особьно, особе* 'отдельно, особо', 'самостоятельно', 'от себя, основываясь на собственном рассуждении', 'для себя', 'особенно'; *особьный, особьнь, особьственный* 'отдельный, особый'; *особьствовати* 'отделяться, обособляться', 'отдельно помещаться', 'уединяться' [10, т. 2, с. 732–733]. Существительное *особенность* в древнерусском языке толковалось как 'свойство особенного; отличительное свойство' [10, т. 2, с. 732–733].

Следует отметить семантическую трансформацию некоторых диалектизмов и слов литературного языка: общее значение 'обособления, отделения кого-либо или чего-либо от однородного класса предметов' (*особный*) приобретает сначала дополнительный семантический оттенок 'чего-то особенного, не похожего на других' (*особенность*), а далее лексемы приобретают семантику 'исключительность, отборность, оценивание предмета как лучшего в своем роде' (*особый*).

Существительное *свойство*, используемое при толковании лексемы *особенность*, является производным от притяжательного местоимения *свой*. В древнерусском языке *свойство* употреблялось в значении 'существенный признак', 'особое отдельное качество, личное свойство', 'существенное качество', 'особенность, отличительный признак', 'близость', 'духовное родство' [10, т. 3, с. 285]. Значение, свойственное диалектам, существенно отличается – 'дальнее родство', 'обязанность, назначение' [11, с. 319].

Таким образом, рассмотренные существительные *особенность* и *свойство* демонстрируют специфику сравнения семантической структуры синонимичных слов: они оказываются семантически соотносительными, когда сравниваются их семантические спектры в целом. Такое сравнение позволяет говорить о синонимичной паре, где в семантической структуре каждого существительного отражается значение

подчеркнутой индивидуальности, отличия от класса однородных предметов, что в трансформированном виде отражает семантику корней **sъe-* // **suo-* и **seb-* // **sob-*.

Список литературы

- 1 Шальтяните, А. П. О семантической структуре словообразовательно-этимологических гнезд глаголов с этимологическим значением 'драть' в русском языке / А. П. Шальтяните // *Этимология 1986 – 1987: сб. статей / Ин-т рус. яз. АН СССР; отв. ред. О. Н. Трубачев.* – М.: Наука, 1989. – С. 212–220.
- 2 Мельничук, А. С. Об одном из важных видов этимологических исследований / А. С. Мельничук // *Этимология 1967 / Ин-т рус. яз. АН СССР; отв. ред. О. Н. Трубачев.* – М.: Наука, 1969. – С. 57–68.
- 3 Казак, М. Ю. Интегративная теория словообразовательного гнезда: грамматическое моделирование; квантитативные аспекты; потенциал; прогнозирование / М. Ю. Казак. – Белгород, 2004. – 39 с.
- 4 Черных, П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка / П. Я. Черных. – 3-е изд., стереотипное: в 2 т. – М.: Русский язык, 1999. – Т. 2. – 560 с.
- 5 Бенвенист, Э. Свободный человек / Э. Бенвенист // *Общая лингвистика / Э. Бенвенист.* – М.: Прогресс, 1974. – С. 354 – 364.
- 6 Мейе, А. Общеславянский язык / А. Мейе. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1951. – 501 с.
- 7 Ковалев, Н. С. Семантика оценки в сравнительно-историческом аспекте (на материале сербского и русского языков) / Н. С. Ковалев // *Исследование славянских языков в русле традиций сравнительно-исторического и сопоставительного языкознания: Информационные материалы и тезисы докладов международной конференции.* – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 57–60.
- 8 Толковый словарь русского языка: в 3 т. / под ред. Т. Ф. Ефремовой. – М.: Издательство: АСТ, Астрель, 2006. – Т. 2. – 1168 с.; Т. 3. – 976 с.
- 9 Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль; под ред. проф. Бодуэна-де-Куртене. – 3-е изд. – СПб. – М.: Т-во М. О. Вольф, 1905. – Т. 2. – 2030 с.
- 10 Срезневский, И. И. Материалы для словаря древнерусского языка: в 3 т. / И. И. Срезневский. – СПб: Императорская АН, 1902. – Т. 2. – 1803 с.; Т. 3. – 1811 с.
- 11 Словарь русских народных говоров / Ф. П. Сороколетов. – СПб: Наука, 2002. – Вып. 36. – 345 с.

УДК 811.161.3'42'371:821.161.3-1*Я. Янішчыц

А. А. Крупянкава

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

**МОЎНЫЯ СРОДКІ СТВАРЭННЯ
ЭМАЦЫЯНАЛЬНА-АЦЭНАЧНАЙ КАНАТАЦЫІ
Ў ПАЭЗІІ ЯЎГЕНІІ ЯНІШЧЫЦ**

У артыкуле аналізуюцца моўныя сродкі стварэння эмацыянальна-ацэначнай канатацыі ў паэтычным маўленні Яўгеніі Янішчыц. Мэтай артыкула з'яўляецца выяўленне моўнай афарбоўкі паэтычнага слова, вызначэнне лексічных, лексіка-семантычных і словаўтваральных сродкаў яе стварэння.

У выніку аналізу мовы паэзіі Яўгеніі Янішчыц вызначаюцца спосабы стварэння адгерэнтнай і інгерэнтнай эмацыянальнай афарбоўкі, выражэння імпліцытнага і экспліцытнага суб'ектыўна-ацэначнага значэння, тыпы меліяратыўнай і пеяратыўнай лексікі.

У мове паэтычнага твора кожнае слова набывае асаблівае сімвалічнае значэнне, гучанне, вобразную функцыю. Гэта ствараецца дзякуючы такой выяўленчай магчымасці мовы, як экспрэсіўнасць. Пад экспрэсіўнасцю разумеецца выяўленча-выразная якасць, якая надае маўленню вобразнасць і эмацыянальнасць [1, с. 173]. Экспрэсіўнасць ствараецца рознымі лексічнымі, словаўтваральнымі і граматычнымі сродкамі мовы, надае выказванню вобразны характар.

Вялікую ролю ў наданні выяўленчай выразнасці твора адыгрывае і эмацыянальнасць, якая перадае пачуцці і настрой аўтара, яго суб'ектыўныя адносіны да акаляючага асяроддзя або асобы. Пад эмацыянальным разумеецца маўленне, у якім максімальна павышаны суб'ектыўна-эмацыянальныя адносіны гаворачага да тых або іншых з'яў жыцця. Верш уяўляе сабой найбольш згушчаную, сканцэнтраваную, гіпербалізаваную форму эмацыянальна афарбаванага маўлення, дзе значна адчувальна кожнае слова, кожная паўза, гук, тэмп маўлення і г. д.

Асноўным моўным механізмам эмацыянальнасці з'яўляецца канатацыя – дадатковыя семантычныя або стылістычныя адценні, якія накладваюцца на асноўнае значэнне. Канатацыя як кампанент лексічнага значэння ўключае эмацыянальна-ацэначныя і стылістычна маркіраваныя адносіны суб'екта да рэчаіснасці, якія ствараюць

эмацыянальную афарбоўку або суб'ектыўна-ацэначнае адценне семантыкі слова.

Эмацыянальная афарбоўка можа быць інгерэнтнай і адгерэнтнай. *Інгерэнтная эмацыянальная афарбоўка* выражаецца ўнутраным зместам моўных адзінак, іх значэннем, з'яўляецца ўзуальнай. Яе называюць таксама імпліцытным значэннем.

Да слоў з імпліцытным эмацыянальным значэннем адносіцца меліяратыўная лексіка (словы з пазітыўнай эмацыянальнай афарбоўкай), якая выражае станоўчыя адносіны аўтара да апісваемага – павагу, пашану, сімпатыю, адабрэнне.

Большую групу сярод лексікі эмацыянальна-пачуццёвага стану ў структурна-семантычнай арганізацыі паэтычных твораў Яўгеніі Янішчыц складаюць **прыметнікі**. Усе яны – словы з літаратурнай мовы, якія маюць дадатковыя вобразныя, ацэначныя адценні.

Так, напрыклад, лексемы **мілы, каханы, ласкавы, слаўны** называюць станоўчыя адносіны да людзей або іншых з'яў (радзімы, краю і інш.): *За што, скажы, твой вобраз мілы / насіла ў сэрцы, як магла?* [2, с. 24]; *Кяханы, да канца / Абраны ты другой* [2, с. 72]; *Лаўлю ласкавы поціск ваших рук, / Што загрубелі ад работы трошкі* [2, с. 35]; *Колькі ёсць на свеце слаўных птушак – / Ты ж у іх усё пераняла* [2, с. 254].

Значную групу ў складзе лексікі эмацыянальна-пачуццёвага стану ў структуры лірыкі Яўгеніі Янішчыц складаюць **назоўнікі**. Так, словы **любоў, каханне, дабрыня, ласка** называюць станоўчыя пачуцці чалавека ў адносінах да людзей або іншых з'яў: *Пачынаецца ўсё з любві, / Нават самая простая ява* [2, с. 18]; *Мілы, мы зналі кахання палын, / Трушчыць як сэрцы – самота* [2, с. 227]; *Добры час. І добры лад. / Дабрыня пасцелю сцеле* [2, с. 140]; *З такою ласкай і з такою мукай! – / Я Вам гляджу прыветліва у твар* [2, с. 192]; *Лягчэй пушынкi і мацней малітвы / Была мая пляшчота да цябе* [2, с. 186].

Невялікую колькасць ў складзе лексікі, якая выражае пачуцці і эмоцыі ў вершах Яўгеніі Янішчыц, складаюць **дзеясловы**. Лексемы **мілавацца, любіць** паказваюць на душэўны стан чалавека, а таксама называюць пачуцці да іншых: *Хоць пры адной (ўсё ж!) законнай / Мілуецца мой кавалер* [2, с. 111]; *Каторы дзень настрой губляю / І зноў на новаму люблю* [2, с. 9].

Такім чынам, эмацыянальная лексіка з меліяратыўнай ацэнкай даволі пашырана ў паэтычных творах Яўгеніі Янішчыц. Большасць яе прадстаўлена прыметнікамі, назоўнікамі, менш дзеясловамі. Меліяратыўная лексіка ў лірыцы паэтэсы выражае павагу, пашану,

замілаванне, ласку да апісваемага, паказвае душэўны стан чалавека, яго знешнія характарыстыкі, разумовыя здольнасці і інш.

Нярэдка словы з інгерэнтнай эмацыянальнай афарбоўкай адносяцца да пярэатэўнай лексікі з адмоўнай канатацыяй, якія перадаюць аўтарскае асуджэнне, абурэнне, непавагу, нязгоду і пратэст супраць негатыўных з'яў грамадскага жыцця.

Так, напрыклад, прыметнікі **шчымлівы, журботны, смутны** называюць негатыўнае ўспрыняцце чалавекам іншых з'яў: *І кожнае шчымлівае спатканне / Не ўмясціць ў рамкі гучных слоў* [2, с. 31]; *Над ракою дзве вярбіны – / Дзве журботныя сястры* [2, с. 24]; *Над смутным днём, раптоўнай катастрофай / Маіх празрыстых вобразаў і сноў* [2, с. 60]; назоўнікі **гнеў, нянавіць, агіда, журба** абазначаюць адмоўныя пачуцці чалавека, яго душэўны стан: *Нясу ў сваё святое ранне / Любоў і гнеў на паўкрыла* [2, с. 9]; *Пачынаецца ўсё з любові / Нават ненавіць і агіда* [2, с. 18]; *Смяюся, калі плакаць трэба. / Журба – калі на вуснах смех* [2, с. 19]; дзеясловы **журыцца, зненавідзец** характарызуюцца адмоўным значэннем з негатыўным адценнем стану чалавека: *Як добра ёй журыцца беспрычынна! / Да твары ёй і лета, і зіма...* [2, с. 51]; *Чакаючы – узненавідзеў / Сябе самога і яе* [2, с. 80].

Пярэатэўная лексіка ў творах Янішчыц прадстаўлена даволі шырока. Такія лексемы вызначаюцца экспрэсіяй знявагі, грубасці, пагарды, зневажальнасці, неадабрэння, лаянканасці.

Адгерэнтная эмацыянальная афарбоўка – аказіянальнае эмацыянальнае адценне, якое слова набывае толькі ў пэўным кантэксте. Такая канатацыя назіраецца, калі стылістычна нейтральнае слова атрымлівае ў тэксце пераноснае ўжыванне, як правіла, са зніжанай эмацыянальнай афарбоўкай – сатырычнае або гумарыстычнае гучанне. У навуковай літаратуры такое значэнне слова называецца кантэкстуальна-функцыянальнай эматыўнай семантыкай [Цыт. па кн.: 3, с. 208]. У паэтычных творах Я. Янішчыц некаторыя словы, ужытыя ў пераносным сэнсе, набываюць узвышаную, пазітыўную эмацыянальную афарбоўку. Напрыклад, **мядовы**: *Мядовы пах сянца, / Туман – што сырадой* [2, с. 72]; **сардэчны**: *Здаровы будзь, мой вольны сокал, / Сардэчны друг мой, шчыры брат!* [2, с. 168]; **дарагі**: *Хвіліны пройдуць дарагія, / Як пышнае цвіценне траў* [2, с. 19].

Асобныя лексемы набываюць негатыўную, зніжаную ацэнку. Напрыклад, **скупы**: *Мой горкі прыпамін, / Жыцця скупая проза* [2, с. 93]; **пякучы**: *З клопатамі пякучымі / Пра поле, балацявіну* [2, с. 68].

Кантэкстуальна абумоўленым з'яўляецца пераноснае значэнне слоў **журавель, журавінка, ластаўка, сокал**, якія ў наступных радках набываюць выразную меліяратыўную афарбоўку: *Журавелю ты мой, я твая журавінка, / Што не вяне пад снегам і ў грозны мароз* [2, с. 92]; *Вам з Беларусі паклон, / Ластаўка роднага слова* [2, с. 146]; *Здаровы будзь, мой вольны сокал, / Сардэчны друг мой, шчыры брат* [2, с. 168].

Развіццю экспрэсіўных, эмацыянальных адценняў у семантыцы некаторых дзеясловаў спрыяе іх метафарызацыя. Так, стылістычна нейтральныя словы, ужытыя як метафары, атрымліваюць яркую экспрэсію. Напрыклад, нейтральныя словы *пець, плакаць, гарэць, калоць, цвісць і інш.* у кантэксце набываюць эмацыянальную афарбоўку: *А ў вышыні пяюць і плачуць птушкі, / У адначасе плачуць і пяюць* [2, с. 34]; *Там перапёлка плача, / Агні рабін гараць* [2, с. 46]; *Жыццё маё, як дзікая шышына, / Хоць колецца, а ўсё-ткі – цвіце* [2, с. 34].

У іншых выпадках кантэкстуальнае ўжыванне нейтральнага слова прыводзіць у творах Я. Янішчыц да яго эмацыянальнай афарбоўкі і іранічнага сэнсу: *Жыві, трагедыя святла / Маёй зямной любові!* [2, с. 94]; *Таму не люблю Камароўку / За чыста сталічны спектакль* [2, с. 107]; *О гэты кірмаш адмысловы / З усмешкай жанок і дзядоў* [2, с. 107].

Такім чынам, мнагазначныя словы, якія ў сваім прамым значэнні стылістычна нейтральныя, у пэўным кантэксце набываюць эмацыянальную афарбоўку. Нейтральныя словы могуць набываць як станоўчую, пазітыўную ацэнку, так і зневажальную, зніжаную, негатыўную. Пэўныя лексемы ўжываюцца ў іранічным значэнні.

У адрозненне ад імпліцытнага, экспліцытнае суб'ектыўна-ацэначнае значэнне выражаецца праз знешнія, фармальныя паказчыкі, напрыклад, афіксы суб'ектыўнай ацэнкі. Такі спосаб стварэння эмацыянальнай афарбоўкі надзвычай пашыраны як у звычайным, так і ў мастацкім маўленні [3, с. 209].

Суфіксы суб'ектыўнай ацэнкі могуць выражаць станоўчую ацэнку прадметаў, з'яў, асоб, іх якасцей і ўласцівасцей (замілаванне, пяшчоту, ласкальнасць, спагаду, спачуванне) або адмоўныя адносіны (знявагу, пагарду, насмешку, іронію і інш.) з рознымі экспрэсіўнымі адценнямі. Яны з'яўляюцца спецыяльным сродкам стварэння экспрэсіўнага эфекту, актыўнай формай выражэння інгерэнтнай эмацыянальнай ацэнкі.

Значэнне памяншальнасці і/або ласкальнасці перадаецца суфіксамі -к-, -ок-, -ік-, -ец-, -ц-, -ейк-, -аньк-, -еньк-, -эньк-, -ул-, -ечк- і інш.

Памяншальна-ласкальнае значэнне ўказвае на малы аб'ём, памер прадмета і адначасова выражае дадатковае адценне пяшчотнасці, ласкальнасці, замілавання. Напрыклад, суфікс **-к** – : *Палагаднела на мяжы / Пакінутая мной бярозка* [2, с. 32]; **-ок** – : *Той зеляненкі луг да поле / Ды ў полі спелы каласок* [2, с. 40]; **-аньк** – : *Віктар, Косця, Пеця, Дзіма, / Самы меньшанькі* – Назар [2, с. 21].

Значэнне ласкальнасці перадаюць суфіксы суб'ектыўнай ацэнкі, якія выражаюць адценні пяшчоты, ласкі, замілавання безадносна да абзначэння памеру або аб'ёму прадмета. Напрыклад, суфікс **-ок** – : *Цячэ сняжок і зорамі іскрыца, / Завеямі, сумётамі вядзе* [2, с. 59]; **-іц** – : *Нібы вадзіцу / На зажынках у спякотную пару* [2, с. 52]; **-еньк** – : *І чыя ж гэта песенька спета? / І чыя гэта песня звiніць?* [2, с. 55].

Даволі часта ў адным кантэксце спалучаюцца лексічныя і словаўтваральныя сродкі стварэння ацэнчнай канатацыі, што значна павышае эмацыянальнае гучанне паэтычнага радка. Напрыклад, суфікс **-ачк** – : *І «лодачкі» ладныя-дробныя / Пашыюць з душою Шаўцы* [2, с. 100]; **-ейк** – : *Гордае шчасцейка, мая сямейка, / Ты на слядах маіх слёз не рассей* [2, с. 136]; **-ік** – : *Здымі сандалікі, не бойся зямлі, / Не бойся, дзіцятка, пожны...* [2, с. 69].

Словы з суфіксамі суб'ектыўнай адзнакі перадаюць розныя адценні пачуццяў. Большасць з іх – гэта лексемы, якія называюць станоўчыя, ласкальныя, пяшчотныя адносіны. Іх ацэнчныя значэнні абумоўлены не намінацыйнымі ўласцівасцямі, а словаўтварэннем, бо эмацыянную афарбаванасць падобным формам надаюць афіксы.

Такім чынам, лексіка эмацыянальна-пачуццёвага стану чалавека ў структурна-семантычнай арганізацыі паэтычных твораў Яўгенія Янішчыц вельмі разнастайная. Яна надае творам эмацыянальна-экспрэсіўнае адценне, тым самым узмацняючы мілагучнасць і напеўнасць вершаў. Гэта лексіка перадае пачуцці паэтэсы, яе адносіны да тых прадметаў, асоб, з'яў, пра якія пісаліся вершы.

Спіс літаратуры

1 Сцяцко, П. У. Слоўнік лінгвістычных тэрмінаў / П. У. Сцяцко, М. Ф. Гуліцкі, Л. А. Антанюк. – Мн.: Выш. шк., 1990. – 222 с.

2 Янішчыц, Я. І. Пачынаецца ўсё з любові...: вершы, паэмы / Яўгенія Янішчыц. – Мінск: Маст. літ., 2008. – 339 с. – (Беларуская паэзія ХХ стагоддзя).

3 Станкевіч, А. А. Рыторыка. [Тэкст] : вучэб. дапам. / А. А. Станкевіч. – Мн.: РІВШ, 2010. – 316 с.

УДК 811.161.1'373.6

А. С. Лашкевич

Научн. рук. – В. И. Коваль, д-р филол. наук, профессор

О ВОЗДЕЙСТВИИ ВНЕЯЗЫКОВЫХ ФАКТОРОВ НА СОЗДАНИЕ СТАТУСНЫХ ЕДИНИЦ

Применительно к интернет-общению термин *статус* реализует значение 'поле и текст в нем, зрительно воспринимаемые пользователями при посещении страниц социальных сетей'. Статусные единицы – показательное явление интернет-коммуникации современной молодежи. При анализе статусов как единиц языка (слов, словосочетаний, предложений) значительный интерес могут представлять такие показатели, как половозрастная принадлежность авторов, их образование, увлечения, особенности эмоционального состояния и т. п. Активизации новых статусных единиц способствуют те или иные социально значимые события. Данная статья представляет собой попытку анализа подобных статусных единиц.

Так, падение метеорита, произошедшее утром 15 февраля 2013 года в Челябинске, сразу же всколыхнуло интернет-сообщество, и уже через несколько часов появилось огромное количество статусных единиц, посвященных этому неординарному событию. Стоит отметить, что при всей серьезности ситуации подобные статусные единицы в основной своей массе были юмористическими по содержанию и преследовали развлекательную цель.

В блоке статусных единиц, посвященных падению метеорита, наибольший интерес представляют те из них, в которых присутствуют слова *Челябинск* и *суровый*. Дело в том, что подобные статусные единицы строятся по определенной модели, появившейся благодаря популярному юмористическому шоу «Наша Russia». В каждом выпуске этой программы присутствовали ролики о челябинском фрезеровщике Иване Дулине, начинавшиеся следующими словами: «*А это – Челябинск...; челябинские мужики настолько суровые, что...*». Далее (в качестве придаточной части) использовались довольно абсурдные конструкции юмористического характера: *надевают носки рожком для обуви, варят сталь в пригоршне, комары не могут укусить их без помощи дрели и др.*

Появлению статусных единиц, построенных по данной модели, способствовало то, что местом происхождения ключевых событий стал именно город Челябинск. В то же время популярность шоу «Наша

Russia» несколько лет назад была настолько велика, что представители молодого поколения просто не могли не использовать подобную словесную формулу.

В анализируемых статусных единицах *суровыми* называются не только мужчины (*Челябинские мужики настолько суровы, что, пообещав на День Святого Валентина достать звезду с неба, они выполняют свои обещания, Челябинские мужики настолько суровы, что руду берут прямо из космоса*), но и сам город (*Челябинск настолько суров, что вместо обычного дождя пошел метеоритный*), а также другие реалии (*Челябинские петарды настолько суровы...*).

Первая статусная единица интересна еще и тем, что является аллюзией другого события – Дня Святого Валентина, который отмечался во многих странах мира 14 февраля – накануне дня падения метеорита. Автор статусной единицы связал эти два события и, используя модель *челябинские мужики настолько суровы, что...*, создал достаточно уникальную статусную единицу. Фраза *достать звезду с неба*, которая употребляется людьми в переносном значении, поскольку действие, выраженное в ней, не может быть выполнено ни при каких условиях, в статусной единице используется уже в прямом значении. Тело космического происхождения, упавшее в воды челябинского озера, ассоциируется со звездой. К этой же статусной единице примыкает другая: *Какой суровый челябинский романтик пообещал своей любимой 14 февраля звезду с неба?*

Город Челябинск является крупным промышленным центром с предприятиями металлургии, машиностроения и металлообработки. Это предопределило появление статусной единицы *Челябинские мужики настолько суровы, что руду берут прямо из космоса*. В ней снова называется действие, которое не может быть выполнено в реальной жизни, однако жители Челябинска превращаются в настоящих героев, которые обладают суперспособностями и могут совершать даже невозможные поступки. Понятие «крутизны» подменяется понятием «суровость», которые в данном контексте являются синонимами.

Статусная единица *Челябинск настолько суров, что вместо обычного дождя пошел метеоритный* также апеллирует к теме космоса. «Суровость» города Челябинска подчеркивается тем, что именно там упал метеорит, однако ситуация искусственно раздувается и вместо одного метеорита появляется целый метеоритный дождь. Метеоритный дождь – крайне редкое и необычное явление, которое можно наблюдать лишь в определенные отрезки времени и только

в ночном небе. «Суровость» Челябинска, таким образом, объясняется тем, что в городе не действуют законы, являющиеся непреложными для всего мироздания.

Статусная единица *Челябинские петарды настолько суровы...* может быть адекватно понята лишь в контексте событий, произошедших в Челябинске 15 февраля 2013 года. Здесь важным является не только сам факт падения метеорита, но и мощный взрыв, произошедший в результате падения космического тела. Недосказанность, появляющаяся в результате использования многоточия, призвана активировать работу сознания и подключить фантазию участников интернет-общения. Использование петарды сопровождается громким хлопком и незначительным воспламенением. Однако Челябинск – это «суровый» город, в котором и петарды должны быть особыми, вроде метеорита. Следовательно, вместо хлопка появляется оглушающий грохот, а воспламенение трансформируется во взрыв.

В некоторых статусных единицах, связанных с падением метеорита, содержится ироническое отношение к экономике Челябинска и его внешнему виду: *Жители метеорита с ужасом наблюдали приближение Челябинска, Инопланетный корабль при заходе на посадку, увидев Челябинск, предпочел взорваться, Сотни челябинских семей, много лет мечтавших о недорогих пластиковых стеклопакетах, увидев падающую звезду, первым делом загадали...*

Первые две статусные единицы представляют Челябинск как нечто совершенно неблагообразное. В обеих фразах присутствует упоминание инопланетного разума, а метеорит предстает в виде космического корабля. Статусные единицы, с одной стороны, наполнены юмором, но с другой – рисуют удручающую картину плачевного состояния крупного российского города, который, являясь мощным промышленным центром, не может похвастаться благоустройством и красотой.

В третьей статусной единице из этого блока снова акцентируется внимание на сложной экономической ситуации в Челябинске и невозможности жителей города удовлетворить свои экономические запросы. Это находит отражение в первой части статусной единицы *Сотни челябинских семей, много лет мечтавших о недорогих пластиковых стеклопакетах...* Сложность ситуации подчеркивается в словосочетании *много лет мечтавших* и в слове *недорогих*. Данная статусная единица представляет собой попытку объяснения причины падения метеорита. При этом используется очень распространенный сюжет загадывания желаний при виде падающей звезды,

причем в данном случае в этом процессе принял участие коллективный разум – *сотни челябинских семей*.

Ироническим насмешкам со стороны участников интернет-общения подвергается не только город Челябинск, но и страна в целом: *Челябинский метеорит должен был упасть 21/12/12, но его доставкой занималась Почта России*. В последнее время появилось большое количество анекдотов, посвященных почте России («Не знаешь, куда девать труп? Отправь его Почтой России»). Объединение ситуаций недавнего ожидания конца света, которое, согласно предсказаниям, должно было произойти 21 декабря 2012 года, и падения метеорита в России стало предпосылкой для создания данной статусной единицы, а также попыткой объяснения события.

Объяснить ситуацию участники интернет-общения пытались и иными способами:

Метеорит? Просто вчера в Лиге Европы победили сразу три российских клуба, чем было нарушено космологическое равновесие планеты.

Сегодня с официальным визитом в Челябинск прибыл Тор.

В небе над Челябинском начался чемпионат мира по Angry Birds.

Еще один блок статусных единиц, посвященных падению метеорита, содержит в себе упоминание времени падения и последствий этого события – внезапного пробуждения жителей города, вызванное мощным взрывом:

Новый вид будильника – метеорит. Работает 100 %.

Метеорит, благодаря тебе город оживился и поднял даже самых спящих.

Веселье приносит и вкус бодрящий метеорит настоящий.

Ничего так не бодрит, как с утра метеорит.

Падение метеорита сравнивается с воздействием на человека будильника, а о том факте, что пострадало большое количество людей, авторы статусных единиц предпочитают умалчивать.

Третья статусная единица блока была создана при помощи субституции компонентов. Текст известной рекламы, уже много лет появляющейся на экранах телевизоров в период ожидания Нового года, трансформируется путем замены слов: Праздник к нам приходит, / Праздник к нам приходит, / *Веселье приносит и вкус бодрящий, / Праздника вкус всегда настоящий.*

Реклама представляет такой известный бренд, как «Coca-Cola», который, согласно этой рекламе, выступает в качестве главного новогоднего напитка. Реклама настолько популярна, что ассоциируется

с наступлением Нового года. Этот факт нашел отражение в следующих статусах:

Скорее бы уже увидеть по телеку рекламу Колы! Это – главный знак НАСТУПЛЕНИЯ нам на пятки Нового года! =).

Праздник к нам приходит, праздник к нам приходит, Соса-ColU нам привозит!

Услышала из комнаты звуки рекламы Колы. Побежала в зал, наступила на кола, споткнулась и шлепнулась на пороге. Но рекламу увидела! НОВЫЙ ГООООД!

В статусной единице тоже есть указание на то, что метеорит явился прекрасным пробуждающим средством, его воздействие названо *бодрящим*. Бодрящий эффект чаще всего приписывается именно напиткам: кофе, крепкому чаю, газировке «Coca-cola», в которой содержится большое количество кофеина.

К данной статусной единице примыкает и фраза *Ничего так не бодрит, как с утра метеорит*, которая, возможно, явилась ее отзвуком, поскольку срифмована и содержит в себе характеристику метеорита как чего-то бодрящего.

Таким образом, проанализировав этот достаточно разнообразный пласт статусных единиц, можно убедиться в том, насколько может стать популярным статус в период каких-то мощных потрясений. Это иллюстрирует не только огромное количество статусных единиц, но и само их содержание: *Судя по уровню шума, метеорит попал прямо в твиттер*.

Печально лишь то, что практически вне обсуждения интернет-сообщества остался тот факт, что пострадали люди, а убытки, вызванные взрывом, оказались огромными. Участники интернет-коммуникации предпочли шутить по этому поводу, что, конечно же, представляет таких людей в невыгодном свете. Некоторые даже радовались подобному стечению обстоятельств, находя в падении метеорита выгоду для себя: *Сегодня мы живем в самом популярном городе на планете Земля!*, другие выражали недовольство тем, что метеорит упал, по их мнению, не туда: *Лучше бы метеорит упал на мою школу*.

Однако нашлись и такие интернет-пользователи, которые высказали свое неодобрение неуместным шуткам: *У людей горе, а ВСЕМ лишь бы поржать!! Достали шутки про метеорит!; Доброй ночи! Бедные челябинцы!*

УДК 811. 161. 3'42'373. 612.2: 821. 161. 3 – 1* М. Скобла

Я. І. Мікалюк

Навук. кір. – Л. В. Паплаўная, канд. філал. навук, дацэнт

ВОБРАЗНАЕ АЗНАЧЭННЕ Ў ПАЭТЫЧНАЙ МОВЕ МІХАСЯ СКОБЛЫ

У артыкуле аналізуюцца метафарычныя эпітэты, якія выяўляюць адметнасць аўтарскага стылю Міхася Скоблы. Мэтай артыкула з'яўляецца вызначэнне тыпаў метафарычнага эпітэта паводле граматычнага выражэння. У выніку праведзенага даследавання у паэтычнай мове М. Скоблы выяўлены разнастайныя тыпы метафарычных эпітэтаў, якія вызначаюцца сваёй вобразнасцю і паэтычнасцю, з'яўляюцца аўтарскімі мастацкімі знаходкамі.

Эпітэты, якія выражаны словамі, што выступаюць у пераносным значэнні, называюцца метафарычнымі.

Метафарычныя эпітэты – гэта ўласна семантычная з'ява. Яны адначасова называюць і ацэньваюць з'явы рэчаіснасці.

Узаемадзеянне асноўнага (прамога, канкрэтна-прадметнага) і вытворнага (пераноснага) значэнняў слова змяняе і ўскладняе яго назыўную функцыю: дае магчымасць не толькі назваць той ці іншы прадмет або з'яву, але і выказаць аўтарскую, суб'ектыўную ацэнку, якая фарміруецца на аснове параўнання аднаго прадмета ці з'явы з іншымі, падобнымі да яго прадметамі і з'явамі.

Метафарычны эпітэт – гэта своеасаблівая форма выражэння метафары. Дзейнічаюць тут тыя ж самыя заканамернасці, што і ў метафары: адцягненасць, падабенства і канкрэтызацыя. Але ў метафарычным эпітэце галоўным становіцца прынцып канкрэтызацыі. Метафарычны эпітэт канкрэтызуе, удакладняе ацэнку-характарыстыку мастацкага вобраза.

Метафарычныя эпітэты, што характарызуюць назоўнікі з адцягненым значэннем, маюць сваю спецыфіку. Пераносна-вобразнае значэнне такіх эпітэтаў развіваецца ў выніку змен лексічных сувязей, якія выходзяць за межы семантычнай катэгорыі канкрэтнасці. Метафарычныя эпітэты, як правіла, характарызуюць метафарызаваныя назоўнікі, у якіх выяўляецца асабістае ўспрыманне аўтарам навакольнага жыцця, такога простага і такога рознабаковага, цікавага, непаўторнага, нечаканага і загадкавага пры ўвазе да яго. Метафара –

абстрактны назоўнік – заўсёды складаны вобраз, са значным і багатым падтэкстам, таму і эпітэты да яго змястоўныя, ёмістыя.

У пераважнай большасці метафарычныя эпітэты раскрываюць аўтарскае разуменне рэчаіснасці, выказваюць аўтарскую ацэнку навакольнага жыцця, дапамагаюць бачыць свет у яго шматпланавасці, асацыятыўнасці, знаходзіць падабенствы і выяўляць аналогіі, якія даюць магчымасць зразумець нябачныя на першы погляд сувязі паміж разнастайнымі з’явамі ў жыцці. Менавіта таму метафарычныя эпітэты – гэта ў асноўным індывідуальна-стылістычныя (аказіянальныя) мастацкія азначэнні.

Стварэнне выразных і дакладных метафарычных эпітэтаў забяспечвае нечаканасць аўтарскіх аналогій, нязвыкласць спалучэння звычайных, часта нейтральных прыметнікаў з назоўнікамі, якія ў звычайным кантэксце не спалучаюцца з імі. У паэтычнай мове Міхася Скоблы метафарычныя эпітэты даволі пашыраная з’ява:

*У прыполе роднай хаты –
На старэнькай парэпанай прызбе –
Застаўся мой бурштынавы плач [1, с. 18];*

*А над ракой мурзатыя аблокі
Абмылкам поўні... [1, с. 19];*

*Мурзата-жоўтыя шпалеры
З бээсэсраўскіх часоў [2, с. 12].*

Адметнай сваёй вобразнасцю і свежасцю вылучаюцца метафарычныя эпітэты, што характарызуюць назоўнік з процілеглым або неспалучальным значэннем. У вершах Міхася Скоблы такія эпітэты адзінкавыя:

*На вежы касцельнай –
Звон анямелы без біла [2, с. 35].*

*І насамрэч,
Каму ён паскардзіцца,
Бессардэчны нябожчык? [2, с. 28];*

Паводле граматычнага выражэння метафарычныя эпітэты ў паэзіі М. Скоблы вельмі разнастайныя. Часцей за ўсё гэта якасныя

прыметнікі, пераноснае значэнне якіх узнікае на аснове сувязі з паяснёным словам – метафарызаваным назоўнікам, які абазначае персаніфікаваны прадмет або з’яву:

*Пакіньце мне, – я не манах,
Што зачыніўся ў змрочнай келлі, –
Заіклёны сонцам поўны дах
Блакiтнай хмельнае купелі!* [1, с. 4];

*І скiнуўшы маску ў катойні,
Сабе, непазнаны, наўме,
...Пустэльнай самотнае поўні
Прытомлены цень прамiльгне...* [1, с. 5];

*Комiн над зрубам з пластыку
Тоiць цяпло няшчырае* [1, с. 9];

У ролі метафарычных эпітэтаў могуць выступаць і складаныя якасныя прыметнікі, якія вылучаюцца сваёй выключнай выразнасцю:

*Ішлі б сумёты ў белую атаку,
Гулі б шалёнагрывыя вятры,
А мы з табой прыселі б на атаўку,
Дзе пасвяцца лагодныя зубры* [2, с. 16];

*Салавей мой месяцавокі
Салавеў і суцішваў спеў* [2, с. 20];

*Па ярах і далах пошум ніцы.
Поўдзень сцішыўся многагалосы.
Промні сонца і промні пшаніцы
Запляліся ў супольныя косы* [2, с. 24];

*Бесядзь і зеленавокі Сож –
Пад нож.
Маладзiк, бяссоння не трывож...
Пад нож* [3, с. 30].

Метафарычныя эпітэты выражаюцца таксама адноснымі і прыналежнымі прыметнікамі, метафарычнае значэнне якіх развіваецца

на аснове параўнання двух прадметаў, дзвюх з'яў. Гэта вынік метафарызацыі слоў дзвюх часцін мовы – назоўніка і прыметніка:

*З ракаўскіх пенатаў рыгне шафа
Форткавым завесам ва ўнісон.
Эйфелева вежа, як жырафа,
Зазірне ў твой **беларускі сон** [3, с. 34];*

*Р.С. Каб уведаў жа пільны француз:
Знойдзе ў архіўным раскопе
На **шляхецкі** намотана вус,
Што надзейней любых ксеракопій [3, с. 35];*

*Смольным мёдам поўны, нібы соты,
Бор знянацку учыняў спалох
І ў заходу, можа, ў раз двухсоты
Адбіраў **бурытынавы пылок** [3, с. 42].*

Метафарычныя эпітэты могуць выражацца дзеепрыметнікамі і дзеепрыметнымі словазлучэннямі. Напрыклад:

*Чарадою **ссівелых** варон
Попел стукае ў сэрца зямное [4, с. 21];
Спяць супляменнікі-крывічы,
І насцярожана дрэмлюць лукі,
І **захмялелыя ў похвах мячы** –
Накаштаваліся хмель-віна [4, с. 22];*

*Я дыхаю на зоры,
Спадзеючыся,
Што калісьці далёкай-далёкай
Жнівеньскай ноччу
З чорных халодных лапаў космасу
Вызваліцца хоць адна зорачка,
Адагрэтая
Маім дыханнем [4, с. 28].*

У ролі метафарычных эпітэтаў ужываюцца таксама дапасаваныя назоўнікі, адзіночныя прыдаткі. Асновай метафарызацыі тут служаць параўнанне, супастаўленне, аналогія:

*Сонцапад з залатых дыядэм
Распачне раптам восень-гандлярка.
Гэта наш доўгажданы эдэм,
Трыумфальная нашая арка... [3, с. 43];*

*Хай фатограф пратрэ акуляр –
З-над Арэсы гамонка даносіцца.
Касавурыцца моўчкі шкаляр
На Купалу-ордэнаносца [3, с. 26];*

*...Вярнуцца і ў кошык бульбіны-яйкі сабраць
З-над клубняў-квахтухаў,
Каб не заседзелі... [2, с. 39].*

Такім чынам, прааналізаваўшы эпітэты ў паэтычнай мове Міхася Скоблы, мы можам адзначыць, што аўтар аддае перавагу метафарычным эпітэтам, якія семантычна з'яўляюцца двухпланавымі, таму што спалучаюць у сабе два моўныя сродкі: метафару і эпітэт. Яны здзіўляюць сваёй вобразнасцю, паэтычнасцю, з'яўляюцца аўтарскімі мастацкімі знаходкамі.

Спіс літаратуры

1 Скобла, М. Вечны Зніч / М. Скобла // Беларуская Інтэрнэт-Бібліятэка [Электронны рэсурс]. – 2012. – Рэжым доступу: http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=9949. – Дата доступу: 01.02.2012.

2 Скобла, М. Адно для матылькоў / М. Скобла // Беларуская Інтэрнэт-Бібліятэка [Электронны рэсурс]. – 2012. – Рэжым доступу: http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=9954. – Дата доступу: 01.02.2012.

3 Скобла, М. Нашэсце Поўні / М. Скобла // Беларуская Інтэрнэт-Бібліятэка [Электронны рэсурс]. – 2012. – Рэжым доступу: http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=9953. – Дата доступу: 01.02.2012.

4 Скобла, М. Вочы Савы / М. Скобла // Беларуская Інтэрнэт-Бібліятэка [Электронны рэсурс]. – 2012. – Рэжым доступу: http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=9951. – Дата доступу: 01.02.2012.

Я. П. Сачанка

Навук. кiр. – Л. В. Паплаўная, канд. фiлал. навук, дацэнт

**СІНОНІМЫ Ё ЗБОРНІКУ ВЕРШАЎ Н. ГІЛЕВІЧА
«ЗАПАВЕТНАЕ»**

У артыкуле на матэрыяле зборніка вершаў Н. Гілевiча аналізуюцца сiнонiмы i iх структурна-семантычныя тыпы. Падаецца iх часцiнамоўная прыналежнасць. Сцвярджаецца, што ўжыванне сiнонiмаў з'яўляецца адным з паказчыкаў iндывiдуальнасцi стылю вядомага мастака слова.

У сучасным мовазнаўстве паўтор з'яўляецца пачаткам усiх узроўняў i аспектаў паэтычнага маўлення. Паўтор нацiскных i ненацiскных пазiцый у вершаваным радку, паўтор умоўна эквiвалентных вершаваных радкоў i iх камбiнацый, паўтор тэматычных i ключавых слоў, паўтор граматычных структур, паўтор кампазiцыйных элементаў, – усюды мы выяўляем, што паэтычная форма заснавана на прынцыпе паўтору, якi дазваляе «выцiскаць усе сокi з маўлення» [1, с. 46].

У вершах Н. Гілевiча надзвычай шырока прадстаўлены сiнонiмы. Яны дазваляюць пазбегнуць паўтораў, узбагачаюць мову, робяць яе больш яркай, даюць магчымасць выразiць розныя сэнсавыя адценнi. Выкарыстанне сiнонiмаў у мове твораў паэта накіравана перш за ўсё на тое, каб замацаваць, падкрэслiць i выдзелiць пэўны змест чытача-слухача. Сiнонiмы займаюць не апошняе месца i пры стварэннi мастацкай выразнасцi i вобразнасцi мастацкага твора. Яны нясуць даволi значную нагрузку як у сэнсавым, так i ў эмацыянальна-экспрэсiўным аспекце. Выкарыстаныя сiнонiмы, якiя размешчаны паслядоўна, адзiн за адным, не дублiруюць сэнс з мэтай толькi выдзялення, падкрэслiвання слова, яго гучання, сэнсу, як гэта заўважна пры лексiчным паўторы, а, як правiла, служаць функцыi пашырэння iнфармацыi, узмацнення яе гучання. У вершаваных радках Н. Гілевiча сустракаюцца семантычныя, семантыка-стылістычныя i кантэкстуальныя сiнонiмы.

Семантычныя сiнонiмы абазначаюць адно i тое ж паняцце i адрознiваюцца аб'ёмам семантыкi. Яны прадстаўляюць функцыю разгорнутага апiсання i функцыю ўдакладнення. Гэта парныя сiнонiмы, звязаныя памiж сабой бяззлучнікавай i злучальнай спалучальнай

сувязю. Семантычныя сінонімы ствараюць адзіны непаўторны вобраз шляхам актывізацыі розных семантычных прымет дзеяння:

Каб сёння праз дваццаць гадоў усяго, / Нявольнік і раб на Радзіме [2, с. 29];

Манатонна, жаласна і сумна / Птушка свішча ў гушчары альховым [2, с. 47];

І зманлівы пах даспелых малін, / І водар лугоў не скошаных – Усё змянілася ў сэрцы маім [2, с. 18];

І няма ў мяне слоў, / Каб спрачацца-пярэчыць [2, с. 19];

Фотаздымкаў не рабіце – / Ні к чаму і недарэчы: / Хіба можа ў іх адбіцца / Немы крык нечалавечы? / Так запомніце без картак: / Сэрцам, нервамі, вачыма [2, с. 112];

Моц у ім жыве нечувалая / Моц і сіла самой зямлі [2, с. 37].

Семантыка-стылістычныя сінонімы – словы, якія адрозніваюцца аб'ёмам семантыкі і стылістычнай прыналежнасцю. У мове вершаў Н. Гілевіча яны часцей за ўсё складаюцца з лексем, адна з якіх ужываецца пераносна. Семантыка-стылістычныя сінонімы, як і семантычныя, звязваюцца пры дапамозе бяззлучнікавай сувязі або злучнікам *і*. Бяззлучнікавая сувязь дапамагае выразіць функцыю ўдакладнення:

Кажуць, трэба быць мудрым / Гэта лёгка сказаць / Стаўшы злым і талмудным, / Дзе ж той мудрасці ўзяць? [2, с. 146].

У гэтым прыкладзе другі сінонім сэнсава і эмацыянальна дапаўняе першы, ствараючы мастацкі вобраз. Спалучальны злучнік *і* ў кантэксте з функцыяй разгорнутага апісання звязвае розныя паняцці у адно цэлае, каб найбольш поўна выразіць аўтарскую думку, перадаць розныя адценні дзеяння:

То, зліўшы гукі ўсе у адзін, яна, / Як вадаспад, раўла, гула, шумела / На цэлы край грымела [2, с. 69];

Як ты грымела, як бабахала, / Мая рабінавая ноч! [2, с. 37];

Маланкі бліскалі, мігцеліся, / Як стрэлы жыхалі здалёк [2, с. 37];

Поле маё шырокае / Не арана, не пахана [2, с. 176].

Кантэкстуальныя сінонімы – словы, збліжэнне якіх па значэнні адбываецца толькі ва ўмовах вызначанага кантэксту, надзвычай экспрэсіўна афарбаваны. Асноўная іх задача – не назва з'явы, а яе характарыстыка. Гэтыя сінонімы, уведзеныя ў агульны мастацкі кантэкст, перадаюць не толькі аўтарскія, але і агульнанародныя ўяўленні:

Балюча – быць ахвярай нечай, / Падсудным злыднем быць – ганебна, / Нялёгка – мерай чалавечай / Караць віну, хоць і патрэбна [2, с. 163];

Я песню ў сэрцы табе *складаў*, / Гадамі радкі *выношваў* [2, с. 18];
А, лівень, што шалеў да непрыстойнасці, / *Знямог, сцішэў і адступіў*
ад вокан [2, с. 176];

А двор *мычаў, і рожаў, і кудахтаў, / І гагаў, і брахаў*, – на ўсе
бакі!.. [2, с. 144];

Патаптанае, Здратаванае / Каблукамі і капытамі, / Пакалечанае,
Знявечанае / І машынамі й калясьмі [2, с. 136];

Ён *выграбаў свае багацці-скарбы / Хмялеў, распутнічаў і баляваў*
[2, с. 63];

Гоман і воклічы і вуркатня матацыкла, / Бразганне вёдзер, і
нейкага румзалы плач [2, с. 153];

Ламаў вам рукі варвар, рэбры трушчыў, / Смаліў агнём, жалезамі
крамсаў [2, с. 155];

Адно на сынка б наглядзеца... / *Жаль, і горыч, і боль* [2, с. 23];

Смуглеюць горы абрыкосаў, / Палаюць персікаў бурты [2, с. 122].

Як відаць з прааналізаваных прыкладаў, сінонімы ў агульным аб'ёме сродкаў паэтычнага маўлення выдзяляюцца як адзінкі пэўных спалучэнняў у вершах, дзе яны выяўляюць сваё сапраўднае значэнне і набываюць тую ролю, якая ім адведзена. Гэта і ёсць сапраўднае пацвярджэнне таго, што дадатковая семантычная функцыя сінонімаў належыць «не элементам паэтычнага выражэння, а формам іх спалучэнняў» [3, с. 131]. Ужыванне сінонімаў у паэзіі сведчыць найперш пра майстэрства Н. Гілевіча выкарыстоўваць іх, выяўляючы пры гэтым розныя формы іх ужывання і самыя разнастайныя функцыі – узмацнення, удакладнення і акцэнтацыі семантыкі асобных слоў.

Што тычыцца часцінамоўнай прыналежнасці сінонімаў у паэтычным зборніку Н. Гілевіча «Запаветнае», то трэба адзначыць, што часцей за ўсё паэтам выкарыстоўваюцца дзеясловы-сінонімы. Выкарыстанне дзеясловаў-сінонімаў накіравана перш за ўсё на тое, каб замацаваць, падкрэсліць і выдзяліць пэўны змест. Не апошняе месца займаюць яны і пры стварэнні мастацкай выразнасці і вобразнасці:

Як ён *прагнуў з нядоляй растаца, / Як ён марыў аб братняй*
суполцы [2, с. 158];

Дык пасядзіце ж, любыя, са мной, / *Пагаманіце, пагукайце*
трохі... [2, с. 161];

Як усё *гаманіла, / Спявала, / Гукала, / Гуло* [2, с. 92].

Вельмі ярка ў зборніку прадстаўлены і сінанімічныя назоўнікі. Яны дапамагаюць паэту найбольш ярка і разнастайна перадаць сэнс твора, пазбегнуць аднастайнасці зместу:

Ён *выграбаў свае багацці-скарбы / Хмялеў, распутнічаў і баляваў*
[2, с. 63];

І месцы ўжо тыя нялёгка знайсці, / Парослыя *крыўдамі-бедамі* [2, с. 81];

Гукі сяла, што паволі ўкладаецца спаць: / *Гоман, і воклічы, і вуркатня* матацыкла, / *Бразганне* вёдзер, і нейкага румзалы *плач* [2, с. 153];

З іх кожны рад накласці з верхам – / *У кош, у торбу, у кулёк* [2, с. 122].

Нямала слоў-сінонімаў назіраецца і сярод прыметнікаў. Выкарыстанне сінанімічных прыметнікаў надае вершам яркасць, дакладнасць і непаўторнасць. Пры дапамозе сінонімаў-прыметнікаў Н. Гілевіч імкнецца стварыць адзіны непаўторны лірычны вобраз, перадаць чытачу свае адчуванні, паведаміць як мага больш інфармацыі:

Ён быў *расчулены і ўсхваляваны*, / бо хліпаў носам, як дзіця малое [2, с. 89];

Патаптанае, / Здратаванае / Каблукамі і капытамі, / Пакалечанае, / Знявечанае / І машынамі і калясьмі [2, с.136];

Дзе такому раўняцца з іншымі – / *Буйнацветнымі, / Яркаяпышнымі, / Што адвеку красою славяцца* [2, с. 136].

Своеасаблівае месца ў вершах зборніка займаюць сінанімічныя формы прыслоўяў. Вызначана няшмат прыслоўяў, якія ўступаюць у сінанімічныя адносіны, але ўсе яны маюць у сваім значэнні экспрэсіўнае, зневажальнае ці ўзвысальнае гучанне:

Балюча – быць ахвярай нечай, / Падсудным злыднем быць – *ганебна*, / *Нялёгка* – мерай чалавечай / *Караць* віну, хоць і патрэбна [2, с. 163];

Манатонна, жаласна і сумна / Птушка свішча ў гушчары альховым [2, с. 47];

Як *недагружана*, амаль *улегцы*, / Другія несліся па той калейцы [2, с. 95].

Такім чынам, наяўнасць сінонімаў ў мове зборніка вершаў Н. Гілевіча «Запаветнае» сведчыць пра лексічнае багацце, пра аўтарскае майстэрства паэта. Выкарыстанне гэтых слоў дазваляе пазбегнуць паўтору, выявіць адметнасць, падкрэсліць новае адценне. Сінонімы дапамагаюць ствараць незвычайныя лірычныя вобразы і перадаюць унутраны свет аўтара.

Спіс літаратуры

1 Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.

2 Гілевіч, Н. Запаветнае. Лірыка / Н. Гілевіч. – Мінск: Маст. літ., 1975. – 192 с.

3 Виноградов, В. В. Проблемы русской стилистики / В.В. Виноградов. – М.: Высш. шк., 1981. – 320 с.

УДК 811.161.3'0

Н. М. Філон

Навук. кір. – Р. У. Серыкаў, канд. філал. навук, дацэнт

З ГІСТОРЫІ ЎЗНІКНЕННЯ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ

У дадзеным артыкуле прадстаўлены вынікі даследавання развіцця беларускай мовы ў дыхраніі. Праблема дакладнага вызначэння межаў перыядаў развіцця, росквіту і заняпаду беларускай мовы паўстае перад гісторыкамі мовы са ўсёй актуальнасцю і складанасцю і на сучасным этапе. Беларуская моўная сістэма валодае выдатнай унутранай жыццяздольнасцю, яна ніколі не падаўлялася, як памылкова мяркуюць, уплывам польскай, сербскай або рускай моў, а, наадварот, паглынала гэты ўплыў. Гэтая адметная самаахоўная здольнасць нашай мовы давала падставу беларускім даследчыкам адстойваць за ёй права на існаванне як сродка зносін аднаго са старажытных славянскіх плямёнаў. У артыкуле сустракаюцца імёны дзеячаў мовы, культуры і літаратуры і назвы іх прац, якія мелі вялікі ўплыў на распаўсюджванне роднай мовы і садзейнічалі яе развіццю. Разглядаецца праблема выкарыстання і функцыянавання беларускай мовы ва ўмовах білінгвізму.

Беларуская мова развівалася на аснове дыялектаў старажытнарускай, ці агульнаўсходнеславянскай, мовы да сярэдзіны XIII ст. З тых часоў у гісторыі беларускай культуры, мовы і літаратуры засталіся слаўтыя імёны асветніцы Ефрасінні Полацкай – пісьменніцы, заснавальніцы цэркваў, манастыроў, майстра па перапісцы кніг; біскупа Кірылы Тураўскага, прапаведніка, паэта, асветніка, кніжніка. Былі на тэрыторыі Беларусі і іншыя вядомыя кніжнікі, напрыклад, смаленскія – Клімент Смаляціч і Аўрамій Смаленскі.

Беларусь у той час была правадыром візантыйскіх ідэй на захад і наадварот. Старабеларуская культура і літаратура здолелі шматлікае ўзяць у суседніх краін і сталі багатым, своеасаблівым феноменам. Вось чаму дзяржаўнай мовай новай адукацыі, стала старабеларуская мова як найбольш развітая, з даўняй пісьмовай традыцыяй. Гэтую славянскую мову з кірылічнай пісьменнасцю ўжо пры князю Альгердзе (1345–1377) сталі зваць «рускаю моваю». З часоў Усяслава Полацкага, ці Усяслава Чарадзея, згаданага ў «Аповесці мінулых гадоў», Беларусь славілася памяркоўнасцю да розных народаў, культурных традыцый, веравызнанняў. Гэта выяўлялася і ў мове, дакладней, у пісьменнасці: тэксты *на*

старабеларускай мове пісаліся і лацінкай, і нават арабскім пісьмом – гэта так званыя Аль-кітабы татараў-перасяленцаў.

Першым у Еўропе зборам законаў на нацыянальнай мове стаў Статут Вялікага княства Літоўскага (1529, 1566, 1588), які быў створаны на старабеларускай мове. Статут адкрываецца словамі: «Хто патрабуе, каб панаваў закон, бясспрэчна, патрабуе, каб панавалі Бог і розум, а хто патрабуе, каб панаваў чалавек, прыўносіць у гэта жы-вельны пачатак» [1, с. 244].

Старабеларуская мова аказалася не менш гнуткай, чым латынь, на ёй былі сфармуляваны не толькі асноўныя прынцыпы права (прэзумпцыя невінаватасці, юрыдычна незалежны статут адвакатуры, абмежаванне ўлады караля, раўнапраўе веравызнанняў і пад.), але і шматлікія юрыдычныя тонкасці.

У гэты ж час у Вялікім Княстве Літоўскім пачынаецца і ўласна беларускае летапісанне, якое ахоплівае некалькі стагоддзяў. Нараджаецца цяга да навуковага апісання гісторыі, летапісанне становіцца дзяржаўным. Мова свецкіх тэкстаў таго часу (дзелавой перапіскі, вершаваных і праязічных арыгінальных помнікаў, летапісаў) увабрала ў сябе і старажытнарускую аснову, і польска – лацінскія запазычанні, і стыхію народных дыялектаў, і найбагацейшы фальклор. Суседнія народы ўспрымалі яе як самастойную – беларускія летапісы перакладаліся на рускую і польскую мовы.

У 1569 годзе па ўмовах заключэння Люблінскай уніі Вялікае Княства Літоўскае па палітычных меркаваннях аб'ядноўваецца з Польшчай у адзіную федэратыўную дзяржаву – Рэч Паспалітую. Менавіта на гэты час прыпадае дзейнасць знакамітага беларускага першадрукара Францыска Скарыны, і пісьмовыя тэксты становяцца ўсеагульным здабыткам. Кнігавыдавецкую справу Францыска Скарыны працягвалі Сымон Будны (1530–1593) і Васіль Цяпінскі (1540–1604), чыя творчасць прасякнута ідэямі Рэфармацыі, патрыятызму, гуманізму. Старабеларуская мова, падтрыманая масавым характарам кнігадрукавання, працягвала ўдасканалвацца і заставалася адэкватным правадыром самых тонкіх, самых высокіх ідэй. У гэты ж час Мікола Гусоўскі піша на латыні «Песню пра зубра», паведамляючы ўсяму свету (відаць, для гэтага і была абрана міжнародная мова кніжнасці) пра Беларусь.

На мяжы XVI–XVII стагоддзяў пачынаюць афармляцца «адносіны» старабеларускай і старажытнаруускай моў. «Граматыки Славенския правилное сінтагма» Мілеція Сматрыцкага (1619), «Граматыка Словенска» (1596) Лаўрэнція Зізання служылі апісанню стараславянскай мовы і дыферэнцыяванаму навучанню граматыцы і пісьму абедзвюх моў, а

слоўнікі «Лексікон» Памвы Бярынды (1627), «Лексіс» (1596) Лаўрэнція Зізанія фактычна з'яўляліся перакладнымі – «славенска» (стараславянска) – рускімі (старабеларускімі) [2, с. 40].

Характэрным перыядам у гісторыі беларускай мовы было XVIII ст. Назапашаны досвед ужо не мог быць запатрабаваны ў новы час, ён не адпавядаў тагачасным умовам. Традыцыі старой літаратурна-пісьмовай мовы, яе сістэма стыляў губляюць сваё значэнне. Аднак ужо ў XIX – пачатку XX стагоддзя беларуская мова нанова «вырасце» з беларускіх дыялектаў. У гэты ж час адраджаецца, а лепш сказаць, перажывае якасныя змены беларуская літаратура. Крыніцай яе служыць фальклор, народны тэатр XVIII стагоддзя – батлейка, школьныя драмы, камедыі. Гэты перыяд у гісторыі беларускай культуры вызначаецца моцным уплывам рускай і польскай літаратур пры павышанай увазе да фальклору, ананімных тэкстаў.

Рознагалоссі польскіх і расійскіх этнографіў і палітыкаў XIX ст. прывялі да «навуковага адкрыцця» Беларусі – яе мовы, культуры, гісторыі, фальклору – для шырокай грамадскасці. Беларусь пачынаюць фундаментальна вывучаць. Найболей яскравы прыклад – шматтомная праца заснавальніка беларускай філалогіі, акадэміка Расійскай акадэміі навук Я. Ф. Карскага «Беларусы», дзе аўтар дае рэестр беларускіх помнікаў пісьменнасці, апісвае асаблівасці беларускай мовы і разглядае паходжанне беларускага народа і беларускай мовы.

На гэтай падставе на пачатку XX стагоддзя адбываецца «паскоранае» развіццё мовы: узнікаюць перыядычныя выданні, у беларускай літаратуры з'яўляецца шмат новых імёнаў. Літаратары канца XIX – пачатку XX стагоддзя, асабліва Максім Багдановіч, шмат увагі надаюць пытанням развіцця мовы, эксперыментам з літаратурнымі жанрамі і формамі, перакладам.

Гэтыя працэсы былі гвалтоўна абарваны на пачатку 30-х гг. XX ст. Пасляваенная гісторыя Беларусі – гэта, з аднаго боку, несумнеўны рост эканомікі, адукаванасці насельніцтва і культурнага развіцця Беларусі ў цэлым, з другога – гэта працэс далейшага русіфікавання і ўніфікацыі беларусаў, спароджаны гэтым заняпад нацыянальнай самасвядомасці і этнакультурнага развіцця беларускага народа аж да пагрозлівага паслаблення інтэграцыйнай ролі беларускай мовы, а таксама нарастаючай індывідуальнасці значнай часткі насельніцтва да праблемы нацыянальна-культурнага вызначэння (пры захаванні намінальнай самаідэнтыфікацыі па этноніме).

Моўная сітуацыя ў Беларусі сёння парадаксальная. З улікам таго, што «са школьных навук грунтоўнай падставай школьнай асветы

была і будзе родная мова», можна сцвярджаць пра размыванне падмурку нашай сённяшняй сістэмы адукацыі [3, с. 73].

Большасць насельніцтва гаворыць на рускай мове, а літаратурная беларуская мова мала запатрабаваная і непрэстыжная як мова адукацыі і прафесійнага росту. На беларускай мове створаны літаратурныя шэдэўры (імёны Васіля Быкава, Алеся Адамовіча, Івана Мележа, Уладзіміра Караткевіча і шматлікія іншыя вядомыя далёка за межамі Беларусі), аднак яны мала знаёмыя самім беларусам. У тыя гады, калі добрыя кнігі (у тым ліку і пераклады замежных аўтараў на рускую мову) былі дэфіцытам, шматлікія тэксты былі перакладзены на беларускую мову, і чытаючая публіка змагла ацаніць высокую якасць перакладаў і, адпаведна, адэкватнасць беларускай мовы самым розным стылістычным і сацыяльным задачам. І ўсё ж родную мову беларусы не разглядаюць ні як спосаб знаёмства з чужымі культурамі, ні як асноўны спосаб спазнання і захавання сваёй.

Генеалагічная і структурная блізкасць беларускай і рускай моў, вядома, працуе на выцясненне беларускай мовы, якая мае іншы сацыяльны статус. І ўсё ж, сучасная тэндэнцыя фарміравання лінгвістычнай карты свету адназначна накіравана на захаванне мовы. У Беларусі, дзе, дарэчы сказаць, беларуская мова з'яўляецца дзяржаўнай (нароўні з рускай), рэальнае ўмацаванне яе статусу і пашырэнне сацыяльнай базы можа быць дасягнута, на наш погляд, шляхам сумесных высілкаў асобных людзей, грамадскіх аб'яднанняў і дзяржавы пры актыўнай пазіцыі ўсіх бакоў.

Спіс літаратуры

1 Статут Велико́го Княжества Литовского 1529 года / Академия наук Белорусской ССР. Отдел правовых наук; под ред. К. И. Яблонского; Подгот. текста к печати П. Ф. Крапивина; пер. и комментарии Ю. И. Чернецкой и др. – Минск: Изд-во АН БССР, 1960. – 253 с., табл.

2 Крывіцкі, А. А. Наша родная мова / А. А. Крывіцкі. – Мінск: Народная асвета, 1967. – 182 с.

3 Плотнікаў, Б. А. Беларуская мова. Лінгвістычны кампендыум / Б. А. Плотнікаў, Л. А. Антанюк. – Мн.: Інтэрпрэссэрвіс, Кніжны Дом, 2003. – 672 с.

УДК 811.161.3'42'373.46:821.161.3-3*В. Быкаў

В. М. Фёдарова

Навук. кір. – 3. У. Шведава, канд. філал. навук, дацэнт

ФУНКЦЫІ ВАЙСКОВАЙ ЛЕКСІКІ Ў МОВЕ ТВОРАЎ В. БЫКАВА

У артыкуле разглядаецца пытанне аб функцыях вайсковай лексікі, выяўленай у мове твораў В. Быкава. Вывучэнню вайсковай лексікі ў мове твораў Васіля Быкава грунтоўных даследаванняў яшчэ прысвечана не было, таму тэму работы можна лічыць карыснай і актуальнай як для даследавання вайсковай лексікі ў цэлым, так і мовы пісьменніка ў прыватнасці. У выніку даследавання выяўлена, што вайсковая лексіка мовы твораў аўтара рэалізуе асноўныя для агульнаўжывальнай лексікі функцыі, а таксама функцыі, характэрныя для спецыяльнай лексікі ў навуковых і мастацкіх тэкстах.

Узаемадзеянне спецыяльнай лексікі і мовы мастацкай літаратуры з'яўляецца даволі спецыфічным. Гэта звязана з тым, што падзел лексікі мовы на дзве часткі паводле функцый (агульнаўжывальная мова і мова для спецыяльных мэт) лагічна зводзіць абмежаванне ўжывання тэрмінаў і прафесіяналізмаў у рамкі мовы для спецыяльных мэт, якая з'яўляецца для іх натуральным асяроддзем існавання. Ужыванне спецыяльнай лексікі за межамі прафесійнай дзейнасці павялічвае ролю спецыяльнага слова падчас абмену інфармацыяй, а таксама прыносіць змены ў сістэму яго функцый.

У мове твораў В. Быкава выкарыстанне вайсковай лексікі падпарадкоўваецца характэрным заканамернасцям ужывання спецыяльнага слова ў мастацкім творы.

У мове пісьменніка вайсковая лексіка выкарыстоўваецца ў сваёй асноўнай *намінатывунай* функцыі (функцыя называння, рэпрэзентатывуная функцыя). Дадзеныя адзінкі называюць асоб паводле звання, пасады, зброю, вайсковыя падраздзяленні, баявыя дзеянні, стратэгіі і тактыкі, абмундзіраванне і іншае, напрыклад: «Сотнікаў з байцамі як-колечы развярнуў апошнюю ўцалелую гармату проста на бруку і, не ўпёршы станін, ледзьве паспеўшы садраць чахол са ствала, наслаў цяжкі снарад у бок ворага» [1, с. 15].

Выкарыстанне вайсковай лексікі ў мастацкім творы пашырае межы намінатывунай функцыі. Гэта звязана з тым, што адзінкі спецыяльная лексікі ў такім кантэксце нясуць своеасаблівую стылістычную нагрузку, ствараючы вызначаны «вайсковы» каларыт твораў. У такім выпадку мы

пачынаем гаварыць пра *намінатыўна-апісальную* функцыю вайсковай лексікі ў мове твораў В. Быкава.

Асабліва важнае значэнне вайсковая лексіка мае ў апісальнай аўтарскай гаворцы. Яна неабходна тут аўтару, бо падчас азнаямлення чытача са становішчам, у якім знаходзяцца героі, ён павінен называць патрэбныя яму прадметы і з'явы, тым самым ствараючы так званы «эфект прысутнасці». Часцей за ўсё аўтар пры дапамозе адзінак вайсковай лексікі апісвае месца знаходжання салдат, месца і абставіны вядзення бою, дзеянні байцоў.

У мастацкім творы, дзе камунікатыўная функцыя мовы ўскладняецца мастацка-выяўленчай, тлумачэнне тэрмінаў вельмі непажадана, бо яно спрыяе разбурэнню мастацкай тканіны твора, В. Быкаў прытрымліваецца дадзенага прынцыпу. Адзінкі вайсковай лексікі ў яго творах падаюцца амаль заўсёды без расшыфроўкі.

Аднак, што тычыцца некаторых скарачэнняў, выкарыстаных у творах, то тут могуць узнікаць цяжкасці ў разуменні іх сучасным чытачом. Многія з іх чалавеку, не знаёмаму з вайсковай справай, вельмі цяжка зразумець без выкарыстання дадатковых крыніц. Да такіх скарачэнняў можна аднесці: ПНШ – *памочнік начальніка штаба*, АХЧ – *адміністратыўна-гаспадарчая часць (административно-хозяйств-венная часть)*, БУП – *базісны навучальны план (базисный учебный план)*. Як бачна дадатковыя складанасці ўзнікаюць з-за таго, што некаторыя скарачэнні з'яўляюцца рускамоўнымі і ў тэкстах не перакладаюцца.

З расшыфроўкай (у зноскы) падаецца мінімальнае колькасць скарачэнняў: ОВС – *абозна-рэчыўнае забеспячэнне*; ШТД – *знішчальна-супрацьтанкавы дывізіён*; ШТАП – *знішчальна-супрацьтанкавы артылерыйскі полк*; ДОП – *дывізіённы абменны пункт*.

Адзінкі вайсковай лексікі, выкарыстаныя ў творах В. Быкава, як і любыя лексічныя адзінкі, валодаюць *сігніфікатыўнай* функцыяй. Яны абазначаюць рэальныя прадметы і з'явы вайсковага асяроддзя (*кулямёт, танк, капітан, узрыўчатка, дыверсія*). Адзінкі вайсковай лексікі могуць мець абагуленае значэнне, напрыклад: пад *вінтоўкай* падразумяваецца не толькі канкрэтная вінтоўка, названая ў творы, але і вінтоўка як від зброі, а таксама зброя наогул.

Словы, якія называюць з'явы вайсковага жыцця, адрозніваюцца рознай ступенню матываванасці. У творах сустракаюцца адзінкі вайсковай лексікі з празрыстай матывацыяй (матываваныя), напрыклад: *саслужывец, стараслужачы, праціўнік, кулямёт, мінамёт, дзесяцізарадка*. Выкарыстоўваюцца таксама нематываваныя словы, напрыклад: *куля, агонь, траціл, гаўбіца, каска*.

Адзінкі вайсковай лексікі адрозніваюцца ступенню дакладнасці абазначэння прадметаў і з'яў вайсковага жыцця. Найбольш дакладнымі з'яўляюцца амаль усе найменні ваенных асоб: *радавы, кулямётчык, лейтэнант, падрыўнік* і іншыя; найменні зброі, у назве якіх выкарыстоўваюцца ўласныя імёны, напрыклад: *пісталет-кулемёт Шпагіна (ППШ), самазарадная вінтоўка Токарава (СВТ), ручны кулямёт Дзегцярова (РПД)*; многія назвы частак зброі, напрыклад: *прыклад, мушка, затвор, прыцэл, магазін*; некаторыя лексемы, што выкарыстоўваюцца для абазначэння назваў частак вайска: *часць, артылерыя, авіяцыя*; некаторыя лексемы, што абазначаюць працэсы наступлення, атакі (тактыкі і манёўры), а таксама падрыхтоўкі: *вылазка, манеўры, рэйд, акапаца, інструктаж, адступленне, рапарт, замініраваць, аблава, блакада*.

Дакладнасць адзінак спецыяльнай лексікі, а разам з тым і паўната рэалізацыі намінатыўнай і сігніфікатыўнай функцыі, залежыць ад распрацаванасці тэорыі, якая апісвае адпаведную галіну ведаў. На падставе гэтага можна зрабіць вывад: дакладнасць многіх адзінак вайсковай лексікі, выкарыстанай у творах В. Быкава, сведчыць пра дастатковую распрацаванасць тэорыі вайсковай справы.

Наступная функцыя, якую неабходна вылучыць падчас даследавання вайсковай лексікі – гэта *камунікатыўная*, якая характарызуе слова як сродак перадачы некаторай змястоўнай і спадарожнай інфармацыі з усталяваннем зваротнай сувязі. У рэалізацыі гэтай функцыі ў творах В. Быкава ёсць свае асаблівасці: у сувязі з тым, што адсутнічае зваротная сувязь (неабходны паказчык камунікатыўнай функцыі) і мэтанакіраваная перадача спецыяльных ведаў, мэтазгодней гаварыць не пра камунікатыўную, а пра інфарматыўную функцыю.

Падчас даследавання функцыянавання вайсковай лексікі ў мове твораў В. Быкава таксама неабходна звярнуць увагу на *кагнітыўную* функцыю, якая вызначае адзінку вайсковай лексікі як вынік працяглага працэсу пазнання сутнасці прадметаў і з'яў ваеннай рэчаіснасці. Яна характэрна для абсалютна ўсіх лексем, бо для таго каб назваць нейкі прадмет або з'яву, неабходна грунтоўна разабрацца ў ім, вылучыць характэрныя рысы і асаблівасці, якія адрозніваюць гэты прадмет / з'яву ад іншых. Тое, што вайсковыя адзінкі ўзніклі ў выніку мысленчай дзейнасці асабліва выразна бачна на прыкладзе матываваных адзінках (*мінамет, мушка, ствол, сувязіст, назіральнік*).

Для рэалізацыі *прагматычнай* функцыі неабходнасцю з'яўляецца наяўнасць устаноўкі падчас уздзеяння: інтэлектуальнай, эмацыйнай ці валявой. Прагматычная функцыя вайсковай лексікі мае даволі

спецыфічную рэалізацыю, якая залежыць ад сферы выкарыстання. Тыповай для гэтай лексікі дадзеная функцыя становіцца ў жывым асяроддзі вайскоўцаў, бо тут праяўляецца сама сутнасць гэтай функцыі: пераход слова ў справу. Пра гэта сведчыць наяўнасць у вайсковай лексіцы замацаваных форм загадаў і адказаў на іх (*Раўняйсь! Смірна! Вольна! Шагам марш! Ёсць! Адставіць!*). Можна сказаць, што ўся мова вайскоўцаў пабудавана на форме «загад – адказ». У мастацкай жа літаратуры з прагматычнай функцыяй вайсковай лексікі адбываецца наступная трансфармацыя: загады аддаюцца аднымі персанажамі другім (рэалізацыя функцыі на сюжэтным узроўні) і не датычацца чытача. Лексемы, якія выкарыстоўваюцца для абазначэння армейскіх каманд і згоды на іх выкананне ў мастацкім тэксце, перастаюць выконваць прагматычную і рэалізуюць толькі намінацыйную і інфарматыўную функцыі.

У мове твораў В. Быкава вайсковая лексіка таксама можа выступаць як элемент мастацкасці і вобразнасці і тым самым рэалізаваць *мастацка-вобразную* функцыю. У новым стылістычным асяроддзі прызначэнне адзінак вайсковай лексікі змяняецца: іх экспрэсіўна-выяўленчая роля ўзрастае, яны могуць стаць сродкам стварэння вобраза, набыць новыя сэнсавыя ці эмацыйна-экспрэсіўныя адценні, якія не могуць праявіцца ў навуковым стылі.

Найбольш яскрава гэта функцыя праяўляецца ў тых выпадках, калі прадметы, абазначаныя адзінкамі вайсковай лексікі, набываюць прыкметы жывых істот. Часцей за ўсё гэта адбываецца са зброяй, якая падчас вядзення баявых дзеянняў выглядае як звышнатуральная істота, напрыклад: *«Танк – вось ён! Цяжэленая яго грамадзіна шыбуе ўсё хутчэй і бліжэй, гнецца, дрыжыць зямля, мільгаюць гусеніцы; нібы зубамі, абвешаныя запаснымі тракамі, нястрымна пруюць-сунуцца на нас яго шырокія сталёвыя грудзі...»* [2, с. 82]. Забітых тытанаў нагадваюць танкі з апавядання «Смерць чалавека»: *«Праз дзесятак крокаў адсюль, расцягнуўшы за сабой гусеніцы, нібы кішкі, скасабочыўся нямецкі танк. Звернуты на бок і апушчаны ў бяссілі ствол яго гарматы бездапаможна глядзеў у гушчар, правае вядучае кола ўпіралася ў корпус другой машыны, ад якой засталася бязладная куча абгарэлага жалеза. Воддаль, у паламаным алешніку, нібы гіганцкі палонік, ляжала вежа з гарматай, адкінутая выбухам...»* [3, с. 22].

Часта ў кантэксце твора вайсковыя лексемы параўноўваюцца з рознымі прадметамі і з’явамі аб’ектыўнай рэчаіснасці, а таксама дзеяннямі фантастычных істот, напрыклад: *«Крыху далей, нібы галоўка баравіка, выглядвае са снегу круглае зеленаватае вечка*

«шпрынгенмінэн» [4, с. 417]; «У наступную секунду, нібы пярун з неба, моцна бахае ў трубе стрэл» [4, с. 428].

На рэалізацыю мастацка-вобразнай функцыі вайсковай лексікі ўказвае таксама выкарыстанне аўтарам у сваіх творах прыёма сінекдахі: «Але **роты**, напэўна, ужо **выходзілі** з балота, і трэба было не даць ім спыніцца перад рашучым рыўком на схіл» [1, с. 265].

Таксама больш вобразнасці і выразнасці надаюць творам вайсковыя лексемы з эмацыянальна-экспрэсіўнымі адценнямі значэння. Так, у творах сустракаюцца адзінкі вайсковай лексікі *акопчык, бліндажык, траншэйка, шынялёк, «максімка»*. Такая форма адзінак вайсковай лексікі адлюстроўвае не толькі памер названых прадметаў, але і адносіны герояў і аўтара да гэтых прадметаў. Адзінкамі вайсковай лексікі з памяншальна-ласкальнымі суфіксамі яны называюць у асноўным толькі акопы, бліндажы, шынелі, траншэі, «максімы», якія належаць партызанам і салдатам Чырвонай Арміі, а тыя, што належаць ворагам, называюцца звычайнымі формамі.

Падчас даследавання функцый вайсковай лексікі ў мове твораў Васіля Быкава мы прыйшлі да наступных высноў: вайсковая лексіка ў творах аўтара выконвае, хоць і ў змененым выглядзе, асноўныя чатыры функцыі, характэрныя для агульнаўжывальнай лексікі: намінацыйную, сігніфікацыйную, камунікацыйную і прагматычную. Акрамя характэрных для агульнаўжывальнай лексікі функцый, вайсковая лексіка ў творах В. Быкава выконвае спецыфічную для спецыяльнай лексікі кагніцыйную функцыю, а таксама мастацка-вобразную функцыю, характэрную толькі для мастацкіх тэкстаў.

Спіс літаратуры

1 Быкаў, В. Збор твораў: у 6 т. Т. 2 / Васіль Быкаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1992. – 464 с.

2 Быкаў, В. У. Выбраныя творы / В. У. Быкаў; уклад., прадм., камент. М. Тычыны. – Мінск: «Беларускі кнігазбор», 2004. – 672 с.

3 Быкаў, В. Поўны збор твораў: у 14 т. Т. 7. Апавяданні / Васіль Быкаў. – Мінск: Саюз беларускіх пісьменнікаў; Масква: ТАА «Выдавецтва «Время», 2009. – 482 с.

4 Быкаў, В. Збор твораў: у 6 т. Т. 4 / Васіль Быкаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. – 496 с.

УДК 392.4(476.2)

Д. І. Дуброўская

Навук. кір. – В. С. Новак, д-р філал. навук, прафесар

ДАВЯСЕЛЬНЫ ПЕРЫЯД НА ГОМЕЛЬШЧЫНЕ Ў СУЧАСНЫХ ФАЛЬКЛОРНЫХ ЗАПІСАХ

Артыкул прысвечаны разгляду абрадавых этапаў давясельнага перыяду: «пярэпыты», «дамоўленасць», «сватанне», «запоіны», «заручыны». Увага засяроджана на асобных рытуалах, характэрных для абрадавых момантаў давясельнай часткі. У артыкуле знайшлі месца самастойныя назіранні і высновы, зробленыя на падставе аналізу фактычнага матэрыялу, запісанага ў розных вёсках і раёнах Гомельскай вобласці.

Калі маладыя людзі дасягалі пэўнага ўзросту, то яны самі і іх бацькі пачыналі сур'ёзна думаць аб шлюбе. Выходзілі замуж і жаніліся рана – пятнаццаці-шаснаццацігадовая дзяўчына і хлопец, старэйшы за яе на год-два, лічыліся прыгоднымі для стварэння сям'і. Маладыя людзі не заўсёды самі выбіралі сваю пару, часта гэта за іх рабілі бацькі: «Дзеўка і хлопец не ведалі адзін аднаго. Бацькі самі вырашалі лёс сваіх дзяцей» (в. Ляскавічы Петрыкаўскага р-на)*.

Вяселле праводзілася, «калі скончыцца ўборка ўраджаю, пасля Крашчэння, як вада асвеціцца, на першую Прачыстую (28 аўгуста)» (г. Рэчыца), «вяселле можна было гуляць увесь час, акрамя Піліпаўкі, бо маладыя будуць выць друг на друга, і месяца мая, бо маладыя ўвесь час будуць маяцца» (в. Зашчоб'е Рэчыцкага р-на). «Свята праводзілася звычайна ўвосень, калі маглі накрыць стол з таго, з таго, што паспелі зжаць, сабраць у полі, лесе» (г. Жлобін).

Даследчыкі ўсю вялікую разнастайнасць вясельных звычаяў і абрадаў падзяляюць на тры перыяды: перадвясельны, вясельны і паслявясельны.

Засяродзім увагу на асаблівасцях давясельнага перыяду на Гомельшчыне, які па структуры складаецца з наступных кампанентаў: дамоўленасць, пярэпыты, сватанне, запоіны, заручыны (змовіны).

Дамоўленасць і пярэпыты – гэта часткі давясельнай абраднасці, якія ў нашых мясцовасцях сустракаюцца рэдка. Адзначым, што яны могуць выступаць у асобных мясцовасцях як адзін абрад або як самастойныя асобныя абрадавыя этапы. Іншы раз мы сустракаемся з

тэрміналагічнай блытанінай: людзі могуць называць «дамоўленасць» – «пярэпытамі», а «пярэпыты» – «дамоўленасцю».

Дамоўленасць – гэта адзін з абрадаў, падчас якога маладая дамаўляюцца аб шлюбе: «Жаніх прыходзіць або прыязджае ў дом нявесты і просіць дазволу на жаніцьбу ў бацькоў нявесты» (в. Елянец Буда-Кашалёўскага р-на).

Пярэпыты праходзілі па просьбе жаніха і пры згодзе дзяўчыны. Звычайна ўдзельнічалі ў гэтай цырымоніі 3 чалавекі: маці жаніха, хрышчоная маці і яе сястра. Маці жаніха павінна была ацаніць падвор’е будучай нявесткі і перапытаць, ці згодна яна выйсці замуж. «Пры саглашэнні мацеры абменьваюцца хлебам» (в. Пянчын Буда-Кашалёўскага р-на), а вось «калі не нравіўся дзяўчыне хлопец, і яна не хацела за яго ісці, то на вароты клалі гарбуз» (в. Рудзянец Буда-Кашалёўскага р-на).

Пасля пярэпытаў адразу прызначаўся дзень сватання. Аднак у в. Елянец Буда-Кашалёўскага р-на сватанне адбываецца адразу пасля «дамоўленасці», а пярэпытаў у іх не было.

Сватанне – гэта адна з галоўных частак давясельнага перыяду, калі сваты дамаўляюцца, ці будзе вяселле, і прызначалі час заручын або запоін (у некаторых мясцовасцях адзін з гэтых абрадаў адсутнічаў або ўвогуле праходзіў адначасова са сватаннем).

У сваты звычайна хадзілі ў суботу вечарам, нават ноччу. Звычайна гэта былі 3–4 чалавекі: «хросны бацька, бацька маладога, малады» (в. Лескі Акцябрскага р-на), аднак гэтая колькасць іншы раз вагаецца: «У сваты ішлі чалавек 5–7: хросны бацька, дзядзькі, родны бацька, жаніх» (в. Вялікія Нямки Веткаўскага р-на), або «ўся радня: бацько, маці, хросныя (бацько, маці), дзядзько, цётка, брат. Магло прыйсці 10–12 чалавек». Сваты складалі людзі толькі з радні, аднак вельмі рэдка сустракаецца і такой выпадак, што ў сваты павінны адпраўляць «знаёмых мужчын» (в. Шкураты Брагінскага р-на).

Падыходзілі да дому нявесты таксама незвычайна: «На двор, дзе жыве маладая дзяўчына, заяджаюць муляваныя вазы. На вазу сядзяць сваты» (в. Чырвоная Слабада Акцябрскага р-на), «Прыехаўшы да маладой, у хату адразу не ўваходзілі, а стаялі ў двары і гучна размаўлялі, каб іх пачулі і паспелі падрыхтавацца» (г. Рэчыца).

Шэраг цікавых абрадаў быў звязаны з уваходам у хату: «Грэлі рукі аб печ, каб здароўкацца цёплымі рукамі, каб дзеці цёпла жылі, багата» (в. Азершчына Рэчыцкага р-на).

Абрад сватання суправаджаўся рытуальным дыялогам, які адбываўся паміж сватамі і бацькамі нявесты, дзеяннямі, якія

сімвалізавалі ўмову згоды або нязгоды на шлюб.

Сваты маглі выступаць сімвалічна ў ролі жабракоў і купцоў: «Падыходзілі да дому дзяўчыны, стучалі ў дзверы і вокны, громка крычалі: “Мы ішлі доўга-доўга, замёрзлі, пусціце пагрэцца жабракоў”» (в. Дуброва Акцябрскага р-на), «Заходзяць у хату, адразу не гавораць, чаго прыехалі, а нібы гандлююць што-небудзь, напрыклад, кажуць, што прыехалі куплыць цялушку» (в. Гажын Нараўлянскага р-на).

У іншасказальнай форме дыялогу вырашалася пытанне аб шлюбе:

«– У суседняй вёсцы казалі, што ё ў вас цялушка добрая. Ці не прададзіце нам?»

– Не, няма ў нас цялушкі.

– Не, не за цялушкай мы прыйшлі ў еты дом, а за дачушкай. Кажуць, прыгожая яна, як кветачка, разумная, гаспадарлівая. А ў нас ё пятушок да пары вашай курачцы: і красівенькі, і гаворкі, і работнічак добры. Ці не спарыць іх нам?» (в. Патапаўка Буда-Кашалёўскага р-на).

У іншых мясцовасцях сваты казалі так: «Мы чулі шмат добрага аб вашай дачушцы, што яна і прыгожая, і добрая хазяйка. У нас ёсць галубок да пары вашай галубцы. І прыгожы, гаваркі, у полі работнік, пашукаць такога. Дык ці не спараваць нашых галубкоў? Каб яны разам жылі, дзетак расцілі, дый нас не забывалі» (в. Пянчын Буда-Кашалёўскага р-на).

Рытуал абменьвання падарункамі або нейкімі рэчамі адбываўся напрыканцы сватання. Прывядзем прыклады абрадавых дзеянняў, якія сімвалізавалі згоду або нязгоду маладой на шлюб: «Калі нявеста сагласная была выйсці замуж, то яна дарыла бацькам жаніха ручнік – ета для бацькі, і хусцінку – для маці» (в. Пянчын Буда-Кашалёўскага р-на), «Абменьваюцца ласінай (кусок сала, хлеб, соль), калі панравіліся» (в. Рудзянец Буда-Кашалёўскага р-на). Сваты маглі зразумець рашэнне нявесты па яе дзеяннях: «Калі нявеста давала згоду ісці замуж, то яна павінна была перарэзаць хлеб, які прынеслі сваты» (в. Міхнаўка Брагінскага р-на), або, калі згодна: «Яна падыходзіць да стала, на яком стаіць бутэлька з гарэлкай, прывезенная бацькамі жаніха, і развязае красную лентачку» (в. Зашчоб’е Рэчыцкага р-на). Звычайна, каб сказаць, што нявеста не згодна на шлюб, «сватам даюць гарбуз» (в. Касакоўка Жлобінскага р-на).

Каб даведацца, ці згодна дзяўчына ісці замуж, адбываўся абрад з лапцямі: «Хлопец падыходзіў к дзвярам сенцаў, адкрываў іх і кідаў лапці, прыгаворваючы: “Шуры-буры лапці ў хату!”. І сам быстра бег пад акно паглядзець, што будзе рабіць дзеўка з тымі лапцямі.

Еслі она не согласна ісці замуж, то выбрасывала лапці на двор з прыгаворам: “Не шурай, не бурай – свае лапці забірай!”

А еслі она была согласна на замужэство, то падымала іх, прыоткрывала дзверы і запрашала ў хату сватоў» (в. Ляскавічы Петрыкаўскага р-на).

Пасля сватання звычайна адбываліся запоіны (заповіны), праз два тыдні вечарам у суботу ці ў нядзелю. Звычайна падчас гэтага абрадавага этапу «дзяўчыну як бы “запіваюць” да роду жаніха» (в. Любавічы Жыткавіцкі р-н). Таксама ў гэты час вырашаюць пытанні, звязаныя з днём правядзення вяселля і месцам, дзе яно будзе адбывацца. На гэтым этапе сустракаецца рэдкі абрад пад назвай «рукабіццё»: «Білі па руках, гэта значыць, дамаўляліся аб тэрміну вяселля» (г. Лоеў). Каб паспяхова прайшлі заповіны, «маці жаніха звязвала поясам качаргі, венікі» (в. Ляскавічы Петрыкаўскага р-на). Пасля запоін дзяўчыну лічылі засватанай.

На заручынах «заручалі нявесту» (в. Дварэц Рагачоўскага р-н). Заручыны праходзілі звычайна за тыдзень перад вяселлем у хаце нявесты, і прысутнічалі толькі блізкія родзічы. Аднак іншы раз маладыя «гуляюць заручаны паасобку – нявеста сабе, жаніх сабе» (в. Рудня Марымонава Гомельскага р-на)

Лічылася, што на заручынах «замацоўвалася канчаткова згода на шлюб. Хлопца і дзяўчыну ўжо называлі маладым і маладой. Тут абменьваліся кольцамі, якія купляў жаніх» (в. Кашалёў Буда-Кашалёўскага р-на). Бацькі на заручынах «абменьваліся хлебам, соллю. Хросная маці нявесты перавязвала сватоў і жніха ручнікамі. А дзяўчына дарыла ўсім сваякам маладога падарункі» (в. Востранка Жыткавіцкага р-на).

Па-іншаму заручыны называюць яшчэ «сугляды», кажуць, што «малады і маладая ішлі па вёсцы і звалі гасцей» (в. Ворнаўка Кармянскага р-на).

Таксама галоўным рытуалам заручын з’яўлялася расплятанне касы нявесты, «якую яна не мела права заплятаць да пачатку вяселля» (в. Кашалёў Буда-Кашалёўскага р-на). Лічылася, што «пасля заручын адмаўленне ад шлюбу было амаль немагчымым» (в. Кашалёў Буда-Кашалёўскага р-на).

Можна адзначыць, што на заручынах «галоўная задача, якая тут вырашалася, – канчаткова дамовіцца аб усіх падрабязнасцях вяселля і пра пасаг» (в. Кругавец Добрушкага р-на).

Давясельныя абрадавыя этапы «заручыны» («змовіны»), «запоіны» сустракаюцца не ў кожнай мясцовасці, звычайна

выконваецца адзін з гэтых абрадаў. Некаторыя з іх адбываюцца адначасова са сватаннем, адны і тыя ж дзеянні могуць аднолькава выконвацца ў розных мясцовасцях, але пры гэтым на розных этапах: у адной мясцовасці на этапе заручын, а ў іншай – на этапе запоін.

Адзначым, што давясельныя абрады ў кожнай мясцовасці вылучаюцца адметнымі лакальнымі асаблівасцямі, якія выяўляюцца на узроўнях структуры, рытуалаў, песеннага суправаджэння.

* Выкарыстаны матэрыялы архіва навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі УА «ГДУ імя Ф. Скарыны».

УДК 821.161.3-144(476.2):392.1

Г. П. Саўчанка

Навук. кір. – В. С. Новак, д-р філал. навук, прафесар

**НАВЕЛІСТЫЧНЫЯ БАЛАДЫ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ:
СЮЖЭТ «ДЗЯЎЧЫНА ТОПІЦЬ НЯШЛЮБНАЕ ДЗІЦЯ»**

У дадзеным артыкуле разглядаюцца навелістычныя баллады Гомельшчыны. На прыкладзе запісаў народнай баллады з сюжэтам «дзяўчына топіць няшлюбнае дзіця» была зроблена спроба прааналізаваць сюжэтную арганізацыю варыянтаў гэтых песень, зафіксаваных у населеных пунктах Жыткавіцкага і Рэчыцкага раёнаў Гомельскай вобласці.

Навелістычныя баллады – адна з найбольш папулярных жанравых разнавіднасцей балад у песенным рэпертуары жыхароў Гомельшчыны. Як правіла, змест балад-навел складаюць рэалістычныя апавяданні пра незвычайныя здарэнні ў сферы сямейнага і асабістага жыцця людзей. «Баладам гэтага віду не ўласцівы элементы цудоўнага, надпрыроднага, яны меней, чым іншыя віды, звязаны з абрадамі, гэта якраз песні, спяваюць у любы час» [1, с. 155].

Варта адзначыць, што мастацкі свет навелістычных балад – свет небяспечны, яго падмурак – псіхапаталогія грамадскага і штодзённага жыцця, поўнага злачынстваў, дэфармаваных зносін, пакалечаных характараў і лёсаў.

Заўважым, што трагічны зыход кахання (асабліва для гераіні) з'яўляецца тыповым для навелістычных балад сямейна-бытавой тэматыкі. Дзяўчыну могуць падманам вывесці з хаты і затым кінуць. Часам адна трагедыя прыводзіць да другой, прыкладам таму служыць балада «Дзяўчына загубіла зводніка-казака». У навелістычных баладах дзяўчына (гераіня) – не толькі ахвяра жорсткага, бязлітнага лёсу, але і барацьбітка за права на лепшую долю. Калізія, калі дзяўчына застаецца з няшлюбным дзіцём на руках, дала пачатак шэрагу баладных сюжэтаў пра маці, што кінула або згубіла сваіх дзяцей. У летапісных дакументах X–XI стагоддзяў засведчана вельмі паблажлівае стаўленне да няшлюбных дзяцей. Толькі развіццё і ўмацаванне царкоўнай маралі надало гэтай жыццёвай праблеме трагічны характар. Часам суд над жанчынай маглі ўчыніць члены яе сям'і.

Трагічныя абставіны жыцця маладой дзяўчыны шырока прадстаўлены ў навелістычных баладах з сюжэтам «дзяўчына топіць няшлюбнае дзіця», які характарызуецца шырокім варыянтным бытаваннем у вёсках Жыткавіцкага і Рэчыцкага раёнаў Гомельшчыны.

Расповед у баладах «Ой, у Кіеве жа да на рынку», «Ой, у нашай дзеравушцы» вядзецца, як правіла, у выглядзе паслядоўных дэталізаваных ці лаканічна выкладзеных эпізодаў (матываў), што спрыяе шырэйшаму ахопу з'яў рэчаіснасці. Падача часовай і прасторавай дынамікі падзеі страты дзіцяці пададзена лагічным (прамым) стылем. Абмежаваная колькасць стылістычных прыёмаў надае сюжэту рэалістычную дакладнасць і праўдзівасць. Драматычныя і трагічныя калізіі сюжэта праяўляюцца праз кампаненты кампазіцыйнай арганізацыі твора: завязку, развіццё дзеяння, кульмінацыю, развязку.

Закладзены ў фабулах балад «Ой, у Кіеве жа да на рынку», «Ой, у нашай дзеравушцы» іх маральна-дыдактычны сэнс знаходзіць свой пачатак у завязцы:

Ой, у нашай дзеравушцы
Случылася бяда,
Трай-рай-рай,
Случылася бяда.
Маладая Настасея
Сына радзіла [2, с. 180].

Варыянт балады, запісанай у в. Бярэжцы Жыткавіцкага раёна, пацвярджае шырокае бытаванне дадзена сюжэта за межамі тэрыторыі Беларусі. Аб гэтым сведчыць тэкст балада «Ой, у Кіеве жа да на рынку». Завязка вышэйназванай балады дэманструе агульнаславянскія вытокі сюжэта:

Ой, у Кіеве жа да на рыначку
Случылась бяда.

Случылась бяда.
Да маладая ды Марусечка
Радзіла сына [2, с. 184–185].

Глыбокі маральна-этычны сэнс, закладзены ў сюжэтнай аснове песеннага тэксту, узмацняецца з кожным эпізодам, і аб гэтым сведчыць развіццё падзей:

Маладая Настася
Сына радзіла.
Не паіла, не карміла –
У рэчку бросіла (в. Гарошкаў) [2, с. 180].

Случылася бяда.
Да маладая ды Марусечка
Радзіла сына.

Радзіла сына
Да не свет божа ды не пусціла,
А ў рэчку бросіла (в. Бярэжцы) [2, с. 185].

Факт смерці, якой абумоўлена дынаміка баладнага сюжэта і якая выступае ў непарыўным адзінстве з каханнем і нянавісцю, раскрываецца ў кантэксце прычынна-выніковых сувязей. Дзяўчына, парушыўшы маральныя нормы, асуджае няшлюбнае дзіця на смерць, кідаючы яго ў рэчку, але «вада ў сьвядомасці беларусаў ачышчальны сродак» [3, с. 57].

У сюжэтных варыянтах балад, запісаных на тэрыторыі Гомельшчыны, сімволіка вады набывае «ачышчальна-пераходнае» значэнне. Дзіця, якое нарадзілі ў граху, неабходна ачысціць ад яго ў час хрышчэння ў храме, але дзяўчына абрала іншы лёс для

немаўляці. Адзінае выйсце з гэтага становішча дзяўчына бачыць у знішчэнні дзіцяці. Такім чынам, дзяўчына абракае сябе на фізічнае і духоўнае пакаранне. Здзейсненае ёй злачынства не стасуецца з выпрацаваным на працягу некалькіх стагоддзяў маральна-этычным кодэксам грамадства. Згодна з існуючымі прававымі нормамаі за злачынства ў адносінах да немаўляці дзяўчына павінна панесці фізічнае пакаранне:

Паймалі ліна
Ды як узялі на белы рукі –
Аж гэта дзіця,
Аж гэта дзіця.
Ды й панеслі ту дзяціначку
У казённы дом,
У казённы дом.
Ды палажылі ту малютачку
На цясовы стол,
На цясовы стол.
Ды й ударылі, ды й урэзалі
У галосны звон,
У галосны звон:
– Да й усе дзеўкі сабірайцеся
Да й на перазоў [2, с. 185].

Варыянты балад «Ой, у Кіеве жа да на рынку», «Ой, у нашай дзеравушцы», якія характарызуюцца трагічнымі развязкамі ў развіцці падзей, падводзяць да высновы, што за кожнае злачынства і кожны амаральны з пункту гледжання народнай этыкі ўчынак трэба несці адказнасць:

Ды маладая ды Марусечка
Ды й сазналася,
Ды й сазналася.
Да й ужо тую ды Марусечку
Пад наказ вядуць,
Пад наказ вядуць.
Да яе маці ды старэнькая
Горкі слёзы льець,
Горкі слёзы льець [2, с. 186].

Драматычныя калізіі ў народнай баладзе сустракаюцца даволі часта. Адзначым, што баладныя творы не застаюцца нязменнымі на працягу стагоддзяў, з цягам часу яны змяняюцца, іх сюжэты трансфармуюцца ў адпаведнасці з тымі ці іншымі абставінамі.

Прааналізаваныя тэксты балад дэманструюць варыянтнае багацце сюжэта «дзяўчына топіць няшлюбнае дзіця», а таксама пацвярджаюць характэрную для гэтай тэматычнай групы важную маральна-этычную скіраванасць.

Спіс літаратуры

1 Салавей, Л. М. Беларуская народная балада / Л. М. Салавей. – Мінск: Навука і тэхніка, 1987. – 284 с.

2 Балады ў дзвюх кнігах. Кн. 2. / рэд К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – 744 с.

3 Беларуская міфалогія: энцыклапед. слоўн. / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – Мінск: Беларусь, 2006. – 599 с.

УДК 398.332.29

А. Степанцова

Научн. рук. – С. А. Вергеенко, канд. филол. наук

ПРАЗДНИК ТРЕХ СТИХИЙ: ВОДЫ, ОГНЯ И ЛЮБВИ. САМОБЫТНЫЕ ТРАДИЦИИ КУПАЛЬЯ

Статья посвящена анализу некоторых локальных особенностей празднования Купалья в д. Коротьки Кормянского района. Отмечается сосуществование языческих и христианских представлений, связанных как с происхождением праздника, так и с некоторыми обрядовыми элементами. Особое внимание уделяется гаданиям. В научный оборот вводятся новые материалы, записанные автором статьи от своей бабушки, Ходонович Анастасии Григорьевны.

В традиционной культуре славянских народов важное место занимает календарно-обрядовый цикл, наиболее ярким компонентом которого является Купалье. У восточных славян Купалье праздновалось в ночь с 23 на 24 июня по ст. ст. (с 6 на 7 июля по н. ст.). Это время летнего солнцестояния, время, которое в мифологическом

сознании наших предков считалось наиболее эффективным при обращении к высшим силам с просьбами о благополучии, здоровье и т. д. Моя бабушка, Анастасия Григорьевна Ходонович, 1933 г. р., рассказывала, что «празнавалі яго ў дзень жатвы і прыносілі жэртвы із некаторых траў, касцёр із каторых зажыгалі і плясалі каля яго все, без разлічя пола і возраста, прычым прыпявалі песні»*.

Купала – один из высших божеств – как раз и являлся опекуном тех природных источников, которые могли обеспечить человека всем необходимым для жизни: солнце давало тепло; без воды нельзя представить жизнь вообще; растения – пища для человека и скота, то, что рождалось землей. Отсюда и используемые атрибуты – костер, венки, колесо, круговые хороводы (по форме круга – солнца), цветок папоротника, а помимо его и лекарственные растения, ритуальная еда (каша), вода (купание в реке, использование росы). В народе особое значение придавалось воде. «Купальская вада яўлялась у нас золатам. Яна набывала мошчныя сілы. Я брала яе ў калодцы, а хто і з ракі. Усюды яна была святая. Хадзілі ў царкву, свяцілі яе, а потым ставілі за ікону Бож’яй Мацяры. Я ёй лячыла дамашних жывёл: козачак і парасят... памагала. Мы опрысківалі гэтай вадой усе вуглы хаты і прадметы, якія там стаялі», – рассказывала моя бабушка.

Происхождение названия праздника Иван Купала связывается с принятием христианства. Церковь, которая жестоко расправлялась с языческими обрядами, в данном случае пошла на компромисс. Не в силах уничтожить обряд, она присоединила его к празднику почитания христианского святого Иоанна Крестителя, который праздновался приблизительно в то же время. Так произошло слияние двух праздников – языческого и христианского, произошла и контаминация в названии: от христианского осталось имя Иван, а от языческого – название божества Купала. Что же касается самого имени «Купала», то существует достаточно много гипотез о его происхождении, некоторые из которых сводятся к родству «...имени римского бога любви Купидона» [1, с. 133] или возводятся «к индоевропейскому корню кир- со значением “кипеть, вскипать, страстно желать”» [1, с. 133]. Моя бабушка на вопрос, что обозначает имя Купала отвечала: «Я лічу, што імя Купалы звязана з працэсам купанія, або са словам “купель”».

Праздник Купала был любимым и ожидаемым повсеместно. Вот как вспоминает моя бабушка: «Я са сваёй сям’ёй жыла каля ракі, хата там наша стаяла. Як жа мы чакалі гэтага свята! Главным культам у нас быў касцёр, разложэнны на апушке леса. Маладыя мы прыгали праз яго... цудоўныя былі часы!».

Традиционными являются прыжки через костер как сакральное действие. Прыгают как поодиночке (очищение), так и вдвоем. Если прыгают парень и девушка, то они непременно должны очень крепко держаться за руки (или за одну палку). Если такая пара перепрыгнула через огонь и осталась со сцепленными руками, то их связь или брак будет крепкой, если же нет, то увы...

В праздновании все принимали участие, и у всех были свои обязанности: «У нашей дзярэўне был такі обычай: накануне Купалы, вечарам, дзеўкі, сабраўшысь к адной із сваіх падруг, таўклі ў ступе ячмень, канешне, разам, прычым пелі песні, а на другі дзень, па ўтру, із гэтага ячменя варылі кашу, якую вечарам того дня, заправіўшы маслам, з'ядалі. Пасля таго, узяў ат цялегі пярэднія калёса, вазілі на асі некаторых із падруг па дзярэўні і па палям з песнямі, схваціўшысь рукамі за аглоблі. Такія паездкі савяршалі да утранняй расы. Прычым, дзеўкі ўмывалісь гэтаю расою, штобы быць красівея і здаровея». В славянской традиции девушки и молодки еще до восхода солнца выходили в поле, лес, на луг, умывались купальской росой (ей приписывались целебные качества), а если роса была обильной, то купались в ней (считалось, что это не только дает красоту, но и принесет исцеление, и не только от болезней, но и от проклятия богов). Купальская роса, считалось, исцеляла даже от бесплодия (а это расценивалось как наказание богов за пригрешения). Кроме этого, обильная роса «предсказывала» хороший урожай. После обряда умывания-очищения девушки собирали цветы и плели венки, вплетая в них и лечебные травы: «Нашы дзеўкі ішлі ў лес і сабіралі там травы. Сколькі месяцаў у гаду, столькі і траў (12). Обязаццальна далжны былі прысутнічаць чэртапалох і папаратнік. Клалі пад падушку са славамі: “Хто сужаный – ражаный, прыдзі ў мой сад пагуляці”. Хто прысніцца ва сне, той і будзе жаніхом». С венками на головах, с букетиками, с обязательными веточками дуба или клена, девушки шли к полю ржи и, обходя посеы, дотрагивались ветками до колосьев, выгоняя ведьму, чтобы она не смогла навредить урожаю, делая «заломы». Только после этого, они шли к общему месту сбора.

Женщины более старшего возраста после умывания росой возвращались в дом и наводили там порядок, особое внимание уделялось чистке печи: из нее не только выгребали на «засланку» угли и пепел, но и мыли ее, если в этот год в семье кто-то умирал. Старые женщины в это время связывали в пучки лекарственные растения, которые собирались в это время, т. к. считалось, что к «макушке» лета и травы, и цветы, и растения вообще «набирают» силу от земли, а затем эти

растения раскладывают около ритуального костра, чтобы они набирали и силы от купальского огня. Моя бабушка рассказывала, что «часта сабірала травы ў гэтую ноч. Яны тады хранілісь даўжэй і былі больш смачныя. А які быў чай з гэтых кветак! Сёння такога і не знойдзеш».

Мужчины в это время делали ревизию всего хозяйственного инвентаря, и все предметы, которые за год пришли в негодность, собирались и затем приносились в ритуальный костер. Самая ответственная работа доверялась юношам. На традиционном месте вкапывался шест с колесом наверху, сваливалась вся принесенная рухлядь и вокруг шеста сооружался конус из веток и сушняка. Здесь мы видим также присутствие образов-символов: шест – образ «мирового дерева», а также медиатора между небом и землей, колесо – символ солнца. Причем бралось именно колесо, а не просто круг (обруч). Важно, что спицы колеса – это решетка, сеть, которая задерживала, просеивала все негативное (от сгорающих вещей, а, возможно, и от плохих мыслей), не выпуская это в небо. Затем, когда костер догорал и колесо падало, его катили в реку, т. к. проточная вода очищала, смывала «ўсё нячыстае». Когда основной костер был сооружен, поодаль раскладывались костры поменьше, через которые потом прыгали. В литературе отмечаются также сведения, что «на Гомельщине, например, еще в начале XX века молодежь на Купалу делала из соломы антропоморфное чучело, называвшееся Марой, с песнями несла его за околицу, раскладывала костер из соломы, хвороста, старого хлама и сжигала Мару, после этого начинала прыгать через огонь и петь песни» [1, с. 135]. Костер имеет положительное осмысление в мифологии. Именно в этот праздник встречаются 3 стихии: вода, огонь и воздух.

Дневные хлопоты подходили к концу, и под вечер все шли к кострищу, вокруг которого водили хороводы, пели песни. В наступающих сумерках зажигали костер «живым» огнем (спички использовать было нельзя, т. к. у них головки из серы, а сера – атрибут нечистой силы).

Значительное место в купальском обряде отводилось ритуалам, связанным с водой. Так, повсеместно было распространено массовое купание – очищение в реке или любом источнике. Девушки, пуская по воде венки, гадали о своей судьбе: «У час прыздніка дзеўкі гадалі на вянках і счыталі: калі вянок патоне – сужаны і разлюбіць, а калі паплыве далшэ ўсіх – будзе шчасце». В купальскую ночь также гадали на суженого: «Гадалі і на розных кусочках бумажкі. Рысавалі 12 прадметаў: хату, ката, парня, сонца, дарогу, дождж, цвяток, неба, пціцу, парог, сабаку, снег. Клалі на падаконнік, так, штобы пападал свет ад луны. Утрам даставалі 2 бумажкі і прымячалі характар

сужанага. Калі снег – быць устрэчы зімой; дарога – ждаць прыдзецца. Хата – будзе дамашнім і гуляць не будзе хадзіць і г. д.»; «Гадалі на падарожніке. Дзеўкі абрашчалісь, прыгаварывая: «Трыпутнік-папутнік, жывеш на дарозе, відзіш малага і старога, скажы маяго сужанага».

Таким образом, Купалье повсеместно считалось праздником огня, воды, растительности, о чем свидетельствует наличие символической атрибутики: предметы, стихии, связанные с языческими культурами воды, огня, земли.

* Записано в г. Добруш от Ходонович Анастасии Григорьевны, 1933 г. р. (ранее проживала в д. Коротьки Кормянского района), студенткой Степанцовой А.

Список литературы

1 Русская мифология. Энциклопедия. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. – 784 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

<i>Астапенко О. А.</i> Трансформация духа в материю	3
<i>Атрощенко Н. С.</i> Девятое заседание общества «Арзамас»: к проблеме литературного контекста	7
<i>Барысавец Ю. А.</i> «Антырымы» А. Хадановіча як новая жанравая форма	12
<i>Бондарович М. И.</i> Магия луны в тексте диаволического символизма	17
<i>Гончаров В. В.</i> Специфика реализации образа Пугачева в творчестве А. С. Пушкина	22
<i>Кірушкіна М. І.</i> Прасторава-часавы кантынуум у мастацкіх творах гістарычнага жанру	27
<i>Корбут Н. В.</i> Традиции европейской литературы в повести М. Ю. Лермонтова «Штосс»	32
<i>Кравченко А. Л.</i> Образ сигареты в лирическом тексте Земфиры.	37
<i>Логачёва С. А.</i> Образ земли в натурфилософской прозе А. Кима и В. Козько	41
<i>Малиновская М. Ю.</i> Русская поэзия Беларуси: о состоянии литературной среды	46
<i>Молчанова Д. А.</i> Стратегия жизнетворчества в пространстве русской рок-культуры	51
<i>Новік Г. Ю.</i> Дзённік і эсэ ў сучасным вербальным мастацтве: праблема карэляцый	56
<i>Очеретяная О. В.</i> Драматургия Ренаты Литвиновой: сценарий как «расширение сюжета и стиля»	61
<i>Разгон Д. О.</i> Проблематика русской армии в творчестве А. И. Куприна (мечты и реальность русского офицерства)	65
<i>Руденкова А. А.</i> Инициальные процессы становления личности в рассказе Л. Н. Толстого «После бала»	70
<i>Смірнова Н. В.</i> Жанр бардаўскай песні ў творчасці Эдуарда Акуліна	75
<i>Ткаченко М. Д.</i> Значение чисел в сказках А. С. Пушкина	79
<i>Юшчанка Я. А.</i> Адметнасці рэалізацыі раманнай формы ў сучаснай беларускай жаночай літаратуры	84
<i>Ярмоленка А. У.</i> Першая сусветная вайна ў творчасці М. Гарэцкага	89

Языкознание

Бабак О. И. Древние антропонимы с формантом – <i>ай</i>	93
Иванчикова Ю. С. Семантический параллелизм в рефлексах этимологического корня *s μ e-, *suo-, *s(μ)e-bh(o)-	98
Крупянкoвa А. А. Моўныя сродкі стварэння эмацыянальна-ацэначнай канатацыі ў паэзіі Яўгеніі Янішчыц	103
Лашкевич А. С. О воздействии внеязыковых факторов на создание статусных единиц	108
Мікалюк Я. І. Вобразнае азначэнне ў паэтычнай мове Міхася Скоблы	113
Сачанка Я. П. Сінонімы ў зборніку вершаў Н. Гілевіча «Запаветнае»	118
Філон Н. М. З гісторыі ўзнікнення беларускай мовы	122
Фёдарова В. М. Функцыі вайсковай лексікі ў мове твораў В. Быкава	126

Фольклористика

Дуброўская Д. І. Давясельны перыяд на Гомельшчыне ў сучасных фальклорных запісах	131
Саўчанка Г. П. Навелістычныя баллады Гомельшчыны: сюжэт «дзяўчына топіць няшлюбнае дзіця»	135
Степанцова А. Праздник трех стихий: воды, огня и любви. Самобытные традиции Купалья	139

Научное издание

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ

Сборник научных статей

Основан в 2008 году

Выпуск 6

Подписано в печать 16.09.2013. Формат 60x84 1/16.
Бумага офсетная. Ризография. Усл. печ. л. 8,6.
Уч.-изд. л. 9,4. Тираж 50 экз. Заказ 508.

Издатель и полиграфическое исполнение :
учреждение образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины».
ЛИ № 02330/0549481 от 14.05.2009.
Ул. Советская, 104, 246019, г. Гомель.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф.СКОРИНЫ